

PIERRE MICHEL

OCTAVE MIRBEAU

ET LE ROMAN

Société Octave Mirbeau

Angers - 2005

INTRODUCTION

OCTAVE MIRBEAU ROMANCIER

UN LONG PURGATOIRE

Curieux est le destin d'Octave Mirbeau. Pendant trente ans, il a été l'un des journalistes les plus recherchés, et partant les mieux payés, sur le marché des cervelles humaines ; il a été un très influent et efficace justicier des arts et des lettres, admiré par l'avant-garde et les assoiffés de beau, craint et honni par les tenants de l'académisme, les fonctionnaires des beaux-arts et les mercantis de la presse, de l'art dramatique et de l'édition ; il a connu au théâtre, avec *Les Affaires sont les affaires*, le plus grand succès européen de la Belle Époque ; et, dans le domaine romanesque, il a joui tout à la fois de grands succès populaires, avec *Le Journal d'une femme de chambre* et, à degré moindre, *Le Calvaire* et *Le Jardin des supplices*, et de l'admiration des *happy few* pour des œuvres d'exception, victimes de la conspiration du silence, comme *Sébastien Roch*, ou de l'effroi des bien-pensants et de la critique tardigrade, comme *L'Abbé Jules*. Cela lui a valu d'être considéré par Tolstoï comme « le plus grand écrivain français contemporain, celui qui représente le mieux le génie séculaire de la France¹ », par Stéphane Mallarmé comme celui qui « sauvegarde l'honneur de la presse² », et par Georges Rodenbach comme « le Don Juan de l'Idéal³ ».

Pourtant, après sa mort, il est tombé, sinon dans l'oubli — on n'a jamais cessé de représenter *Les Affaires* et de rééditer *Le Journal* et *Le Jardin*, et il a toujours conservé l'admiration inconditionnelle de nombre de fervents —, du moins dans un injuste purgatoire d'où il n'est sorti, bien tardivement, que depuis quelques années : on reconnaît enfin son génie ! Les causes de cette grave injustice posthume, nous les avons disséquées par ailleurs⁴, et nous nous contenterons donc de les rappeler brièvement :

- La trahison *post mortem* de son indigne épouse, qui a fait concocter par le renégat Gustave Hervé un ignominieux « faux patriotique », un prétendu « Testament politique » du grand écrivain pacifiste, à vomir de dégoût, et qui a durablement entaché sa mémoire⁵.

- Les calomnies et les ragots en tous genres colportés complaisamment par tous ceux qu'il ne faisait plus trembler de sa voix de prophète, et qui ont tenté de le faire passer pour un « incohérent », un « frénétique », un « palinodiste », quand ce n'est pas pour un « pornographe » ou un « proxénète », histoire de mieux discréditer le message ô combien subversif ! d'une œuvre jugée dangereuse et intolérable. Pour s'être scandalisé

¹ Cité par Eugène Sémenoff, *Mercur de France*, septembre 1903.

² Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 329.

³ Georges Rodenbach, « Octave Mirbeau », *Le Figaro*, 14 décembre 1897.

⁴ Voir la préface à la biographie d'*Octave Mirbeau* (1990), par P. Michel et J.-F. Nivet, et la préface au tome I de la *Correspondance générale* (à paraître en 2000).

⁵ Sur le prétendu « Testament politique » de Mirbeau, voir le chapitre XXIV de sa biographie. Le texte est reproduit en appendice dans notre édition de ses *Combats politiques* (Séguier, 1990).

de tous les abus qui laissent indifférentes les foules grégaires, il est devenu lui-même objet de scandale, et on le lui a fait payer très cher.

- L'étiquetage aberrant des critiques littéraires et des historiens de la littérature qui, faute de parvenir à embrasser la complexité de cette œuvre protéiforme échappant à tous les catalogages arbitraires et faisant la nique à tous les *-ismes* réducteurs, ont cru bon de l'embrigader, à titre posthume, parmi les naturalistes... Or il n'a eu de cesse, pendant ses trente années de combats esthétiques et littéraires, de dénoncer dans la doctrine naturaliste la mort de l'art et de la poésie et la plus grande erreur esthétique du siècle ; et il a en conséquence, tant dans le roman qu'au théâtre, tenté de frayer des voies nouvelles pour sortir des impasses du naturalisme.

- Enfin, une part de responsabilité est imputable à Mirbeau lui-même, victime de ses propres affabulations : d'une part, il n'a jamais osé s'expliquer sur ses douze années de prostitution politico-journalistique, qui pesaient tant sur sa conscience, sans doute pour ne pas ruiner sa réputation de justicier et de prophète ; d'autre part, en mystificateur patenté, il s'est lui-même amusé à lancer quelques « hénaurmes » canards devenus depuis vérités d'Évangile par la grâce du *Journal* de Goncourt...

Tout cela explique qu'il ait fallu si longtemps après sa mort pour arriver à reconnaître et le génie de l'écrivain, que personne ne mettait en doute de son vivant, et le rôle éminent qu'il a joué pendant un tiers de siècle, non seulement dans l'histoire du journalisme, du roman et du théâtre, mais aussi dans celle des beaux-arts et dans l'histoire politique et sociale de la Belle Époque. Il a fallu au préalable dissiper une montagne de légendes, d'idées fausses et de calomnies en tous genres — notamment dans sa première et monumentale biographie (1990) — , proposer de nouvelles grilles de lecture, explorer une énorme documentation inédite qui permet de jeter un œil neuf sur l'homme, sur sa vie et sur son oeuvre, et, surtout, porter à la connaissance du public et des chercheurs une quantité prodigieuse de textes et d'œuvres complètement inconnus, voire insoupçonnés, la partie immergée de l'iceberg, ce qui donne aux combats et à l'énorme production d'Octave Mirbeau une ampleur, une continuité, une profondeur et une cohérence qui avaient échappé à tous les commentateurs. L'édition critique de ses romans, aussi bien des dix qu'il a signés de son nom que de cinq volumes, ignorés de tous depuis plus d'un siècle, parce qu'il les a publiés sous pseudonyme, devrait contribuer à faire enfin connaître au grand public la richesse d'une œuvre romanesque dont les gens cultivés ne connaissaient le plus souvent qu'un ou deux titres.

UN ARTISTE REBELLE

Octave Mirbeau est un écorché vif et un rebelle. Très tôt il s'est débarrassé de la chappe de plomb des conformismes sociaux et des « *superstitions* » religieuses « *abominables* » que les jésuites, ces « *pétrisseurs* » et « *pourrisseurs d'âmes* », avaient en vain essayé de lui inculquer au collège de Vannes, où il a passé quatre années d'« *enfer* », avant d'en être chassé ignominieusement dans des conditions plus que suspectes⁶. Sa résistance au rouleau compresseur de l'« éducastration » jésuitique, à l'instar du taciturne Bolorec de *Sébastien Roch*, et la violence sexuelle dont il pourrait bien avoir été victime, lui ont interdit d'être jamais la dupe des « *grimaces* » de ceux qui, dans l'intérêt supérieur de leur ordre et, par la même occasion, de celui d'une organisation sociale

⁶ Voir le chapitre II de notre biographie d'Octave Mirbeau et, *infra*, l'introduction à *Sébastien Roch*.

fondamentalement inique, avaient entrepris la mise en condition de l'élite de la jeunesse fortunée de l'époque. Dès ses ébouriffantes *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, le jeune Octave nous apparaît comme un progressiste, héritier des Lumières, admirateur des « *immortels principes de la Révolution française* », anti-bourgeois, pacifiste, antimilitariste, et, plus encore, anticlérical écœuré par les stupéfiantes âneries, tout juste dignes de Charenton, que les curés, en guise de nourritures spirituelles, débitent à leurs ouailles pour mieux les abêtir et les dominer.

Cette révolte de notre Rastignac de province, avide de plaisirs et de reconnaissance sociale, mais aussi de justice et de liberté, contre tout ce qui opprime, mutilé, aliène, est attisée encore par sa traumatisante expérience de la guerre de 1870, où il est témoin de scènes qui choquent sa sensibilité et révoltent son sens de l'humanité⁷. La monstruosité de la guerre, la mystification sanguinaire de la patrie, l'impéritie criminelle de l'état-major, l'inhumanité révoltante de l'institution militaire, achèvent de l'indigner. Dès lors, et jusqu'à sa mort, il restera fidèle aux valeurs humanistes des Lumières et à leur idéal de vérité et de justice, quitte, bien entendu, à les actualiser pour tenir compte de l'évolution historique : la révolution industrielle, l'expansion du salariat, le triomphe du capitalisme financier, et l'instauration d'une pseudo-République bourgeoise et parlementaire. Ce nouveau régime, il l'abomine, parce qu'il assure le triomphe des médiocres, des escrocs et des démagogues : la pseudo-« chose du peuple » n'est à ses yeux qu'une odieuse mystification par laquelle une bande d'escarpes aux dents longues, les opportunistes, qui ont fait main basse sur la France, tentent de légitimer leurs rapines en obtenant l'aval des électeurs crétinisés, comme son expérience de prolétaire de la plume — sur laquelle nous reviendrons — lui en apporte pendant des années de consternantes illustrations.

Conscient d'avoir échappé, par la force de son tempérament artiste, à l'entreprise d'abêtissement programmée par une société avide de tuer l'individu en l'homme, et doté par surcroît d'une plume incomparable, exercée dans ses lettres de jeunesse à Alfred Bansard, et rodée par des années de polémiques journalistiques, notre « *endehors* » aura tôt fait de comprendre que, dans cette société de « *larves* » et de « *moutons* », où le génie fait peur et est assimilé à une menace pour l'ordre social, les seuls capables de résister sont les artistes. Car, à la différence du « *bétail ahuri des humains*⁸ » dont parle « *le sublime Mallarmé* », l'artiste a échappé au nivellement : par une ascèse continue et douloureuse, il est parvenu à sauvegarder son regard d'enfant. Jetant sur les choses un regard neuf, non contaminé par les préjugés accumulés au cours de l'« *éducation* », et débarrassé des verres déformants ou aveuglants que la famille, l'école et l'Église, la sainte trinité, infligent aux enfants et aux adolescents⁹, « *l'artiste est un être privilégié par la qualité de ses jouissances* », parce qu'« *il voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais*¹⁰ ». Sa mission est d'aider le *profanum vulgus* à jeter à son tour sur le monde un regard nouveau, bref à lui apprendre à voir. Et c'est précisément la révolution réalisée par les « *grands dieux* » de son cœur, Claude Monet et Auguste Rodin, Camille Pissarro et Vincent Van Gogh.

⁷ Sur la guerre de 1870, voir le chapitre II du *Calvaire*, le dernier chapitre de *Sébastien Roch* — que des groupes anarchistes français, espagnols, italiens, bulgares et russes vont diffuser sous forme de brochures —, et, dans le tome II des *Contes cruels*, « *Au pied d'un hêtre* » et « *Le Tronc* ».

⁸ Mallarmé, « *Le Guignon* ».

⁹ Voir la préface à notre édition des *Combats pour l'enfant* (Ivan Davy, 1990).

¹⁰ « *Le Chemin de la croix* », *Le Figaro*, 16 janvier 1888 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 347).

Se considérant lui aussi comme un artiste, et pas seulement comme un professionnel de la plume, et partageant leurs souffrances et leur désespérance de ne jamais être à la hauteur de l'idéal entrevu, Mirbeau va entreprendre, à son tour et à sa façon, de changer le regard de ses contemporains. Dès 1877, à propos de *La Fille Élisa* d'Edmond de Goncourt, il définit le devoir du romancier tel qu'il l'entend. Si Goncourt, écrit-il, a suscité « *l'indignation* » de tant d'« *aveugles volontaires* » en traitant de la prostitution sous un jour inhabituel dans le roman, c'est parce qu'il a étalé « *sur la table de dissection* » les « *misères* » et les « *vices* » de notre admirable organisation sociale, afin que « *cette société se regardât et qu'elle eût horreur d'elle-même*¹¹ » : « *Au-dessous d'elle, elle découvrira des abîmes, des cercles sans fond, et d'autres cercles encore, et encore d'autres plus nombreux [...], elle verra que tout ce qu'elle croit être n'est qu'illusion et rêve, elle se mettra peut-être à se regarder elle-même et elle apprendra à se connaître.* » Certes, les « *aveugles volontaires* » continueront à se boucher les yeux devant une réalité qui offusque leur confort moral. Mais, ajoute-t-il, « *il faut que nous du moins nous apprenions à connaître. Les misères, les hontes, les crimes, les douleurs du peuple, nous n'avons pas le droit de les ignorer. Le socialisme aujourd'hui, tel que nous l'entendons, n'est pas la recherche abstraite d'un paradis imaginaire. Il est, par l'étude attentive et constante des réalités sociales, l'effort continu vers un état meilleur. [...] C'est en face qu'il faut regarder Méduse* ». C'est précisément ce qu'a fait Goncourt, et c'est pourquoi son roman « *fera une révolution* », qui « *sera bonne*¹² » .

Cette volonté affichée de contribuer à une révolution du regard et de l'inscrire dans le sens d'un progrès social, ne se démentira pas. Vingt-deux ans plus tard, à l'occasion de l'interdiction de son *Jardin des supplices* par un zélé magistrat de Bruges, il fait expliciter à « *l'homme de la Justice, de la Loi et de la Morale* », les raisons d'une décision aussi absurde, et il lui prête ces propos révélateurs : « *Ton crime — et il est impardonnable, et il mérite les châtiments les plus exemplaires — , c'est de mettre la société en face d'elle-même, c'est-à-dire en face de son propre mensonge, et de mettre aussi les individus en face des réalités ! Voyons, franchement, que veux-tu que nous devenions, moi, ma Justice, ma Loi, ma Morale, si, un jour, une telle catastrophe nous arrivait, et que, au-dessus de nos faces blêmes, nous apparût l'image rayonnante et nouvelle de la vérité*¹³ ? ». On ne saurait mieux dire qu'en révélant à ses lecteurs la réalité sociale telle qu'elle est, dans son horrible nudité méduséenne, et non pas telle qu'ils ont été habitués à la voir — ou, plutôt, à ne pas la voir —, le romancier artiste sape du même coup les assises de l'injustice sociale, qui repose sur l'écrasement du plus grand nombre, avec la bénédiction de l'Église et l'impunité garantie par la « Justice ». Son entreprise ne peut être que subversive, et s'inscrit dans la lignée de ceux qui, tels Rabelais et Diderot, ont attaqué les pseudo-morales et les pseudo-vérités de leur temps au nom d'une moralité et d'une vérité supérieures, comme l'a justement noté Paul Desanges.

UN « **PROLÉTAIRE DE LETTRES** »

¹¹ « Sur *La Fille Élisa* », *L'Ordre*, 29 mars 1877 (reproduit dans le n° 2 des *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, mars 1994). L'article étant signé d'un pseudonyme employé par ailleurs par Frédéric Masson, il est possible que Mirbeau ne l'ait pas écrit entièrement, ou n'en ait fourni que les idées, que l'on retrouve dans une lettre à Goncourt du même mois.

¹² « *La Fille Élisa* », *L'Ordre*, 25 mars 1877 (*ibid.*). Mirbeau reprendra la même idée en 1901 dans son compte rendu de *Travail* de Zola (recueilli dans ses *Combats littéraires*, ainsi que les autres articles de critique littéraire cités dans les notes suivantes).

¹³ « À un magistrat », *Le Journal*, 31 décembre 1899.

Pourtant, ô paradoxe ! au moment où *La Fille Élisa* lui offre l'occasion d'en appeler à une véritable « révolution » culturelle, notre libertaire continue à travailler benoîtement pour les bonapartistes ! Pire encore : deux mois plus tard, il va même se mettre au service du baron de Saint-Paul et faire régner « l'ordre moral » mac-mahonien dans l'Ariège, au lendemain du coup d'État du 16 mai 1877... Comment expliquer semblable contradiction ?

Pour rendre compte de l'apparente incohérence du parcours politique atypique d'Octave Mirbeau, il m'a fallu, tout d'abord, découvrir en 1967 ses étonnantes *Lettres* de jeunesse à *Alfred Bausard des Bois*, qui, contrairement à ce qu'avaient cru jusqu'alors les commentateurs, l'ont révélé à dix-huit ans « tel qu'en lui-même enfin »... Il a fallu ensuite interpréter en conséquence toutes les confidences éparées dans son œuvre à venir, notamment dans un conte de 1882¹⁴, « Un Raté », dans ses articles des *Grimaces* de 1883, dans sa correspondance inédite, notamment ses lettres à son confident Paul Hervieu, et surtout dans un roman inachevé, publié après sa mort, *Un Gentilhomme*. Il en ressort que, pendant une douzaine d'années, pour fuir l'ennui mortifère de Rémalard, et tenter sa chance à Paris, avec pour tout bagage un style déjà éblouissant, Mirbeau a été, selon sa propre expression, un de ces « prolétaires de lettres » qu'il appelle, dans *Les Grimaces* du 15 décembre 1883, à s'unir et à se dresser « contre l'infâme capital littéraire ».

Belle expression, en vérité, que ce « prolétaire de lettres », qui fait des travailleurs intellectuels sans fortune de simples marchandises corvéables à merci, et qui les assimile aux prolétaires manuels, dont l'employeur s'approprie la force de travail et empoche au passage la plus-value. Bien que notre pamphlétaire soit alors au service du financier Edmond Joubert, dirigeant de Paribas et commanditaire des *Grimaces*, après avoir loyalement servi le bonapartiste Dugué de la Fauconnerie et le légitimiste Arthur Meyer¹⁵, cette analyse est marquée au coin de l'idéologie libertaire qui restera toujours la sienne. Elle revient à dire que l'intellectuel prolétarisé n'est pas plus maître de sa plume et des textes — chroniques, éditoriaux, pamphlets ou romans — qui lui sont commandés, que le mineur ou l'ouvrier n'est maître de ses outils de travail et du fruit de son labeur. Tous sont dépouillés de toute espèce de droit sur leur propre production, comme il s'en plaint amèrement dans « Un Raté ». On se rend compte alors que, dans ces fameuses *Grimaces* un peu trop vite étiquetées réactionnaires, Mirbeau plaide déjà pour une alliance de tous les prolétaires contre l'ennemi commun, le capital, qui les exploite et les aliène, analyse à laquelle il sera toujours fidèle et qu'il aura, notamment, l'occasion de développer au cours de l'affaire Dreyfus¹⁶.

De 1872 à l'hiver 1886, il en a donc été réduit, pour assurer sa subsistance quotidienne et payer ses dettes colossales, à faire, tout à la fois ou successivement, « le domestique », « le trottoir » et « le nègre ». « Le domestique », en tant que secrétaire particulier de Dugué de la Fauconnerie et d'Arthur Meyer. « Le trottoir », en tant que journaliste à tout faire obligé de se plier aux oukazes de ses employeurs successifs, à *L'Ordre de Paris*, à *L'Ariégeois*, au *Gaulois*, à *Paris-Journal* et dans *Les Grimaces*¹⁷. «

¹⁴ Recueilli dans le t. II des *Contes cruels*, p. 423 sq.

¹⁵ Sur cette période de la vie de Mirbeau, voir les chap. V, VI et VII de sa biographie ; et le chap. II des *Combats d'Octave Mirbeau*, par Pierre Michel (1995).

¹⁶ Voir notamment les deux premiers articles donnés à *L'Aurore* en août 1898, « Trop tard » et « À un prolétaire » (*L'Affaire Dreyfus*, pp. 67-80).

¹⁷ . Le 29 septembre 1883, il écrit dans *Les Grimaces* : « Le journaliste se vend à qui le paye. Il est devenu machine à louange et à éreintement comme la fille publique machine à plaisir ; seulement celle-ci

Le nègre », en écrivant des brochures de propagande bonapartiste pour Dugué, des « Salons » pour un fruit sec du nom d'Émile Hervet, les *Lettres de l'Inde* pour l'opportuniste François Deloncle, et un certain nombre de romans et de recueils de nouvelles, sur lesquels nous reviendrons, pour trois, voire quatre commanditaires. Ces compromissions humiliantes lui ont laissé un tel sentiment de culpabilité, une telle impression de souillure ineffaçable, qu'il n'a pas eu trop de ses années de combats pour la justice, en art comme dans l'ensemble de la société, pour en atténuer la honte, pour expier ses péchés de jeunesse et pour réussir une rédemption entamée dès l'automne 1884, après son retour d'Audierne¹⁸. Il est vrai qu'il est mieux placé que quiconque pour jeter rétrospectivement sur sa « *mauvaise besogne* » un regard critique. N'a-t-il pas, par ses éditoriaux anonymes de *L'Ordre* et, plus encore, par ses brochures de propagande diffusées à des centaines de milliers d'exemplaires, contribué plus que personne à la spectaculaire remontée de la cause impérialiste ? N'a-t-il pas, dans *Les Grimaces*, développé systématiquement un antisémitisme rétrograde et consternant, qui contraste cyniquement avec les articles philosémitiques du *Gaulois* et de *Paris-Midi Paris-Minuit* des trois années précédentes, et qui, pour être drapé dans un langage populiste où juiverie rime avec oligarchie, n'en est pas moins injustifiable et odieux, même s'il s'est empressé de faire publiquement son *mea culpa* un an plus tard¹⁹ ?

Il pourrait faire valoir à sa décharge que, nonobstant les contraintes de ses employeurs successifs, il a toujours tenté, dans *L'Ordre* de 1872 à 1877, et dans *Les Grimaces* de 1883, de concilier tant bien que mal l'orientation de ses commanditaires et les valeurs qui étaient les siennes. Ainsi, il a tenté de donner du bonapartisme une image de gauche, populiste, voire ouvriériste, voyant dans l'Empire le seul régime capable d'assurer à la fois l'ordre et le progrès — l'ordre étant présenté comme le moyen indispensable au progrès social — et de défendre tous les « petits » (paysans, ouvriers, employés, instituteurs), contre les appétits des « gros », déchaînés par la « République », et contre la prépotence de l'État tentaculaire²⁰. Quant aux *Grimaces*, leur farouche opposition aux opportunistes qui ont mis la France en coupe réglée l'a rapproché des radicaux et l'a fait applaudir, à l'extrême gauche, par Jules Vallès et Gustave Geffroy, Henry Bauër et Paul Alexis, qui y ont vu une salutaire entreprise d'assainissement ; et les appels aux « *coups de balai* » nécessaires pour chasser « *les misérables qui tiennent la France* », et à l'insurrection vengeresse qui fera flotter « *le drapeau noir* » sur l'Élysée et les ministères, si rhétoriques qu'ils puissent paraître, étaient bien de nature à plaire aux communards et aux anarchistes²¹.

Il n'en reste pas moins qu'en présentant aux prolétaires des villes et des campagnes une image idéalisée de l'Empire, Mirbeau a contribué à la mystification générale qu'il ne cessera plus de stigmatiser, et qu'il a aidé efficacement une cause objectivement réactionnaire, aux antipodes de ses propres options, comme va le révéler

ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites — son trottoir à lui —, accablant de caresses et de gentils propos les gens qui veulent bien monter avec lui, insultant ceux qui passent indifférents à ses appels, insensibles à ses provocations. » Cette critique de la vénalité de la presse est récurrente dans toute son œuvre.

¹⁸ Sur cette « *rédemption* » voir la deuxième partie de sa biographie. Il est à noter que l'un des premiers romans « nègres » de Mirbeau, paru anonymement en 1881 chez Calmann-Lévy, s'appelait *Expiation* ; que le premier roman signé de son nom s'intitulait *Le Calvaire* ; et qu'il devait en écrire une suite sous le titre de *La Rédemption*.

¹⁹ Dans un article de *La France*, paru le 14 janvier 1885, « *Les Monach et les Juifs* ».

²⁰ Voir l'article de Pierre Michel, « *Octave Mirbeau et l'Empire* », *Littérature et nation*, 1995.

²¹ « *La Fin* », *Les Grimaces*, 6 octobre 1883.

l'ordre moral mac-mahonien auquel les bonapartistes vont se rallier comme un seul homme, quittes à se déchirer une fois la bataille perdue. Quant à l'ambiguïté des *Grimaces*, elle n'est pas vraiment innocente, puisqu'elle lui permettait, de son propre aveu, de toucher les publics les plus divers, pour le plus grand profit d'Edmond Joubert, qui, en concurrence avec la banque Rothschild, voyait sans doute dans l'antisémitisme un argument payant. Mirbeau était tellement conscient d'avoir été complice de causes indignes qu'il ne se le pardonnera jamais. L'enthousiasme avec lequel il va désormais s'attacher à défendre de sa plume, mais aussi de ses deniers et de son entregent, les démunis, les exclus et les sans-voix, apparaît de toute évidence comme un moyen de se racheter à ses propres yeux et d'apaiser quelque peu sa conscience tourmentée.

UN LIBERTAIRE

Il a donc fallu attendre son retour d'Audierne, en juillet 1884, et sa réinsertion dans la presse parisienne, pour qu'il puisse enfin envisager sa « *rédemption* » en mettant dorénavant sa plume au service de ses idéaux politiques et esthétiques. Mais cela ne s'est pas fait sans mal. Car, pour payer ses dettes, accumulées pendant les quatre années de sa liaison avec Judith Vimmer — la Juliette du *Calvaire* —, il en a été réduit à continuer, pendant dix-huit mois, à vendre sa plume au plus offrant. Et s'il a collaboré à *L'Événement* radical et anticlérical, dont il n'est pas trop éloigné politiquement²², et s'il a commencé, sous son nom, dans *La France* de Charles Lalou, la carrière de critique d'art que l'on sait²³, il n'en a pas moins continué à chroniquer d'abondance au *Gaulois* mondain et monarchiste d'Arthur Meyer, où, malgré le libéralisme affiché par le maître de céans, il n'a pas les coudées franches : il y est condamné à de délicates contorsions et à la pratique du double langage, ce qui n'est guère compatible avec ses nouvelles exigences²⁴.

Nonobstant ces quelques séquelles peu glorieuses de son passé de prolétaire, on peut considérer qu'il commence vraiment à voler de ses propres ailes et peut enfin, au terme de ce « grand tournant », engager ouvertement les grands combats donquichottesques qui vont assurer sa gloire de justicier. De la révolte spontanée qui était la sienne jusqu'ici, et qu'alimentait pour une bonne part le dégoût inspiré par ceux qu'il était obligé de côtoyer — il s'en souviendra dans *Un Gentilhomme* —, il passe à une remise en cause systématique et argumentée de la société bourgeoise et de l'économie capitaliste. Sous l'influence conjuguée de Kropotkine et de Tolstoï, son nouveau maître à penser, ce sont les principes et les fondements mêmes de l'organisation sociale et de l'État qu'il remet en cause : ils n'ont pas d'autre objectif, selon lui, pour préserver un ordre inique dont profitent une poignée d'exploiteurs, que d'écraser les individus, d'abêtir systématiquement les esprits pour interdire à jamais toute révolte, et de transformer les enfants, pâte malléable, en un troupeau de moutons ou en un tas immonde de « *croupissantes larves* »...

L'anarchisme de Mirbeau, qui va dorénavant être sa constante, jusqu'à sa mort, au plus fort des boucheries inexpiables de la grande guerre, est fondamentalement individualiste : contre toutes les forces inhumaines d'oppression, il ne cessera plus de prendre *a priori*, et de toutes ses forces, la défense de l'opprimé. N'attendant rien de

²² Voir la communication de Pierre Michel, « Les *Chroniques du Diable* », dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 35-52.

²³ Voir *Notes sur l'art* et le premier volume des *Combats esthétiques*.

²⁴ Voir notre analyse de ce double langage dans la biographie d'*Octave Mirbeau*, pp. 201-206.

l'État, qui, par nature, ne peut-être que répressif, il se méfie comme de la peste de tous ceux qui, tels les socialistes de Jules Guesde, souhaitent en étendre démesurément les compétences : à entendre le leader marxiste, ironise-t-il, « *le jour où tous les hommes auront été abêtis définitivement, et définitivement servilisés par le socialisme collectiviste, ce jour-là seulement l'humanité sera grande et heureuse... En d'autres termes, pour que l'humanité soit heureuse en général, il faut que les individus soient malheureux en particulier*²⁵ » ... Loin donc de vouloir étendre les attributions d'un État « *assassin et voleur* », il souhaite au contraire « *le réduire à son minimum de malfaisance*²⁶ » .

Mirbeau va donc s'employer à affaiblir, en vue de les jeter à bas, toutes les institutions compressives et homicides :

- La famille nucléaire : cellule de base de la société bourgeoise, elle a pour fonction essentielle de « *déprimer* » et d'« *anéantir* » les « *facultés dominantes* » et les « *forces individuelles* » que chaque être « *à peu près bien constitué* » possède à sa naissance. Elle est chargée par les détenteurs de pouvoir, politiciens, prêtres, patrons, de le contenir « *dans un état d'imbécillité complète* » qui les mette ainsi à leur merci²⁷. Tous ses romans en apportent d'éloquents illustrations.

- L'école : elle constitue une véritable « *orthopédie de l'esprit* » infligée aux « *natures les plus saines*²⁸ » . On y « *enduit les intelligences juvéniles d'une si épaisse couche d'ignorance* », on « *étend sur elles une masse de préjugés si corrosive qu'il est presque impossible de s'en débarrasser jamais*²⁹ » . On y détruit la personnalité et les aspirations naturelles de l'enfant, on viole son intelligence et sa sensibilité, on y « *assassine Mozart* » — thème développé d'une façon bouleversante dans *Sébastien Roch*, et accessoirement dans *Dans le ciel*.

- L'Église romaine : elle inculque aux enfants, particulièrement malléables, des « *superstitions abominables* » afin d'« *enchaîner* » leur esprit et de « *mieux dominer l'homme plus tard*³⁰ ». Elle anesthésie l'esprit, énerve les volontés, divinise la souffrance, refoule les désirs les plus sains considérés comme des péchés, sanctifie le sacrifice, et inculque un sentiment de culpabilité, « *legs fatal* », qui empoisonne l'existence de millions d'êtres humains et leur interdit à tout jamais de connaître un épanouissement intellectuel, affectif et sexuel. Mirbeau en conclut que « *les maisons d'éducation religieuse* » — telles que le collège des jésuites de Vannes, où il situe l'action de *Sébastien Roch* — « *sont des maisons où se pratiquent [des] crimes de lèse-humanité* » et constituent donc « *une honte et un danger permanent*³¹ » . *L'Écuyère* et *L'Abbé Jules* illustrent avec une force particulière les méfaits du poison religieux.

- L'armée : par sa seule existence, elle est un défi à l'humanité, puisque son seul objectif est d'assurer la loi du plus fort au prix de milliers, voire de millions de morts. Elle l'est également par son fonctionnement : elle réduit le soldat au rôle de pion qu'on sacrifie sans état d'âme, et elle fait de lui, soit de la chair à canon (comme Sébastien

²⁵ « Avant-dire », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1893. Sur sa critique du collectivisme, voir Pierre Michel, « Octave Mirbeau et Jaurès », dans les Actes du colloque *Jaurès et les écrivains*, Centre Charles Péguy, Orléans, 1994.

²⁶ Interview dans *Le Gaulois* du 25 février 1894.

²⁷ Voir notamment *Dans le ciel*, chap. VIII.

²⁸ « La Rentrée des classes », *Le Gaulois*, 7 octobre 1879.

²⁹ *Dans le ciel*, chap. IX.

³⁰ Réponse à une enquête sur l'éducation, *La Revue Blanche*, 1er juin 1902 (*Combats pour l'enfant*, pp. 165-166).

³¹ *Ibidem*.

Roch), soit un être déshumanisé tout juste bon à détruire et à violer : « *Sous le prétexte fallacieux de lui apprendre à servir son pays, on ne lui apprend que le crime, et qu'il n'est beau que de voler, piller, tuer [...]. En un an ou deux ans, par un effacement insensible, par une sorte de disparition de l'homme dans le soldat, ils sont devenus, à leur insu mais fatalement, de véritables monstres d'humanité*³² ».

- La « Justice » : loin d'être neutre et d'assurer l'égalité de tous devant la loi, elle entérine et légitime le pouvoir des forts et des riches sur les faibles et les pauvres, et constitue de ce fait une « violence » et une « terreur » nécessaires « à l'État³³ ». Son fonctionnement est assuré par des « monstres moraux » dépourvus de toute sensibilité, humbles et courbés devant les puissants, mais implacables aux pauvres, et qui portent sur leur visage « *les mêmes tares sinistres d'iniquité, de férocité et de crime*³⁴ ».

- Le pouvoir politique : quel qu'il soit, fût-il camouflé sous les apparences mystificatrices de la « démocratie » parlementaire, il a pour effet d'exclure du jeu « *les petits, les humbles, les misérables* ». La politique n'est qu'un mensonge, qui permet à « *un tas grouillant d'êtres malpropres et malhonnêtes, sans courage, sans dignité, sans conscience* », de trafiquer de leurs mandats, de se vendre aux plus offrants³⁵ et, naturellement, de trahir toutes les promesses démagogiques qu'ils ont dû débiter pour se faire élire. Dans ces conditions, le suffrage universel n'est qu'une amère « *duperie* ». Comme tous les anarchistes, Mirbeau refuse d'en être complice, et il appelle donc logiquement à « *la grève des électeurs* » : « *Les moutons vont à l'abattoir. Ils ne disent rien, mais du moins ils ne votent pas pour le boucher qui les tuera ou pour le bourgeois qui les mangera. Plus bête que les bêtes, plus moutonnier que les moutons, l'électeur nomme son boucher et choisit son bourgeois*³⁶ ».

- Le capitalisme : c'est un moloch auquel sont sacrifiés des millions d'ouvriers dans ces bagnes inhumains que sont les usines (voir *Les Mauvais bergers*, 1897). Il ruine des milliers de petits épargnants ou d'honnêtes entrepreneurs pour permettre à des escrocs de la finance, à des flibustiers de la spéculation, comme Isidore Lechat, d'édifier de colossales fortunes qui ne reposent que sur l'extorsion et sont une insulte à la masse croissante des misérables, des exclus, et des vagabonds. Il est également à l'origine du saccage de la nature (Mirbeau est l'un des tout premiers écologistes) ; des crises économiques cycliques qui jettent sur le pavé des dizaines de milliers de sans-travail et de vagabonds, condamnés à la mendicité, à la prostitution, à la délinquance... ou à la mort ; du mercantilisme généralisé qui réduit toutes choses, et également les hommes, au rang de vulgaires marchandises que l'on peut acheter, consommer, et jeter après usage. Il est aussi responsable au premier chef des guerres coloniales, qui transforment des continents entiers en un terrifiant jardin des supplices et qui détruisent des cultures millénaires. Lors de l'Exposition Universelle de 1889, Mirbeau prévoit même comme inévitables des guerres inter-impérialistes qui ruineront l'Europe pour le plus grand profit des marchands de canon et des spéculateurs...

Ainsi, notre anarchiste, individualiste irréductible, souhaite abattre tout ce qui écrase et tue l'homme. Aussi fixe-t-il au roman, pour première « tâche », d'« évoquer les

³² Préface à *Un An de caserne* de Louis Lamarque, alias Eugène Montfort, Stock, 1901 (recueilli dans *Combats littéraires*).

³³ . « Autour de la justice », *Le Journal*, 24 juin 1894.

³⁴ *Mémoires de mon ami*, *Le Journal*, 23 avril 1899 (*Contes cruels*, t. II, p. 638).

³⁵ « Lettres de Versailles », *Le Gaulois*, 6 août 1884.

³⁶ « La Grève des électeurs », *Le Figaro*, 28 novembre 1888 (*Combats politiques*, p. 112). Le texte en sera massivement diffusé par les groupes anarchistes.

efforts des individus pour réaliser leurs rêves de bonheur », et de « montrer les défaillances, les contradictions de leur nature », et « la détestable tyrannie qu'exerce sur eux une société hypocrite et criminelle³⁷ ». Aussi bien Georges Rodenbach pourra-t-il écrire que le drame des personnages mirbelliens, « *emprisonnés dans la vie* », est de se refuser « à être des créatures de civilisation », pour « être quand même, malgré tous et tout, des êtres de nature³⁸ ».

Cependant, ce n'est pas le rôle de l'écrivain de proposer de remplacer le sanglant désordre établi par un ordre social supposé idéal. Certes, il aspire de tout son être à une société d'hommes libres, débarrassés des chaînes du salariat, liés entre eux par la solidarité et la communauté d'intérêts, et qui s'épanouiraient « *harmonieusement* », sans contraintes ni aliénation, dans un territoire délivré de la guerre ; et il s'emploie à faire partager son idéal à ses lecteurs. Mais pas du tout à la façon de Zola dans ses utopies *Fécondité* et *Travail*. Il se garde bien, en effet, d'en définir les contours et les voies d'accès : il sait trop bien — car il est sans illusions sur l'homme — que ce n'est là, précisément, qu'une utopie ; et il se méfie, pour les avoir vus à l'œuvre, des « *mauvais bergers* » de la politique, bourgeois ou socialistes, qui proposent un bonheur clé en main, dont les lendemains risqueraient fort de déchanter. Cette contre-société chère à son cœur, il va donc se contenter de la faire désirer ardemment en la dessinant en creux. Et, dans l'immédiat, sa seule ambition va être de contribuer, comme dira Camus, à « *diminuer arithmétiquement la douleur du monde* », ou, selon sa propre expression, à « *augmenter la somme possible de bonheur parmi les hommes*³⁹ ».

LE GRAND DÉMYSTIFICATEUR

Mirbeau a donc entrepris pédagogiquement, dans ses chroniques journalistiques comme dans son œuvre littéraire — contes, romans et pièces de théâtre — d'ouvrir les yeux de ses contemporains sur toutes les abominations et aberrations dont ils sont les victimes (ou les témoins), mais qu'ils acceptent le plus souvent sans réagir, parce que, conditionnés et abêtis depuis leur enfance, ils sont incapables de défendre leurs droits imprescriptibles et d'assumer leur liberté d'hommes, faute d'arriver à concevoir que les choses puissent être différentes de ce qu'elles sont. Leur force d'inertie et leur aliénation sont telles que l'entreprise semble bien au-dessus des forces humaines, et que, bien souvent, ceux qui tentent de faire réagir le peuple se découragent. Tel ce vieillard mis en scène dans « *L'Espoir futur* », en pleine affaire Dreyfus, et qui déclare : « *Le peuple est indifférent et vaincu. Il ne croit plus à la révolution, ne s'exalte plus pour la justice, ignore la beauté. Il n'a même plus le sentiment de ses intérêts immédiats [...]. Le peuple ne veut pas qu'on fasse quoi que ce soit. Il ne veut pas qu'on l'arrache aux saletés de sa bauge. Quand on lui parle de son bonheur, il se bouche les yeux et ne veut rien entendre ; de sa liberté, il se jette aussitôt, tête baissée, dans le mensonge et l'asservissement, plus profondément.* » Ce à quoi notre Don Quichotte impénitent, encouragé par le frémissement qu'il sent dans une partie croissante de la jeunesse qui, derrière Zola, se mobilise pour Dreyfus, répond, sans illusions excessives : « *Il ne faut jamais désespérer d'un peuple — si pourri qu'il soit — quand une jeunesse intelligente et brave se lève pour la défense de la justice et de la liberté*⁴⁰ ».

³⁷ Interview par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, p. 218.

³⁸ Georges Rodenbach, *L'Élite*, Fasquelle, 1897, pp. 148-149.

³⁹ « Dépopulation », *Le Journal*, 9 décembre 1900 (*Combats pour l'enfant*, p. 187).

⁴⁰ « L'Espoir futur », *Le Journal*, 29 mai 1898.

Dans ce dialogue, où s'affrontent les deux faces de lui-même, Mirbeau exprime tout à la fois, et essaie de concilier, selon la formule de Jaurès, le pessimisme de la raison et l'optimisme de la volonté. C'est difficile. Car, nourri de Pascal et de Schopenhauer, il est fondamentalement pessimiste : il voit partout à l'œuvre les forces de désagrégation et de mort, et, comme Taine, il n'aperçoit dans l'homme qu'un singe lubrique et cruel, dont le vernis de civilisation craque à la première occasion. Pour qui est convaincu de surcroît, pour avoir lu Spencer et Darwin, que rien ne rime à rien, que partout règne l'inexorable loi du meurtre, et que l'existence humaine n'est qu'un long supplice en attendant l'exécution, il est bien délicat de faire comme si l'homme était amendable, comme si la société pouvait être rendue moins oppressive et sanguinaire, comme si la vie pouvait avoir un sens, comme si le bonheur était accessible, comme s'il y avait quelque chose à attendre de l'avenir... L'ennemi n'est pas seulement chez les autres, les masses abruties à conscientiser ; il est aussi tapi au cœur de l'écrivain, dont le nihilisme existentiel est peu propice à l'engagement et que sa neurasthénie chronique prédispose mal à la foi qui soulève les montagnes.

Pourtant, il a toujours fini par se ressaisir chaque fois qu'il le fallait pour se jeter dans la bataille avec une efficacité redoutée. Il parvient donc à se convaincre que, à défaut de donner un sens à sa vie, l'homme peut du moins édifier un système de valeurs — le beau, le vrai, le juste — qui lui servent de boussole et l'aident à mieux vivre. C'est précisément parce qu'il refuse toute foi, parce qu'il ne croit aveuglément, ni en un dieu rémunérateur et vengeur, ni dans un prétendu « sens de l'histoire », ni dans une utopie sociale qu'il ne resterait plus qu'à mettre en œuvre, que Mirbeau entreprend tous azimuts une série de grands combats à l'issue plus qu'incertaine : il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, bien au contraire. Et c'est aussi parce qu'il est lucide et sans illusions qu'il les remportera presque tous, particulièrement dans le domaine des arts plastiques et pendant l'affaire Dreyfus. Étant donné ce que sont la grande majorité des lecteurs auxquels il s'adresse, il serait vain d'attendre d'eux que, subitement, par un coup de baguette magique, sous l'effet d'un conte, d'une *interview* imaginaire, d'une farce ou d'un roman, ils redeviennent des êtres humains dignes de ce nom et retrouvent, comme par enchantement, une intelligence critique et une sensibilité esthétique dont toute "l'éducation" subie pendant des années les a définitivement sevrés. Mais dans la masse de ceux qui lisent ses chroniques ou ses romans, ou qui assistent, à travers l'Europe, aux représentations de ses comédies, il sait qu'on peut aussi trouver ce qu'il appelle des « *âmes naïves* », et c'est sur elles qu'il compte. Il entend par là des hommes et des femmes plus réfractaires que la moyenne à l'entreprise de décervelage et qui n'ont pas été complètement laminés, grâce à une force d'inertie — la paresse à l'école, par exemple — qui s'avère, pour une fois, providentielle. Confusément, ils aspirent à autre chose que ce que leur « offre » le mercantilisme ambiant, et ils ne se satisfont ni de l'aveuglement volontaire, ni de l'inébranlable bonne conscience des nantis. Ce sont ces « *hommes de bonne volonté* », comme les appellera Jules Romains, qui laissent un léger espoir d'amélioration de l'homme et de l'organisation sociale. Seuls susceptibles d'être sensibles au message de l'écrivain, ils peuvent, pour peu que les circonstances s'y prêtent, le relayer et contribuer à leur tour à la conscientisation d'un cercle plus large de citoyens, ce qui permettrait alors de commencer à peser sur l'opinion publique et sur les « décideurs ». C'est ce qui s'est réalisé lors de l'affaire Dreyfus ; mais c'est aussi ce à quoi Mirbeau est parvenu au terme de trente années de combats continus, en faisant reconnaître comme des maîtres tous les artistes et écrivains longtemps honnis ou ignorés qu'il a entrepris de promouvoir. Grâce à l'existence de ces « *âmes naïves* », il est donc

permis de ne pas désespérer complètement de l'humanité ; peut-être même l'anarchie ne sera-t-elle pas à jamais un idéal lointain et inaccessible...

Puisqu'il s'agit, pour notre « *évangéliste de la sociale* », comme l'appelle Eugène Montfort⁴¹, d'ouvrir les yeux sur une réalité occultée, Mirbeau va donc devoir commencer par essayer d'écartier les obstacles qui interdisent de la voir, c'est-à-dire tous les verres déformants ou aveuglants que notre conditionnement a interposés entre notre œil et le monde. Alors seulement le « pourquoi » pourra s'élever, et naître l'étincelle de la conscience sans laquelle ne saurait exister aucun jugement critique. Quels sont-ils ?

- D'abord, la respectabilité des puissants et des institutions. Tant que les dominés sacraliseront les dominants qui les écrasent, et les institutions dont la seule fonction est de perpétuer leur système d'oppression, ils resteront enchaînés et incapables de se révolter. Qu'on en juge par les misérables paysans normands des *Contes cruels*, ou par les « gens de maison » évoqués sans fard dans *Le Journal d'une femme de chambre*. L'aliénation idéologique des « *misérables et souffrants de ce monde* », auxquels, selon Zola, Mirbeau a « donné [son] cœur⁴² », est l'arme suprême de tous les « *mauvais bergers* », habilités à poursuivre leurs exactions avec la bénédiction des brebis qu'ils s'emploient à tondre. Il convient donc prioritairement d'amener l'électeur à se défier des promesses intenables des démagogues en quête de suffrages ; des superstitions asservissantes débitées par les prêtres ; des manières apparemment honorables des bourgeois et des gens de la haute ; et des discours emphatiques ou amphigouriques de tous ceux qui aspirent à conduire le bon peuple et cherchent à l'impressionner par la parole : les pseudo-savants, les galonnés, les « *monstres moraux* » qui assurent le fonctionnement aveugle de la machine judiciaire, les éducateurs qui abrutissent, les gens de lettres qui abêtissent, les journalistes véreux qui désinforment etc. Rien de tel pour cela que de révéler ce qui se cache derrière les « *grimaces* » de respectabilité, que de faire pénétrer les lecteurs dans les coulisses du théâtre du monde, dans les cuisines où l'on mitonne, *ad usum populi*, les peu ragoûtantes mixtures destinées à l'aliéner, que d'arracher les masques et d'exhiber les hideurs des âmes. Mirbeau recourt donc, avec une incomparable *maestria*, à toutes les ressources de la caricature pour ainsi « *débarbouiller les canailles au vitriol* », selon la forte expression d'Élémir Bourges⁴³. C'est ce qui donne à tous ses personnages, si fortement typés, jusqu'aux plus épisodiques, cette « *vie prodigieuse* » qu'admiraient tant Tolstoï, Bergson et Mallarmé.

- Ensuite, le conditionnement socioculturel reposant sur un discours univoque. À force d'entendre répéter mille fois les mensonges les plus éhontés, les absurdités les plus criantes, le bon peuple finit par les considérer comme vérités d'*Évangile* et par juger « naturelles » les pratiques les plus aberrantes ou les plus monstrueuses. Il est donc indispensable, tout d'abord, de les « dénaturer », pour permettre la distance critique, et, ensuite, de faire apparaître une alternative : si d'autres jugements viennent choquer ses habitudes, si d'autres pratiques apparaissent concevables, alors peut-être le doute commencera-t-il à poindre et à saper les certitudes les mieux ancrées. Si hypothétique, voire improbable, que soit la réussite de cette entreprise de déconditionnement, son « *donquichottisme* » — c'est lui-même qui établit son diagnostic — pousse Mirbeau à tenter par tous les moyens de choquer les lecteurs pour secouer leur force d'inertie, pour les obliger à se poser des questions, à exercer leur liberté, et à réagir, même s'il est

⁴¹ Eugène Montfort, *Revue naturiste*, octobre 1900.

⁴² Lettre de Zola à Mirbeau du 3 août 1900 (catalogue Sotheby, vente du 12 octobre 1987, à Monaco).

⁴³ Lettre de Bourges à Mirbeau, juin 1901 (coll. Hayoit).

d'emblée évident que le plus grand nombre s'y refusera et jugera plus sécurisant de conclure que le romancier polémiste « exagère » et se complaît dans le paradoxe ou la provocation.

Afin d'amener ainsi une frange de son lectorat à sortir de sa torpeur et à regarder en face ce qu'il est accoutumé à dénier, il recourt avec prédilection, comme les cyniques grecs, à une pédagogie de choc : la dérision sous toutes ses formes, et la totale subjectivité.

LA DÉRISION

La dérision, qui implique la distanciation critique de l'esprit, a pour première fonction de saper la respectabilité des nantis et de démythifier et désacraliser les valeurs et les idéaux dont ils leurrent les dominés. Par exemple, comme le fait Célestine, la femme de chambre, en mettant à nu les « *tares* » et les « *bosses morales* » de ses maîtres, en révélant « *tout ce que peut contenir d'infamie et de rêves ignobles le cerveau respectable des honnêtes gens*⁴⁴ ». Le procédé de la dérision à intention démystificatrice est employé systématiquement dans tous les articles de polémique, politique, littéraire ou artistique, ainsi que dans les *Farces et moralités*, six petites pièces en un acte recueillies en volume en 1904, et qui constituent une efficace *agit-prop*. Dans les romans, genre sérieux à prétentions « réalistes », son usage est plus délicat, mais la dérision n'en est pas moins omniprésente, parce que Mirbeau, à défaut de trouver la sérénité, « *a pris le parti de se moquer du monde après avoir pris au tragique ses misères* », comme le note André Dinar⁴⁵. Citons quelques unes des formes qu'elle prend le plus fréquemment :

- **L'interview imaginaire** : rien de tel que le déballage naïf et complaisant des insanités et des monstruosité prêtées aux grands de ce monde, et que, dans la vie, ils se gardent bien de proclamer, pour interdire désormais aux « *âmes naïves* » d'être de nouveau leurs dupes. De ce genre qui fera florès au *Canard enchaîné*, Mirbeau est rapidement devenu le maître incontesté dans ses chroniques journalistiques. Dans des ouvrages de fiction, où les personnages de la vie réelle n'ont en principe qu'une place des plus réduites, le procédé est exceptionnel : on ne le rencontre guère que dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, qui n'est qu'un *patchwork* de contes et de chroniques (fausses *interviews* du conquérant du Soudan, le général Archinard, de l'inamovible ministre Georges Leygues, et d'Émile Ollivier, affublé du sobriquet de « *M. de Cœurléger* »), et dans *Le Journal d'une femme de chambre*, dont l'action est précisément située dans le temps réel de l'affaire Dreyfus (*interview* de Paul Bourget, dont Mirbeau a fait une de ses têtes de Turc préférées, et propos choisis du général Mercier et d'Arthur Meyer). Si peu nombreux qu'ils soient, ces exemples révèlent que, pour lui, le roman n'est pas une simple fiction et peut très bien, comme le théâtre, être contaminé par le virus de la polémique. Néanmoins, comme il est dans la nature du genre romanesque de ne présenter pour l'essentiel que des personnages imaginaires, il en est réduit à remplacer l'*interview* de personnalités réelles par des dialogues entre des protagonistes fictifs, considérés comme emblématiques d'une fonction sociale ou d'une façon de penser : ainsi, dans *Sébastien Roch*, les propos du père de Marel et du supérieur du collège, sont symptomatiques de la représentation du monde des jésuites, qui poursuivent implacablement leurs sinistres desseins ; ceux du concussionnaire ministre Mortain,

⁴⁴ *Le Journal d'une femme de chambre*, chap. I (éd. Garnier-Flammarion, p. 51).

⁴⁵ André Dinar, *Les Auteurs cruels*, p. 104.

dans « En mission », sont révélateurs des objectifs inavoués des politiciens uniquement soucieux de mettre la France en coupe réglée ; ceux du père Roch sont caractéristiques de la mentalité de la petite bourgeoisie provinciale, redondante et satisfaite ; quant à ceux de ces bourgeoises et mondaines inhumaines qui défilent dans le bureau de Mme Paulhat-Durand, au chapitre XV du *Journal d'une femme de chambre*, ils en disent plus long que tous les discours sur l'esclavage humiliant que constitue la domesticité. Sans que le romancier ait besoin de prendre position, ils dénoncent d'eux-mêmes les prétentions de ces gens à édicter la moralité, la légalité ou la normalité. D'une façon générale, on peut considérer que la forme dialoguée est celle qui révèle le mieux les caractères des individus et les turpitudes des institutions ; c'est donc elle qui est le plus à même de permettre aux lecteurs d'exercer leur liberté de jugement. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Mirbeau ait, dans ses récits comme dans ses chroniques, recouru systématiquement au dialogue, contribuant de la sorte à effacer les frontières étanches séparant traditionnellement deux genres aussi différenciés que le roman et le théâtre⁴⁶. C'est ainsi qu'il lui arrive de reprendre dans des romans des dialogues parus dans la presse, ou de placer sans vergogne dans la bouche ou sous la plume de ses personnages (Clara ou Célestine, par exemple) des passages entiers de ses propres chroniques, ou encore de tirer de ses contes la matière de ses farces (c'est le cas de *Scrupules*, *Le Portefeuille* et *Interview*, simples adaptations d'épisodes des *21 jours d'un neurasthénique*).

- **L'éloge paradoxal**, illustré avant Mirbeau par Érasme, Rabelais, Thomas de Quincey et Paul Lafargue, est aussi un procédé de polémiste. Les plus notables sont les éloges paradoxaux du bourgeois inconnu dans *L'Épidémie* (1898), et du vol, dans *Scrupules* (1902). Dans les romans, notons l'éloge de l'*apartheid* social par le père Roch, au premier chapitre de *Sébastien Roch* ; celui des amours quintessenciées des préraphaélites, au chapitre X du *Journal d'une femme de chambre* ; celui des sacrifices humains au Dahomey, par une nostalgique prostituée d'Anvers, au chapitre IV de *La 628-E8* ; et l'évocation jubilatoire des joyeux massacres de Chinois par le journalier Piscot, au chapitre VI de *Dingo*. Mais c'est surtout une œuvre d'humour noir comme *Le Jardin des supplices* qui se prête le mieux au procédé : éloge du meurtre comme fondement de l'ordre social, par l'*intelligentsia* positiviste de la République, dans le « Frontispice » ; éloge du cannibalisme par un explorateur français, et des miracles opérés par « la fée Dum-dum », par un officier anglais, dans « En mission » ; et, surtout, éloge teinté de nostalgie de l'art traditionnel de la torture, jadis honoré comme il le mérite, mais qui commence, hélas ! à se perdre, dans la bouche du jovial et débonnaire bourreau « *patapouf* » du « Jardin des supplices » *stricto sensu*. En inversant les normes morales et sociales, et en choquant les habitudes culturelles, l'humour, qui est le principe de l'éloge paradoxal, oblige le lecteur de bonne foi à s'interroger sur les valeurs et les institutions qui constituent les fondements de l'organisation sociale : il est donc foncièrement subversif.

- **L'incongruité** : elle aussi a pour effet de choquer le lecteur (ou le spectateur) et de l'obliger à réagir. Il peut s'agir d'incongruités verbales : jeux de mots, paradoxes, paralogismes, oxymores, zeugmas, délire verbal, horreur à froid etc, qui ont pour fonction de révéler les choses sous un jour inhabituel. D'autres fois, c'est la situation qui est cocasse ou bouffonne, et qui heurte les exigences logiques ou morales du lectorat, par exemple dans deux chapitres des *21 jours* d'où Mirbeau a tiré deux de ses farces : dans *Scrupules*, le volé discute courtoisement avec son voleur et en arrive à conclure

⁴⁶ Voir l'article de Pierre Gobin, *loc. cit.*, pp. 202-203.

avec lui que le vol assumé courageusement est effectivement la plus honnête des professions ; dans *Le Portefeuille*, le commissaire envoie au dépôt, parce qu'il n'a pas de domicile fixe et qu'il est donc censé constituer un danger pour la société, l'inoffensif mendiant qu'il vient de qualifier de « héros » pour avoir apporté un portefeuille bourré de gros billets et ramassé dans la rue ; dans les deux cas, le lecteur-spectateur est contraint de s'interroger et de choisir entre la complicité avec un ordre social inique et absurde, mais désormais en toute connaissance de cause, et la révolte contre une société dont le fonctionnement normal produit ce type d'aberrations. D'autres scènes transgressent les habitudes culturelles ou les bienséances sociales en inversant les normes : pensons par exemple au premier prêche de l'abbé Jules, à son agonie si peu conforme aux normes littéraires, ou à la scène où le sublime et détraqué père Pamphile gagne héroïquement dix louis d'or au féroce et grossier boucher Lebreton ; ou encore à « La Mort de Balzac », dans *La 628-E8*, si choquante que Mirbeau finira, à contre-cœur, par la supprimer. À l'extrême, on en arrive au paroxysme de l'incongruité psychologique et morale : par exemple, dans *Le Journal*, quand la femme de chambre Célestine est irrésistiblement attirée par le cocher Joseph, non pas « bien qu' »elle le soupçonne de l'assassinat et du viol de la petite Claire, mais au contraire « parce que » elle est convaincue de voir en lui un assassin et un violeur ; ou bien, plus encore, dans *Le Jardin*, qui identifie l'instinct sexuel et l'instinct de meurtre, qui fait rimer supplices et délices, et qui voit dans le paroxysme de la souffrance, infligée ou subie, le comble de la jouissance. Face à ce type de situations, où l'horreur n'exclut pas la complaisance, il est impossible de rester indifférent et de pratiquer le déni de la réalité.

- **La caricature**, le grossissement des traits, sont caractéristiques du génie mirbellien, qui se situe dans le droit fil de celui d'Honoré Daumier. Il ne s'agit jamais de déformations gratuites, destinées à s'assurer le sourire complaisant de lecteurs imbus de leur supériorité. Bien au contraire, elles ont toujours une signification, psychologique ou sociologique, et les indices dont elles témoignent, et que le lecteur est invité à interpréter, servent de révélateur de vérités sous-jacentes, camouflées par les apparences trompeuses. Ainsi en est-il, par exemple, des comparaisons avec le monde animal : ce bestiaire fait ressortir l'animalité profonde des êtres humains, qui ne sont jamais que des fauves mal dégrossis et des singes lubriques sous un vernis superficiel de civilisation⁴⁷ ; ou de la constante opposition entre les bourgeois ventripotents, repus et satisfaits, et les prolétaires voûtés, usés par le travail et conditionnés à la servilité⁴⁸ ; ou encore du ridicule linguistique dont Mirbeau affecte nombre de personnes chargées de représenter les normes qu'il conteste, par exemple le premier cocher de *La Maréchale*, le juge Robin de *L'Abbé Jules*, ou le père de Sébastien Roch : comme l'a noté Jean-Louis Cabanès, tantôt « *la parole des personnages conformistes deviendra logorrhée* » ; tantôt ils bafouillent et « *le bien-pensant deviendra un mal-disant* » ; dans tous les cas de figure, « *les témoins de la normalité sont ainsi disqualifiés dans ce qui constitue l'instance médiatrice par excellence, le langage*⁴⁹ ». Certes, ces caricatures sont énormes, et d'une vraisemblance plus que douteuse ; mais, remarque François Bardin, elles sont « *attachantes par leur exagération même, plus vraies que la vérité, parce que dépouillées de toute hypocrisie* » ; et elles sont jubilatoires : « *On sent* » chez le romancier «

⁴⁷ Voir Pierre Dufief, « Le Monde animal dans l'œuvre de Mirbeau », in Actes du colloque d'Angers, *loc. cit.*, pp. 281-291.

⁴⁸ Voir l'analyse qu'en donne Pierre Gobin (*op. cit.*, pp. 201-202).

⁴⁹ Jean-Louis Cabanès, « Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, *loc. cit.*, pp. 155-156.

*l'exaltation du créateur qui se délecte en pétrissant, de ses mains rancunières, l'effigie de l'homme qui lui a fait mal ; il nous associe à son ouvrage et nous fait partager sa jouissance*⁵⁰«.

- **L'exagération** a pour fonction de mettre sous le nez du lecteur des choses qui, sans cela, risqueraient d'échapper à sa vigilance, ne serait-ce que par la force de l'accoutumance. Ainsi, dans « En mission », le vol ne nous est pas seulement présenté comme un sous-produit de la politique, qui fait bon ménage avec l'affairisme, ce qui, après le scandale de Panama, n'apprendrait rien à personne, mais comme le seul et unique objectif des politiciens, et, par-dessus le marché, ce qui est beaucoup plus absurde, comme la source principale du respect que leur vouent les électeurs... Même souci pédagogique dans les exagérations qui fourmillent dans *L'Abbé Jules* (pensons aux trente-cinq années d'errance du père Pamphile, ou aux effets disproportionnés du mandement de l'évêque de Sées) ; dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (pensons notamment à Émile Ollivier qui a tout oublié, ou au général Archinard qui tapisse ses murs de son appartement avec des peaux de nègres) ; ou encore dans *Dingo*, qui nous introduit dans un univers rabelaisien où tout est « hénaurme ». Nombre de commentateurs s'en offusqueront et proclameront « *le sortilège bu dans le flot sans honneur* » de quelque frénétisme. Nicolas Ségur remarque, par exemple : « *Tout est démesuré chez M. Mirbeau, rien ne se tient dans les limites du naturel, et ce qu'il nous décrit plonge toujours des racines dans un cauchemar*⁵¹« . L'ennui est que le « naturel » dont il parle n'est jamais qu'une convention bien trop commode pour être honnête... Et si Mirbeau nous présente la société comme un « *cauchemar* », ce qu'elle est réellement pour le plus grand nombre, c'est, bien avant Sartre, qui a été marqué par *Le Journal d'une femme de chambre*, dans l'espoir de susciter en nous un dégoût, voire une « *nausée* », qui peuvent constituer le premier pas vers la prise de conscience et le ressaisissement.

LA SUBJECTIVITÉ

Mirbeau apparaît ainsi comme un iconoclaste qui, à coup de dérision et de démystification, désacralise les valeurs consacrées et les hommes honorés, qui déconstruit les appareils normatifs, et qui, sans le moindre souci du qu'en dira-t-on ?, des bienséances, du « bon ton », du « bon goût » et des « bonnes manières », s'emploie à dire ce qui ne se dit pas, à exhiber ce qu'il convient d'occulter, en vue de discréditer, voire de ruiner, tout ce qu'un vain peuple révère. La subjectivité facilite la digestion de ces douloureuses découvertes par les « *âmes naïves* ».

Toutes ses chroniques politiques, tous ses articles de critique d'art ou de critique littéraire, la quasi-totalité de ses contes, de ses nouvelles et des romans signés de son nom — la seule exception est *Sébastien Roch*, mais, nous le verrons, elle ne fait que confirmer la règle — sont écrits à la première personne⁵² et obligent les lecteurs à se pénétrer de la vision du monde propre à l'écrivain, fût-ce par le truchement d'un narrateur fictif. Pour Mirbeau, en effet, nous l'avons vu, l'œuvre d'art doit être

⁵⁰ François Bardin, « En relisant Mirbeau », *Le Divan*, n° 237, 1941, p. 23.

⁵¹ Nicolas Ségur, « Octave Mirbeau », *La Revue*, 15 décembre 1908, p. 465.

⁵² La première personne est le procédé le plus pratique pour rendre une vision subjective du monde, mais il n'est pas le seul, comme le révèlent par exemple *La Maréchale* ou *Sébastien Roch* : les dialogues, la présence du romancier, le recours au style indirect libre, les images facilitant l'identification, autant de moyens d'échapper à l'objectivité de la troisième personne et de coller à la conscience du personnage central.

l'expression d'un « *tempérament* » unique, et le style n'est pas autre chose que la personnalité de l'artiste qui filtre et transfigure la nature : « *La Nature n'est visible, elle n'est palpable qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'anisons, que nous la gonflons de notre passion. Et comme la personnalité et la passion sont différentes à chacun de nous, il en résulte que la nature et l'art sont différents aussi et qu'ils revêtent les formes infinies de cette personnalité et de cette passion*⁵³ ». En ce qui concerne notre homme, la « *nature* », « *gonflée* » de sa « *passion* » et de sa « *personnalité* », prend tout de suite un côté grimaçant et grinçant...

En accordant une importance décisive à la subjectivité de l'écrivain, Mirbeau se situe aux antipodes de Zola et des naturalistes, à équidistance de l'impressionnisme et de l'expressionnisme. Comme les impressionnistes, tels que ses amis Claude Monet et Camille Pissarro dont il est le chantre attitré, il ne nous présente le monde qu'à travers le filtre de la perception qu'en a le narrateur (ou le personnage), à un moment donné, sous un éclairage donné. Mais comme Vincent Van Gogh, qu'il a révélé au grand public, bien souvent il ne se contente pas de nous restituer telles quelles les impressions ressenties : il les triture et leur fait subir un traitement qui les transfigure et leur donne cette allure reconnaissable entre toutes, tant est « *unique* » son « *aptitude à amplifier et à déformer les choses et les êtres jusqu'à les rendre démesurées et épiques*⁵⁴ ».

Son œuvre romanesque ne fait pas exception à la règle ; et, si elle est, selon Paul Desanges, « *un modèle d'unité* », c'est parce qu'il a su « *donner un tour unique, une couleur qu'on ne trouve qu'en elle* » : « *Il n'est pas une page qui ne soit animée de son esprit*⁵⁵ ». Mais, alors que la dérision implique la distanciation critique du lecteur ou du spectateur — particulièrement évidente dans les *Farces et moralités* où sont mis en oeuvre des procédés brechtiens⁵⁶ —, la subjectivité suppose, à des degrés divers, l'adhésion, voire l'identification, au moins partielle, au narrateur, ou au héros placé au centre du récit. À l'occasion, elle n'exclut pas le recours à la sensiblerie, moyen efficace de toucher les cœurs pas trop endurcis, comme c'est le cas dans certains romans « *nègres* », tels que *Dans la vieille rue*, ou, plus encore, dans *Sébastien Roch*, où Mirbeau entendait provoquer « *un attendrissement à noyer tous les cœurs dans les larmes*⁵⁷ ». Cette identification a d'autant plus de portée pédagogique quand les choses sont vues à travers l'œil d'un enfant, comme dans *L'Abbé Jules*, ou quand le roman nous restitue le vécu d'un adolescent resté proche de l'état de nature, comme le petit Sébastien Roch, pas encore souillé par les « *chiures de mouches* » que sont les préjugés sociaux, et trop innocent pour comprendre bien des horribles mystères propres au monde des adultes. *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* nous amènent ainsi à jeter sur les choses un regard neuf, et, partant, nous permettent de les « *dénaturaliser* ».

Pour faciliter cette identification, Mirbeau met en œuvre un ensemble de techniques d'écriture que l'on peut qualifier d'impressionnistes, et qui, à ce que l'on prend d'ordinaire pour la « *réalité* », tendent à substituer un flux discontinu d'impressions :

- **Les descriptions impressionnistes** visent à nous restituer le monde tel que le perçoit le personnage, en fonction de l'humeur du moment, de l'angle de vue et de

⁵³ « La Nature et l'Art », *Le Gaulois*, 29 juin 1886 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 305).

⁵⁴ Nicolas Ségur, art. cit., p. 462.

⁵⁵ Paul Desanges, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ Sur les *Farces et moralités*, voir l'étude de Pierre Michel dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992.

⁵⁷ Lettre à Paul Hervieu du 28 janvier 1889 (coll. Hayoit).

l'éclairage : absence de contours, flou vaporeux, vibration de l'air, effets fugitifs de la lumière, notation des nuances et des contrastes de couleurs, mélange des sensations visuelles, auditives et olfactives, décadence systématique du champ de vision, correspondances entre les sensations produites par le monde extérieur et les états d'âme du personnage, telles sont les principales caractéristiques de ces descriptions, qui nous révèlent de surcroît l'instabilité et l'éparpillement des choses, perçues à travers le prisme d'une sensibilité. Voir surtout *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*.

- « **L'écriture artiste** » telle qu'elle a été pratiquée par les frères Goncourt, mais aussi par Zola, Huysmans et nombre d'écrivains du courant réaliste-naturaliste, et aussi de la mouvance décadente : goût des néologismes et des mots rares (surtout dans *La Maréchale* et *Sébastien Roch*) ; recherche des épithètes les plus évocatrices ; emploi de l'article indéfini et du pluriel pour des substantifs abstraits ; accumulations syntagmatiques qui visent à suggérer la diversité et le fouillis des impressions ; fréquence des oxymores et des antithèses qui soulignent l'universelle contradiction. Il s'agit toujours, pour le romancier, de rendre sensibles tout à la fois l'unicité des sensations évoquées, et la complexité indéchiffrable du monde.

- **Les images**, extrêmement nombreuses, tentent également de nous restituer une expérience unique. Mais elles révèlent aussi la vision du monde de l'écrivain. La plus intéressante à cet égard, selon Claude Herzfeld, est « *la figure de Méduse* », qui confère « à l'œuvre mirbellienne son unité et son authenticité⁵⁸ ». Elle reflète à la fois son angoisse existentielle et l'ambivalence de toutes choses : le « grotesque », qui frappe l'esprit et éveille la révolte, est indissociable du « terrible », qui touche la sensibilité et suscite la pitié.

- **Les points de suspension**, si caractéristiques de la ponctuation et de l'écriture mirbelliennes, dès ses premières chroniques et ses premières œuvres littéraires publiées sous pseudonyme. D'une part, ils contribuent, selon Jacques Dürrenmatt, à « *poétiser le réel, en le diluant dans le silence*⁵⁹ » ; d'autre part, ils témoignent de la discontinuité des choses, suggèrent le mystère, l'inconnaissable, et nous font pénétrer au cœur même de la perception des personnages.

La dérision et la subjectivité apparaissent comme complémentaires. Quand il s'agit, pour le polémiste ou pour le chantre des « *apporteurs de neuf* », de nous faire partager ses enthousiasmes et ses exécutions, cela va de soi, et la sensibilité du passionné d'art qui vibre devant un petit bronze de Rodin ou une marine de Monet fait bon ménage avec les coups de patte assassins que le pourfendeur de fausses gloires assène aux peintres académisés et couverts de breloques comme une vache laitière aux comices agricoles. Mais dans le domaine du roman, leur coexistence est plus problématique : car l'une s'adresse à l'esprit, l'autre à la sensibilité ; l'une a pour effet de faire rire ou sourire, et l'autre d'émouvoir et d'apitoyer ; l'une distancie et se refuse à rien prendre au sérieux, alors que l'autre nous oblige à nous impliquer et à découvrir la cruauté des hommes et des institutions. Les deux romans les plus célèbres de Mirbeau témoignent de cette difficulté et ont été, pour cela, vilipendés par les Trissotins de la critique. Ainsi, dans *Le Jardin des supplices* l'humour très swiftien de l'artiste du dépeçage humain et la caricaturale critique au vitriol des mœurs politiciennes, jurent quelque peu avec le grand guignol sado-masochiste des instruments de torture, qui sont

⁵⁸ Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, p. 12.

⁵⁹ Jacques Dürrenmatt, « La Ponctuation de Mirbeau », in *Actes du colloque Octave Mirbeau d'Angers*, *loc. cit.*, p. 313. Les points de suspension peuvent aussi servir à établir une complicité avec le lecteur.

censés susciter la terreur. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le chapitre X sur les « *intimités préraphaélites* », du plus pur style polémique, surprend aux côtés des chapitres nauséeux sur l'assassinat de la petite Claire ou l'agonie de Georges le tuberculeux, ou encore sur le pitoyable sort des bonnes bretonnes confrontées à leurs futures maîtresses dans le bureau de placement de Mme Paulhat-Durand. Que Mirbeau, en toute connaissance de cause, ait brisé l'unité de ton et persévéré à braver le risque d'incompréhension est révélateur de son souhait, formulé dès 1885 dans « Littérature infernale⁶⁰ », de rénover le vieux roman englué dans la routine.

CRITIQUE DU MODÈLE ROMANESQUE

Lorsqu'il aborde, tardivement, le genre romanesque, après avoir exercé sa plume comme éditorialiste politique à *L'Ordre de Paris*, comme pamphlétaire à *Paris-Journal* et dans *Les Grimaces*, et comme ethnographe de la vie parisienne au *Gaulois*, le roman est, certes, un genre très florissant, et même par trop encombré, tant le nombre d'auteurs croît rapidement. Mais l'avant-garde littéraire, les poètes au premier chef, manifeste un profond mépris pour un genre jugé inférieur et vulgaire, et pour celui qui l'incarne le mieux et qui polarise l'hostilité : Émile Zola. Des romanciers eux-mêmes, Flaubert, les frères Goncourt et des naturalistes comme Huysmans et Céard, ont d'ailleurs commencé à remettre en cause certains de ses excès (le romanesque notamment) et de ses présupposés. Bref, on est entré dans ce que Nathalie Sarraute appellera « *l'ère du soupçon* ». Octave Mirbeau, pour sa part, présente le paradoxe d'être un romancier prolifique — près de vingt volumes, en y incluant ceux qu'il a publiés sous divers pseudonymes —, tout en manifestant pour le genre qu'il pratique à son corps défendant un mépris qui confine à la répulsion. En 1891, par exemple, alors qu'il ahané sur la première mouture du *Journal d'une femme de chambre*, il écrit à Claude Monet : « *Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue **romanesque**, cela reste toujours une chose très basse, au fond très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens⁶¹* ». Il va donc contester de plus en plus vigoureusement la forme romanesque, d'abord de l'intérieur, en multipliant les transgressions et les exemples de désinvolture à l'égard des normes en usage, avant de finir par s'en affranchir complètement et de ne rien conserver, dans ses dernières œuvres, de ce qui en était, semble-t-il, des ingrédients indispensables.

Voyons brièvement quels sont les présupposés du roman balzacien ou zolien que notre chercheur de neuf a été amené à contester.

En premier lieu, le roman de la tradition « réaliste » du XIX^e siècle présuppose l'existence d'une réalité extérieure et objective. Or, pour Mirbeau, ce que l'on entend par « réalité » n'est jamais qu'une convention. Le réel n'existe que réfracté par une conscience, et, dans une œuvre d'art comme le roman, par un « *tempérament* » d'artiste. L'image qui en résulte ne peut donc être que subjective, et le génie créateur de l'artiste transfigure nécessairement ce que les larves humaines dûment crétinisées appellent la « réalité ». Faire croire que le roman peut être « réaliste » constitue donc à ses yeux une « *mystification* » qu'il s'emploie à ridiculiser chez tous ceux qui, comme Alexandre

⁶⁰ Dans *L'Événement* du 22 mars 1885 (reproduit dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, mai 1994).

⁶¹ *Correspondance avec Monet*, p. 126.

Dumas fils et d'autres fabricants de la même farine, prétendent restituer « *la vie elle-même*⁶² », ou qui, tels les naturalistes frappés de myopie, s'imaginent qu'il convient de compter les boutons de guêtres et les feuilles des arbres : « *En art, l'exactitude est la déformation, et la vérité est le mensonge. Il n'y a rien d'absolument exact et rien d'absolument vrai, ou plutôt il existe autant de vérités humaines que d'individus*⁶³ ». Ce subjectivisme pré-pirandellien traduit l'influence de Schopenhauer, pour qui « *le monde n'est pas moins en nous que nous ne sommes en lui* », de sorte que « *la source de toute réalité réside au fond de nous-mêmes*⁶⁴ ». Mirbeau tire de cette affirmation un principe majeur de son esthétique : « *La beauté d'un objet ne réside pas dans l'objet, elle est tout entière dans l'impression que l'objet fait en nous, par conséquent elle est en nous*⁶⁵ ». Ce que le peintre Lucien de *Dans le ciel* exprime à sa façon : « *Un paysage est un état d'âme* ».

Quelles sont, dans le roman, les conséquences de ce subjectivisme qui confine à l'idéalisme ? D'abord, nous l'avons vu, Mirbeau tente de nous faire coïncider avec le contenu d'une conscience dont il nous transcrit les « *impressions* » et les états d'âme, mais sans nous garantir pour autant qu'ils correspondent à une réalité objective. Soit parce qu'il s'agit de visions cauchemardesques liées à la fièvre ou au délire, comme chez Dostoïevski et dans certains contes d'Edgar Poe, voire à des hallucinations (voir par exemple *Le Calvaire*). Soit parce que le narrateur lui-même n'est plus certain de l'authenticité de ses impressions et insinue le doute dans l'esprit des lecteurs : par exemple, dans *Le Jardin des supplices*, le veule amant de Clara se demande un moment si sa maîtresse existe « *réellement* », et si elle n'est pas « *née de [ses] débauches et de [sa] fièvre* » ; dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Célestine s'interroge sur l'image qu'elle s'est fabriquée de Joseph et qui pourrait bien n'être que le fruit de son imagination ; et, dans *La 628-E8*, le romancier, qui se met lui-même en scène, commence par affirmer d'entrée de jeu : « *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, et qui font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai entendu chanter ou pleurer dans le vent ?* » En jetant ainsi la suspicion sur le récit qui va suivre, Mirbeau affirme du même coup la totale liberté de l'artiste à l'égard d'une pseudo-réalité que l'écrivain serait censé copier bêtement, à l'instar de ces naturalistes de stricte obédience dont il se gausse...

En second lieu, le roman traditionnel présuppose que cette réalité objective est intelligible, et que, à la lumière des progrès de la science, le romancier est habilité à nous en présenter une vision clarifiante. Aux yeux de Mirbeau, c'est là une double illusion. D'abord, marqué par Pascal et Spencer, il ne croit pas que la vérité soit accessible à l'homme, parce que le principe et la fin des choses resteront à jamais cachés « *dans un secret impénétrable* », contrairement aux scientifiques dont se réclame Zola ; et, après la « *révélation* » de Dostoïevski, il ne croit pas davantage que l'homme, dominé par des pulsions inconscientes, et traversé de contradictions, puisse être autre chose qu'un insondable mystère. Ensuite, l'œuvre d'art, expression d'un vécu unique, n'a rien à

⁶² Voir notamment « L'Art et la Nature », *Le Gaulois*, 26 avril 1886 (*Combats esthétiques*, t. I, pp. 246-250).

⁶³ « Le Rêve », *Le Gaulois*, 3 novembre 1884.

⁶⁴ Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, 10/18, 1980, p. 133.

⁶⁵ « Aristide Maillol », *La Revue*, 1er avril 1905 (*Combats esthétiques*, t. II, p. 386).

voir avec la recherche scientifique, et son objectif, **exprimer** la vie multiforme, est fondamentalement différent de celui d'un savant qui tente d'**élucider** les mystères de la nature. C'est, selon lui, une mystification ridicule que de faire croire, comme Zola, que le roman peut « *devenir une science grâce à la méthode expérimentale* » et que le romancier a pour but d'« *arriver au vrai*⁶⁶ » : « *Nous ne voulons plus — affirme-t-il dès 1884 — que la littérature et la poésie, ces mystères du cerveau de l'homme, soient de la physique et de la chimie, que l'amour soit traduit en formules géométriques, qu'on fasse de la passion humaine un problème de trigonométrie*⁶⁷ ». Vouloir ainsi ramener toutes choses à des déterminismes simples, réduire l'homme à des mécanismes élémentaires, c'est nier l'infinie complexité de la vie, c'est mutiler l'âme humaine, c'est nous proposer, au nom de la science, une vision qui ne peut être que mensongère. C'est à Tolstoï et à Dostoïevski que Mirbeau doit cette découverte. Grâce à eux, il a « *appris à déchiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage humain, au fond des ténèbres de la subconscience : ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves, qui rendent l'homme si douloureux et si comique... et si fraternel*⁶⁸ ».

Dans son œuvre romanesque, il va donc, de plus en plus, refuser le schématisme zolien et, par-delà, l'excès de clarté caractéristique de l'art français, jugé décidément trop superficiel. C'est difficile pour lui : parce qu'il est nourri d'études classiques ; parce qu'il se sent l'héritier des Lumières ; parce que, pendant toutes ses années de prolétariat de la plume, il s'est efforcé d'être le plus clair possible pour être d'autant plus efficace ; parce que son style en a conservé de multiples traces, à commencer par le goût de la période et la recherche impénitente du mot propre. Il va donc devoir entreprendre une véritable ascèse pour refouler des facilités d'écriture qui lui paraissent suspectes, sans pour autant avoir l'impression d'y jamais parvenir. Voyons brièvement comment il a essayé de sauvegarder le « *mystère* » des êtres et des choses :

- Il va progressivement renoncer à l'analyse psychologique, appauvrissante et desséchante, pour lui substituer la simple suggestion d'états de conscience discontinus ;

- Il peint souvent les personnages les plus intéressants de l'extérieur, pour préserver leur épaisseur (c'est notamment le cas de Juliette Roux dans *Le Calvaire*, de l'abbé Jules, de Clara dans *Le Jardin*, de Joseph dans *Le Journal* ;

- Il n'hésite pas à présenter des personnages qui donnent une impression d'incohérence (par exemple Jean Mintié du *Calvaire* ou l'abbé Jules), ou qui connaissent des transmutations étonnantes d'une partie à l'autre du roman (par exemple, le narrateur anonyme du *Jardin des supplices*, ou, sur un autre registre, le duc de Varèse dans *La Maréchale*, ou Jane dans *La Belle Mme Le Vassart*).

- Il renonce également à tout éclaircir et laisse en blanc des épisodes décisifs, frustrant délibérément la curiosité du lecteur : ainsi, nous ne saurons rien des six années passées par l'abbé Jules à Paris, ni des deux années de liaison de Clara avec le narrateur du *Jardin*, et nous ignorerons toujours si Joseph est bien coupable des crimes dont le soupçonne Célestine.

En troisième lieu, le roman présuppose que cette réalité, objective et intelligible, peut être exprimée par le truchement des mots, et que le langage est apte, notamment, à

⁶⁶ Zola, *Le Roman expérimental* (éd. Fasquelle, s. d., p. 30 et p. 38).

⁶⁷ « *Le Rêve* », *loc. cit.*

⁶⁸ *Lettre à Léon Tolstoï*, 1903, À l'Écart, p. 15.

restituer la richesse de l'expérience humaine et la beauté de la nature. Mirbeau n'en est pas du tout convaincu. D'abord, parce que « *la nature est tellement merveilleuse qu'il est impossible à n'importe qui de la rendre comme on la ressent* », confie-t-il à Claude Monet en 1887⁶⁹. Ensuite, parce que le langage ne sera jamais « *qu'une plate, mensongère et absurde contrefaçon de la vie*⁷⁰ » : on aura beau se mettre en quête des mots les plus rares, des combinaisons les plus évocatoires, des images les plus synthétiques, des rythmes les plus suggestifs, jamais de pauvres mots ne parviendront à rendre l'infinie complexité de la vie et l'infinie diversité des états de conscience de l'homme. Mirbeau a une telle conscience coupable de l'abîme infranchissable qui sépare la richesse du monde et la dérisoire pauvreté des moyens linguistiques dont il dispose, qu'il est constamment rongé par le sentiment lancinant de son impuissance, et qu'il est en permanence tenté par le silence : amère perspective pour un professionnel de l'écriture et, plus encore, pour un écrivain engagé, soucieux d'agir sur ses contemporains !

À défaut de combler le fossé, il lui arrive du moins, honnêtement, de faire sentir au lecteur qu'il existe et que la littérature est, de ce fait, une entreprise vouée à l'échec : par exemple, en employant des mots tels qu'« *indicible* », « *ineffable* », « *incompréhensible* », « *insaisissable* », « *inexprimable* », ou des images évocatrices de mystères, de ténèbres, d'opacité ou de labyrinthe. Parfois, au contraire, il tente d'occulter le problème par son ébouriffante maestria linguistique : il élargit au maximum son champ lexical en créant de toutes pièces des mots nouveaux (suggestifs ou plaisants), en recourant au langage populaire, notamment dans les dialogues, ou en réactivant de vieux mots sortis de l'usage (notamment dans *La Maréchale*), ou encore en les empruntant à des langues étrangères (particulièrement dans *L'Écuyère*) ; mais il doit avoir conscience du caractère un peu dérisoire, et aussi élitiste, de ces procédés, auxquels il renoncera presque complètement après *Sébastien Roch*. Enfin, dans la lignée de Baudelaire, il use abondamment des oxymores, chargés d'exprimer l'ambivalence de toutes choses, mais il a conscience qu'il s'agit bien souvent d'un procédé rhétorique un peu facile⁷¹.

En quatrième lieu, le roman présuppose que le récit des événements soit organisé, composé, arrangé, en fonction des objectifs, des « finalités », du romancier, qu'il s'agisse pour lui de produire un effet dramatique savamment préparé, d'illustrer une analyse préétablie, de susciter une émotion, ou tout simplement d'alimenter la curiosité du lecteur jusqu'au dénouement. Du même coup, tout ce qui est rapporté occupe une place déterminée à l'avance et a une utilité, tout est clair et cohérent, et par conséquent tout semble avoir un sens, par référence au projet du romancier, substitut de Dieu. Les frères Goncourt ont été parmi les premiers à contester ce finalisme inhérent au roman balzacien, en remplaçant le récit linéaire par la simple juxtaposition de chapitres discontinus, et en présentant « *un univers de kaléidoscope* », selon l'expression de Robert Ricatte⁷². Zola, à sa façon, prétendait aussi le remettre en cause, dans la mesure où il entendait appliquer au roman la méthode expérimentale définie par Claude Bernard et « *opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme*

⁶⁹ *Correspondance avec Monet*, p. 50.

⁷⁰ Rapporté par Albert Adès, dans ses « Notes inédites » (coll. Mme Adès-Theix).

⁷¹ Sur ces contradictions, voir Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, chap. VIII, « Le Combat contre les mots ».

⁷² Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, 1964, p. 463.

le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts⁷³», donc sans aucune référence à une finalité transcendante. En réalité, il ne fait que laïciser l'*ananke* et le *fatum* des anciens en affirmant qu'« il y a un déterminisme absolu pour tous les phénomènes humains⁷⁴ ». Au nom de la science, il rétablit le destin, et du même coup réintroduit le finalisme qu'il s'agissait de chasser... Pour Mirbeau, matérialiste conséquent, il n'y a aucune finalité à l'œuvre dans ce « crime » qu'est l'univers, où rien ne rime à rien, et où règnent le chaos et l'entropie, et il juge infondée la prétention des scientifiques à affirmer un « déterminisme absolu », comme si les savants pouvaient posséder l'omniscience divine... Aussi remet-il en cause la composition romanesque, qui tend à faire croire que les choses ont un sens et que tout se tient, n'y voyant qu'un artifice et une convention mensongère : « Est-ce qu'il y a de la composition chez Tolstoï et Dostoïevski⁷⁵ ? »

Il va donc s'affranchir progressivement des règles de la composition. Après avoir rédigé, pour ses divers commanditaires, des romans conçus sur le modèle d'une tragédie (*L'Écuyère*, *Dans la vieille rue*, *La Belle Mme Le Vassart* et *La Duchesse Ghislaine*, notamment), ce qui constitue une solution de facilité, tout en permettant aussi d'émouvoir plus efficacement un lectorat à la larme facile, il commence à prendre des libertés avec la norme : dans *Le Calvaire*, où le chapitre II sur la débâcle de l'armée de la Loire a souvent été considéré comme un hors-d'œuvre ; et, plus encore, dans *L'Abbé Jules*, où des retours en arrière démesurés s'emboîtent les uns dans les autres, et où, au lieu du ressort dramatique attendu, le romancier batifole en multipliant les digressions, qu'il appelle, comme Victorien Sardou, « du cresson ». Mais c'est surtout à partir de *Dans le ciel* qu'il renonce définitivement à tout récit linéaire et tend à réduire le roman à une simple juxtaposition d'épisodes sans autre lien les uns avec les autres qu'un narrateur unique (dans *Les 21 jours* ou *Le Journal*), ou que la volonté arbitraire du romancier démiurge de coudre ensemble des chroniques et des récits que rien ne prédisposait à voisiner (comme il l'a fait dans *Le Jardin des supplices*). Il se rapproche en cela des décadents, qui théorisent la primauté du fragment sur le tout. Le caractère arbitraire de ces combinaisons, qui crève les yeux, et qui choque roidement l'attente de lecteurs soucieux de cohérence, fait ressortir le caractère contingent de l'univers.

En cinquième lieu, le roman présuppose le respect d'un certain nombre de codes, qui, pour notre libéraire, constituent autant de lits de Procuste mortels pour l'art et la littérature, et qui ne sont en réalité que des conventions hypocrites : les codes de la vraisemblance, de la crédibilité romanesque et de la bienséance.

- Au nom du code de la **vraisemblance**, on refuse le droit de cité littéraire à des personnages jugés exceptionnels ou à des événements considérés comme « exagérés » et statistiquement improbables. Aux yeux de Mirbeau, le « vraisemblable » n'est autre qu'une dénégation du vrai, qui fait peur, et reflète l'opinion moyenne de Français moyens qui se bouchent les yeux devant une réalité qui dérange leur confort intellectuel ou leur bonne conscience. Fi donc de la vraisemblance ! Mirbeau lui préférera toujours le vrai, quitte à choquer et à être accusé d'« exagération » par tous les « aveugles volontaires » qu'il épinglait dès 1877 : « Plus je vais dans la vie, explique-t-il, et plus je m'aperçois que c'est la vie qui exagère, et non ceux qui sont chargés de l'exprimer⁷⁶ ». Et de fait, à un siècle de distance, force est de constater qu'il n'a rien « exagéré », hélas !

⁷³ Zola, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵ Interview par Maurice le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

⁷⁶ « L'Abbé Cuir », *Le Journal*, 16 mars 1902 (*Combats esthétiques*, t. II, p. 325).

et que le XX^e siècle a infiniment dépassé en horreurs les pires atrocités du *Jardin des supplices*... Il n'hésite donc pas à évoquer des sujets occultés : par exemple, les violences sexuelles infligées par des jésuites, y compris par un de leurs plus célèbres prédicateurs, sur les adolescents qui leur sont livrés en pâture (*Sébastien Roch*) ; l'impéritie et l'inhumanité de l'État-Major (*Le Calvaire*) ; les massacres de peuples colonisés au nom du progrès et de la civilisation (*Le Jardin des supplices*) ; le scandale du « *caoutchouc rouge* » qui fait la fortune de notre ami le roi des Belges et les monstrueux pogromes perpétrés par l'armée de notre ami le tsar (*La 628-E8*) etc. Il n'invente rien, mais il est un des très rares à oser en parler. Il n'hésite pas non plus à nous présenter des personnages traversés de contradictions, perpétuellement déchirés entre des postulations simultanées, et qui, du fait de leurs zigzags, donnent, aux lecteurs de Paul Bourget, l'impression d'être incohérents et « invraisemblables » : tel l'abbé Jules, en qui le subtil Mallarmé voyait au contraire « *un douloureux camarade* », emblématique de la triste humanité.

- Le code de **crédibilité romanesque** exige du romancier qu'il joue le jeu et respecte le contrat tacite passé avec les lecteurs : en leur offrant un ensemble cohérent, où tout se tient, où la logique soit respectée, où les apparences d'authenticité soient sauvegardées, afin qu'ils puissent y croire, tout en sachant pertinemment qu'il ne s'agit que d'une fiction. Pour Mirbeau, c'est se soumettre à l'attente du lecteur moyen crétinisé par des années de décervelage. Foin donc de tout souci de crédibilité ! Dans la lignée de Sterne et de Diderot, il manifeste donc une désinvolture croissante qui n'a pas manqué de choquer les Aristarques de la critique tatillonne. Ainsi, dans *L'Abbé Jules*, le narrateur en culottes courtes rapporte quantité de scènes auxquelles il n'a pas assisté ; l'aventurier sans scrupules d'« En mission » n'est plus, dans la deuxième moitié du *Jardin des supplices*, qu'une « *femmelette* » et un « *bébé* » dont se moque Clara ; quant à la sadique vamp aux yeux verts qui se repaît des plus atroces supplices, elle récite un article de Mirbeau dénonçant les exactions coloniales... Déjà dans *La Maréchale*, la fantaisie à la manière de Daudet camouflait mal le peu de crédibilité du *happy end* ; quant à *Dingo*, il nous introduit dans un univers de fable, où un modeste chien est capable à lui tout seul de trucidier tout un troupeau de moutons et de dresser un spectaculaire et sanglant tableau de chasse...

- Quant au code de la **bienséance**, il interdit, au nom de la morale des bien-pensants et de l'ordre social qui profite aux dominants, que l'on traite dans la littérature des sujets « tabous » ou « *shocking* », fussent-ils tout à fait courants, à commencer par tout ce qui a trait à la sexualité humaine et qui est aussitôt taxé d'« *obscénité* » ou de « *pornographie* », accusation souvent lancée contre Mirbeau, notamment à propos du *Journal d'une femme de chambre*. Pour lui, la bienséance n'est jamais qu'une tartufferie, par laquelle les Pères-la-Pudeur des ligues de vertu auto-proclamées et les escrocs de la politique et des affaires espèrent censurer les artistes et les écrivains potentiellement subversifs. En réalité, ces honnêtes gens seraient bien en peine de préciser ce qui est moral et ce qui ne l'est pas et d'expliquer, par exemple, pourquoi les rémunérateurs « *adultères chrétiens* » de Paul Bourget sont d'une haute moralité, alors que les galipettes de Célestine ou de ses maîtresses seraient moralement répréhensibles : « *Ô brave et honnête morale, que de bêtises... et aussi... que de crimes on commet en ton nom*⁷⁷ ! » Fi donc de la bienséance hypocrite ! Et Mirbeau d'évoquer sans fard les effets perturbateurs du refoulement sexuel des prêtres (*L'Abbé Jules*), la sodomie jésuitique (*Sébastien Roch*), l'onanisme des adolescents (*Le Calvaire*, *Sébastien Roch*), le saphisme (*Le*

⁷⁷ « Le Secret de la morale », *Le Journal*, 10 mars 1901.

Journal d'une femme de chambre), le sadisme (*Le Jardin des supplices*), et toutes les « cochonneries » d'alcôve, au risque de se faire accuser d'immoralité et taxer de pornographe... par *Le Fin de siècle*, le principal hebdomadaire grivois, abondamment illustré !

En transgressant ainsi ouvertement toutes les règles traditionnelles d'un genre qu'il juge dépassé, Mirbeau a donc manifesté clairement son intention de frayer des voies nouvelles. Mais ce n'est que progressivement qu'il en est arrivé à une remise en cause radicale. Il lui a fallu auparavant faire ses gammes pendant des années, pour acquérir une parfaite maîtrise de son métier, et recevoir, entre 1884 et 1887, la « révélation » du roman russe, qui va bouleverser complètement son projet littéraire : « *Plus je vais dans la vie et dans la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature ! Il n'y a rien, rien que des redites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée — qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut encore les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie*⁷⁸ ». Voyons rapidement comment Mirbeau est passé de romans respectueux des normes à la mise à mort du genre romanesque.

LES ROMANS « NÈGRES »

Avant que de faire, très tardivement, ses débuts officiels avec *Le Calvaire*, à trente-huit ans et demi, il n'est pas exclu que Mirbeau ait publié, sous trois, peut-être même quatre pseudonymes différents (l'un est en effet incertain), une quinzaine de volumes qui ont connu un très honnête succès⁷⁹ :

- *L'Écuyère* (1882), *La Maréchale* (1883) et *La Belle Mme Le Vassart* (1884) sont signés Alain Bauquenne, qui a également endossé la paternité de remarquables et savoureux recueils de nouvelles : *Ménages parisiens* (1883), *Noces parisiennes* (1883) et *Amours cocasses* (1885). C'est le pseudonyme d'un certain André Bertéra, né à Marnes-la-Coquette en 1853, et dont nous ne savons rien de plus par ailleurs. Aucune trace de lui n'apparaît nulle part, ni dans les archives de la Société des Gens de Lettres, ni dans le *Journal* de Goncourt, ni dans les correspondances de Zola ou de Mirbeau. Et il n'a plus rien publié après *Amours cocasses*, n'ayant sans doute trouvé chez aucun « nègre » une plume aussi brillante et efficace que celle de notre romancier⁸⁰.

- *Marca* (1882), *Jean Méronde* (1885) et *Une Folie* (1886) sont signés Jeanne Mairet, pseudonyme de Mary Healy, d'origine américaine, née à Paris en 1843, et épouse du critique d'art Charles Bigot, collaborateur de la *Revue des deux mondes*. Force est cependant de reconnaître que l'attribution de ces œuvres à Mirbeau ne repose sur aucune preuve objective et que nous ne disposons que de soupçons que nous n'avons pas encore eu l'occasion de vérifier sérieusement : il n'est donc évidemment pas concevable de les faire figurer dans cette édition.

- *Expiation*⁸¹ (1881), *Marthe de Thiennes* (1882), *Dans la vieille rue* (1885) et *La Duchesse Ghislaine* (1886) sont signés Forsan (83), ainsi qu'un recueil de trois

⁷⁸ Lettre à Paul Hervieu du 20 juillet 1887 (t. II de la *Correspondance générale*, à paraître).

⁷⁹ Sur tous ces romans, voir l'étude de Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le 'nègre' », dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* de Crouttes, Éd. du Demi-Cercle, 1994, pp. 75-101.

⁸⁰ Bertéra a aussi publié sous son nom, en 1880, *L'Amoureuse de Maître Wilhelm*, qui n'a pas eu de succès, et dont l'attribution à Mirbeau est douteuse. Peut-être est-ce l'échec de cette première tentative qui l'a incité à recourir aux services d'un « nègre » de qualité supérieure.

longues nouvelles, *Les Incertitudes de Livia* (1883). Forsan est le pseudonyme d'une Italienne née en Suisse, habitant Paris, et parfaitement bilingue, Dora Melegari (1846-1924), fille d'un ancien ministre des Affaires Étrangères ; elle mènera une carrière de journaliste progressiste, pacifiste et féministe, d'abord en France, puis en Italie.

- Enfin, *Jean Marcellin* (1885) présente l'originalité d'être paru sous une double signature : celle de Mirbeau, sur la couverture, et celle d'un certain Albert Miroux, sur la page de titre... Nous ignorons tout de ce Miroux, si ce n'est qu'il serait né à Paris en 1861 d'après Otto Lorenz, date non confirmée par les archives de la Seine. Il est donc difficile de dire si ce nom, inconnu par ailleurs, désigne un employeur de Mirbeau en chair et en os, ou n'est qu'un pseudonyme parmi beaucoup d'autres, choisi par le romancier pour camoufler la part qu'il a prise à une œuvre purement alimentaire et dont il n'était pas fier, mais que lui attribue cependant le catalogue de la Bibliothèque Nationale. Notons toutefois qu'en combinant les noms de MIRoux et de BAUquenne, on obtient celui de notre « nègre », comme si, soucieux de ne pas être dépossédé de toute paternité sur sa production, il laissait aux lecteurs curieux des indices susceptibles de les mettre sur la voie... Il est à noter également que, contrairement à l'usage, les livres ne sont jamais signés par leurs auteurs supposés : faut-il en conclure que le contrat passé entre le « nègre » et ses employeurs imposait le recours à des pseudonymes, histoire de laisser un doute sur la véritable paternité des œuvres ? Faut de connaître les contrats de négritude passés entre Mirbeau, Ollendorff et les négriers, il est impossible de l'affirmer, mais la chose est curieuse.

Nous avons vu plus haut comment Mirbeau a été amené, au cours des années 1870, à vendre sa plume au plus offrant et à rédiger notamment des brochures de propagande bonapartiste pour le compte de Dugué de la Fauconnerie et des « Salons » pour celui d'un certain Émile Hervet, journaliste à *L'Ordre*. Rien de surprenant donc que, par la suite, il ait été amené à rédiger dans les mêmes conditions des pièces de théâtre, que nous n'avons pas encore identifiées, et des romans. La question est plutôt de savoir pourquoi il a jugé préférable d'écrire pour le compte d'autrui plutôt que pour son propre compte. Deux types de raisons peuvent être envisagées.

- Une raison d'ordre économique : un roman écoulé à 1 500 exemplaires (moyenne de l'époque) ne rapporte à son auteur que 500 francs, ce que, en 1885, Mirbeau gagne en quatre chroniques, qui lui demandent chacune deux ou trois heures de travail... Le jeu n'en vaut pas la chandelle pour un homme accablé de dettes et qui doit faire de l'argent au plus vite. Par contre, s'il vend à de riches amateurs en mal de notoriété littéraire, pour 3 000, 4 000, voire 5 000 francs, des volumes rédigés en deux mois en moyenne, et en extra, cela devient infiniment plus intéressant. Or, si l'on considère la réputation de Mirbeau comme journaliste et pamphlétaire, et le succès de ses romans « nègres » attesté par le nombre d'éditions, ce qui a dû faire monter ses prix, on est en droit de supposer qu'il se faisait grassement rémunérer.

- Une raison d'ordre littéraire : n'écrivant pas pour lui, n'étant qu'un « *prolétaire* » payé à la tâche et dépossédé de tous droits sur le fruit de son travail — comme il s'en plaint dans un conte de 1882, « Un Raté », recueilli dans ses *Contes cruels* —, il peut se permettre de rédiger très vite et, du même coup, de bénéficier d'un entraînement des plus précieux pour qui entend posséder parfaitement son métier. Certes, il n'est pas question de bâcler sa besogne : il aime trop la belle langue, il a trop le souci du travail bien fait, et

⁸¹ *Expiation* a d'abord paru sans nom d'auteur, chez Calmann-Lévy. La signature de Forsan n'est apparue que dans les rééditions.

il n'a d'ailleurs aucun intérêt à faire baisser sa valeur sur le marché des cervelles humaines. Mais il peut fort bien mener de front sa carrière de polémiste fort recherché et son travail de « nègre », et donc cumuler les ressources. Par contre, quand il sera son propre maître, et qu'il signera toute sa copie, il sera paralysé bien souvent par le sentiment de sa propre impuissance, parce qu'il tendra ses filets trop haut, comme disait Stendhal ; et il aura tellement de dégoût pour ses chroniques alimentaires qu'il aura bien du mal à assumer en même temps la corvée hebdomadaire et la création romanesque, qui nécessite une entière disponibilité.

Tous les romans de cette époque présentent une très grande unité thématique. D'une part, il s'en dégage une philosophie foncièrement pessimiste, où se ressent fortement l'influence de Schopenhauer, vulgarisé en 1880 par la publication en français de ses *Pensées choisies* : la vie est souffrance, l'amour est torture, entre les sexes domine la guerre, le bonheur est impossible, le renoncement permet bien de limiter, difficilement, la souffrance, mais seule la mort apporte le repos définitif. La tragédie de l'amour est le thème le plus constamment traité. D'autre part, il en ressort une peinture extrêmement noire de la société contemporaine, et c'est à peine si, dans certaines nouvelles ou certains romans (*La Maréchale*, par exemple), le réquisitoire est tempéré par l'humour et la fantaisie : les classes dominantes sont hypocrites et pourries ; les politiciens sont des ambitieux sans scrupules ; la presse est vénale et anesthésiante, et vit de chantage ; l'argent seul est honoré et corrompt les cœurs et les institutions ; le mercantilisme généralisé transforme les valeurs et les hommes en de simples marchandises dont le prix fluctue selon la loi de l'offre et de la demande... Ce pessimisme philosophique et cette critique sociale radicale irrigueront toutes les œuvres postérieures. Cela nous amène à nous demander ce qui distingue ces romans de commande, à objectif essentiellement alimentaire, des romans de la maturité.

Première différence : il ne les nourrit pas de sa propre chair. Bien sûr, il met à profit sa riche expérience personnelle : expérience de journaliste introduit dans tous les milieux et dans toutes les arrière-boutiques politiciennes, de boursicotier, de voyageur, et aussi d'amoureux possédé et torturé par Judith. Mais il ne transpose pas aussi directement ses souvenirs qu'il le fera dans *Le Calvaire* et *Sébastien Roch*. C'est de la bonne littérature, composée à froid par un styliste incomparable, mais ce n'est pas encore de la vie.

Ensuite, ces romans charrient de très nombreuses réminiscences d'œuvres littéraires du siècle. C'est évidemment une solution de facilité que de se fixer des modèles, ou de reprendre des situations déjà rencontrées. Ce peut être aussi une façon d'assimiler les leçons des grands maîtres et de s'entraîner, comme un sportif de haut niveau, pour pouvoir, par la suite, voler de ses propres ailes. Quoi qu'il en soit, Balzac, Barbey, les Goncourt, Benjamin Constant, Daudet, et probablement beaucoup d'autres, ont été lus et médités et sont mis intelligemment à contribution. *La Belle Mme Le Vassart* peut apparaître comme une réécriture de *La Curée* de Zola ; *La Maréchale* est écrit à la manière de Daudet ; et *La Duchesse Ghislaine* est visiblement un hommage à Stendhal. Aussi est-on tenté d'excuser la « vacherie » finale de Daudet, dans sa lettre-préface à *La Maréchale* : « Ne lisez plus rien, mon camarade. Tâchez au contraire d'oublier vos admirations et vos lectures. » Mais il n'est pas évident que notre « nègre » la lui ait pardonnée⁸²...

⁸² Sur les relations entre Mirbeau et Daudet, voir l'article de Pierre Michel dans les *Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988.

Par ailleurs, que ce soit pour répondre aux exigences de ses employeurs, ou pour ne pas (trop) choquer un public misonéiste, qui cherche dans la littérature un simple dérivatif ou une émotion superficielle et éphémère, Mirbeau s'accorde parfois des facilités qu'il se refusera par la suite : concession aux effets mélodramatiques ou aux coups de théâtre (dans *Jean Marcellin* ou *Marthe de Thiennes*, par exemple) ; goût des dénouements spectaculaires (*L'Écuyère*, *La Belle Mme Le Vassart*) ; *happy end* pour ne pas désespérer le lecteur (*Jean Marcellin*, *Une Folie*, *La Maréchale*).

Enfin et surtout, même s'il tempère le sérieux du drame par le détachement de l'humour, notamment dans *La Maréchale*, Mirbeau ne remet pas encore en cause la formule du roman balzacien : le récit est à la troisième personne, sauf dans *Expiation*, et la subjectivité y est donc bien moindre que par la suite ; la psychologie y est très classique et répond aux exigences de clarté du lecteur (*La Duchesse Ghislaine* se situe dans le droit fil de Benjamin Constant et de Stendhal) ; et la plupart des récits sont conçus comme des tragédies de la fatalité : c'est-à-dire que, une fois posée la situation de départ et noués les liens qui unissent les protagonistes, les choses évoluent avec toute l'implacable rigueur d'un mécanisme d'horlogerie, et aboutissent à un dénouement tragique qui semble, rétrospectivement, inscrit d'avance dans le nœud initial. On y trouve donc un avatar du finalisme que Mirbeau remettra en cause par la suite.

LES ROMANS « AUTOBIOGRAPHIQUES »

Les trois premiers romans avoués d'Octave Mirbeau, *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) et *Sébastien Roch* (1890) ont souvent été qualifiés d'« autobiographiques », non sans quelque raison. D'abord, parce que le romancier en situe l'action dans des milieux et des décors qu'il connaît parfaitement par expérience (Rémalard et l'Orne, le collège des jésuites de Vannes, la bohème parisienne, la région d'Audierne), et retrace, à peine transposés, des épisodes de sa vie : son enfance rémalardaise, ses quatre années d'« enfer » au collège de Vannes et les traumatismes de toute nature qu'il y a subis, sa douloureuse expérience de moblot de l'armée de la Loire pendant la guerre de 1870, et sa liaison dévastatrice avec la « goule » Judith Vimmer, rebaptisée Juliette Roux. Ensuite, parce que, quel que soit le mode de narration adopté — le récit-confession dans *Le Calvaire*, le récit d'un témoin encore enfant dans *L'Abbé Jules*, le récit à la troisième personne, rédigé par un narrateur inconnu, et coupé d'extraits du journal du héros, dans *Sébastien Roch* —, c'est le romancier lui-même qui se place au centre du roman, qui nous transmet une expérience unique, et nous amène à partager sa propre manière de percevoir les choses. D'une certaine façon, comme Rousseau dans ses *Confessions*, il se dédouble : il est à la fois le personnage au cœur d'une action située cinq, quinze ou vingt ans plus tôt, et le narrateur qui juge les choses avec la distance de l'expérience acquise. La subjectivité y est donc totale : différence d'importance avec les œuvres antérieures, aussi bien qu'avec le modèle zolien.

Si on les compare à ceux qui vont suivre, ces trois romans apparaissent comme relativement classiques. On y trouve une histoire qui entretient la curiosité du lecteur et qui est susceptible de l'émouvoir, voire de le bouleverser (*Sébastien Roch*) ; des personnages auxquels on puisse s'identifier, ou que l'on puisse reconnaître ; un décor géographiquement situé et identifiable, souvent évoqué dans des descriptions de facture impressionniste ; des milieux sociaux soigneusement circonscrits dans l'espace et le temps, ce qui donne au récit une allure « réaliste », c'est-à-dire soucieuse de décrire une réalité sociale sous tous ses aspects, y compris dans ce qu'elle peut avoir de grotesque, de vulgaire ou de sordide. De surcroît, l'importance accordée à l'hérédité, à l'influence

du milieu et à la question d'argent, semble situer Mirbeau dans la lignée de Balzac et de Zola.

Pourtant les apparences sont trompeuses, et, sans sous-estimer le poids de la tradition « réaliste » française, force est de reconnaître que les influences dominantes sont bien plutôt celles de Dostoïevski, de Barbey d'Aurevilly, de Tolstoï et d'Edgar Poe. Et le romancier prend nombre de libertés avec les normes du roman traditionnel et avec celles du roman naturaliste :

- Vision tout à fait subjective des choses et projection du tempérament du narrateur dans le récit, qui prend souvent une allure pathologique, voire hallucinatoire, ce qui lui donne une allure quelque peu fantastique (surtout dans *Le Calvaire* ; il en sera de même dans *Dans le ciel*). Mirbeau essaie d'amener le lecteur à voir tout à travers le prisme déformant de la sensibilité du narrateur ou du personnage central et élabore, ce faisant, une espèce d'impressionnisme littéraire.

- Refus de l'omniscience du romancier : les ressorts des êtres nous sont souvent cachés, comme chez Tolstoï⁸³, des périodes entières de la vie des personnages sont passées sous silence. C'est l'une des conséquences de la technique du point de vue subjectif.

- Refus de la linéarité du récit : passages constants du présent au passé, ellipses, ruptures de rythme, digressions, retours en arrière.

- Transgression, on l'a vu, des codes de vraisemblance, de crédibilité et de bienséance.

- Mise en œuvre d'une psychologie des profondeurs inspirée de Dostoïevski, qui met l'accent sur les pulsions inconscientes et inexplicées des personnages, ainsi que sur leurs contradictions et incohérences, qui confinent parfois à la pathologie (surtout dans *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*).

Ces trois premiers romans officiels traduisent donc un désir d'établir un compromis entre la formule traditionnelle du roman français et l'apport du roman russe, et de tracer une voie médiane, qui permette d'éviter les deux excès qu'il réprouve également et qu'il juge aussi nauséux : les fadeurs du roman idéaliste et aseptisé à la Octave Feuillet, et les conventions non moins mensongères et ennuyeuses du roman naturaliste, comme il s'en expliquait, en mars 1885, dans une de ses *Chroniques du Diable*, « Littérature infernale⁸⁴ ».

DÉCONSTRUCTION DU ROMAN

Après l'échec de *Sébastien Roch*, victime d'une véritable conspiration du silence, Mirbeau s'est dit, on l'a vu, de plus en plus dégoûté de la forme romanesque, décidément trop vulgaire et conventionnelle à son gré, et franchit un pas décisif vers la déconstruction d'un genre honni dans les trois œuvres suivantes : *Le Journal d'une femme de chambre*, dont la première mouture est pré-publiée en 1891, mais dont la version définitive ne paraîtra en volume que neuf ans plus tard, ce qui en dit long sur son peu d'enthousiasme ; *Dans le ciel*, pré-publié au cours de l'automne 1892 et de l'hiver 1893, et qu'il ne reprendra jamais en volume, malgré l'attente de l'impatient et admiratif Marcel Schwob (la première publication n'aura lieu qu'en 1989) ; et *Le Jardin*

⁸³ À Albert Adès, qui reprochait à Tolstoï de ne pas montrer suffisamment les ressorts de ses personnages, Mirbeau répliquait : « *Et pourquoi ? Tous ces ressorts dont vous parlez, croyez-vous que Tolstoï ne les ait pas vus ? S'il ne les mentionne pas, du moins il les fait sentir* » (« Notes inédites » d'Albert Adès, *loc. cit.*).

⁸⁴ *L'Événement* du 22 mars 1885.

des supplices, dont la première esquisse, *En mission*, paraît dans *L'Écho de Paris* dès 1893, mais qui ne sera publié en volume qu'en juin 1899, à la faveur de l'affaire Dreyfus, qui lui confère une portée nouvelle, après un étonnant amalgame avec quantité d'autres textes parus dans la presse entre 1889 et 1898, et qui constituent l'essentiel du « Frontispice » et du « Jardin des supplices » *stricto sensu*.

Ce bref rappel est révélateur des contradictions dans lesquelles se débat notre romancier en proie au doute. D'un côté, pour assurer sa subsistance sans dépendre de l'argent, nullement immaculé, de sa compagne, l'ex-horizontale Alice Regnault⁸⁵, et sans être pour autant condamné de nouveau au bagne de la chronique quotidienne qui le révolte, il est bien obligé de remettre à Valentin Simond, le directeur de *L'Écho de Paris*, les romans qu'il lui a promis, probablement par contrat, et que l'incompréhensive Alice le pousse par tous les moyens à rédiger à son corps défendant. Mais, de l'autre, il éprouve une telle honte, il souffre d'un tel sentiment d'impuissance, aggravé par la grave crise morale et conjugale qu'il traverse alors, et qui perdure⁸⁶, et il est tellement dégoûté par la vulgarité de la forme romanesque, qu'il ne travaille qu'à contre-cœur, aiguillonné par Alice, sans être aucunement pressé de soumettre à un lectorat exigeant la version définitive d'œuvres qu'il n'a fait qu'esquisser en toute hâte, par pure nécessité alimentaire, et dont il est visiblement fort peu satisfait.

Dans ces trois romans, Mirbeau va sensiblement plus loin que l'impressionnisme littéraire mis en œuvre dans les trois précédents, et il rompt beaucoup plus nettement avec les conventions romanesques en vigueur :

- *Le Jardin* et *Le Journal* sont des romans « à tiroirs » fort désinvoltes, des romans-puzzles, faits de pièces et de morceaux, qui, la plupart du temps, étaient étrangers les uns aux autres et avaient été conçus séparément et dans des intentions différentes, mais qu'il s'est efforcé d'amalgamer tant bien que mal, sans s'astreindre à la cohérence — ce qui rapproche ces œuvres du courant décadent. *Dans le ciel*, pour sa part, est un roman « en abyme », où sont mis bout à bout des fragments du passé mémorisé par les différents narrateurs et leurs impressions présentes, sans la moindre unité dramatique.

- Le récit n'est pas linéaire : la chronologie est bousculée ; le passé vient constamment se mêler au présent du narrateur ; le rythme est irrégulier : des années entières de la vie des personnages sont passées sous silence, ou résumées en quelques lignes, alors que certaines journées particulièrement significatives donnent lieu à de longs développements (notamment la visite du jardin des supplices).

- Il n'y a aucune unité de ton, particulièrement dans le grinçant *Jardin des supplices*, où la caricature voisine avec le discours politique et l'humour noir avec le sadisme halluciné, ce qui contribue à déstabiliser le lecteur.

- Le romancier ne se soucie pas de composer, il n'articule pas le récit autour d'un nœud dramatique aboutissant à un dénouement. *Dans le ciel* et *Le Jardin*, qui s'interrompent abruptement, pourraient fort bien être continués. De même le journal de Célestine.

- La curiosité du lecteur est délibérément frustrée : nous ne saurons rien de la liaison amoureuse sado-masochiste entre Clara et l'anonyme narrateur ; nous n'aurons que des soupçons sur la culpabilité de Joseph dans *Le Journal* ; la mort du peintre

⁸⁵ Sur Alice, voir la monographie de Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, Éd. À l'Écart, Alluyes, 1993.

⁸⁶ Sur cette crise, voir le chap. XIV de sa biographie.

Lucien de *Dans le ciel* n'est pas racontée, et le lecteur en est réduit à imaginer ce qui a pu se passer derrière la porte.

- Enfin, la vraisemblance et la crédibilité romanesque sont mises à mal, particulièrement dans *Le Jardin*, où la désinvolture du romancier est si flagrante que le lecteur est habilité à se demander s'il ne s'agit pas d'une mystification, à l'instar de la mission confiée au pseudo-embryologiste, et si le romancier n'est pas en train de se payer sa tête, comme en rêvait Flaubert...

Pourtant, ces trois œuvres sont encore des romans. C'est-à-dire qu'elles nous présentent des personnages de fiction susceptibles de nous toucher, et qu'elles les situent dans une époque déterminée, dans un certain milieu social et culturel, avec tout ce que cela implique de « réalisme social », d'impressionnisme descriptif ou de psychologie en action. Simplement, la peinture de la réalité sociale (dans *Le Journal* ou *Dans le ciel*) ou de la vie politique (dans « En mission ») voisinent avec nombre d'épisodes grotesques (dans *Le Journal*) ou cauchemardesques (dans *Dans le ciel*) et de descriptions fantasmagoriques (dans *Le Jardin des supplices*, par exemple), d'où est clairement bannie toute référence à une « réalité » objective. De plus, le romancier fait à tout instant sentir sa présence de demiurge : il est là, qui tire les ficelles de ses personnages, et qui leur prête à l'occasion ses propres discours... Bref, il refuse de jouer le jeu du romanesque, et le lecteur risque d'en être tout désarçonné.

DÉPASSEMENT DU ROMAN... OU RETOUR AUX ORIGINES ?

Avec les trois dernières œuvres narratives publiées de son vivant, *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901), *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913), Mirbeau franchit un nouveau pas vers la mise à mort du roman. Car, à moins de coller l'étiquette passe-partout de « roman » sur n'importe quelle production narrative, il apparaît clairement qu'elles échappent à toute classification réductrice et se situent au-delà du genre romanesque tel qu'il s'est fixé au XIX^e siècle.

Dans *Les 21 jours*, comme dans les deux romans précédents, mais d'une façon encore plus systématique et désinvoltée, Mirbeau s'est livré à un patient collage d'une cinquantaine de contes parus dans la presse depuis près de quinze ans. Mais, à la différence du *Jardin* et du *Journal*, le narrateur unique, imaginé pour les besoins de la cause, et qui a pour unique fonction de juxtaposer des récits autonomes, n'est qu'un témoin accidentel, sans le moindre lien avec les récits qu'il reproduit, et il n'a donc pas plus de rôle dramatique que le régisseur des *Amants*, par exemple⁸⁷. Passant par-dessus plusieurs siècles de tradition romanesque, Mirbeau renoue avec les procédés de Boccace dans le *Décaméron* et de Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron*. Il s'agit donc d'un fourre-tout, sans unité thématique, sans le moindre souci de cohésion dramatique, où le seul lien est en réalité l'envahissante personnalité de l'écrivain neurasthénique, qui se livre à un chamboule-tout jubilatoire, et qui donne à tout ce qu'il rapporte une couleur et un sel qui lui appartiennent en propre.

Dans les deux volumes suivants, cette personnalité s'affiche encore plus ouvertement : le romancier se met lui-même en scène et envahit tout le champ, sans avoir besoin de s'encombrer de porte-parole peu crédibles (Georges, Clara, ou Célestine, par ex.) ou de se cacher derrière des masques faciles à percer (Georges Vasseur des *21 jours*, par ex.). Dès lors, tous les événements, vécus ou imaginés, sont réfractés à travers

⁸⁷ Sur *Les Amants*, farce représentée en mai 1901, voir l'étude de Pierre Michel, dans le numéro spécial *Octave Mirbeau de L'Orne littéraire*, juin 1992.

un « *tempérament* » unique et exceptionnel, qui apparaît à Roland Dorgelès comme « *une étrange machine à transfigurer le réel*⁸⁸ ». Il n'est pas pour autant le héros de son récit, et il se cantonne modestement dans le rôle de témoin ou de faire-valoir. Car, comble de la provocation, les véritables héros ne sont même pas des humains, mais une machine, la fameuse 628-E8, et un chien, Dingo... Comme si notre misanthrope se consolait avec eux de l'incurable ignominie des hommes... L'apologie d'une machine ou d'un quadrupède obéissant aux instincts de sa race équivaut à une condamnation sans rémission des bipèdes pensants ; et, en nous proposant son chien comme un modèle moral alternatif à une humanité corrompue par une société homicide, Mirbeau se situe dans la continuité des cyniques grecs et se livre, comme eux, à une « *falsification* » des valeurs et des institutions humaines, c'est-à-dire à la mise en lumière de leur absurdité ou de leur hypocrisie foncières.

Bien sûr, dans ces drôles de récits, on ne trouve plus d'action ni d'intrigue, ni de trame romanesque, ni même de lien entre les épisodes. La fantaisie de l'écrivain se donne libre cours, dans le droit fil d'une tradition vieille comme le roman, et qui, au-delà de Sterne et de Diderot, remonte à Rabelais et Cervantes. Comme eux, il « *marque ainsi son horreur pour les conventions de la forme, il jette en ses ouvrages la vie à pleines mains* », sans se soucier d'en « *discipliner le grouillement confus* », écrit Paul Desanges⁸⁹.

Enfin, il évacue tout souci de référence au « réel », comme il l'avoue d'entrée de jeu, on l'a vu, au début de *La 628-E8*, en prétendant ne plus être capable de distinguer le vécu du rêvé. Ambiguïté consubstantielle au roman depuis ses origines, mais que la préoccupation de « réalisme » affichée par Balzac et ses successeurs avait fini par faire oublier. Ainsi, le voyage en voiture à travers l'Europe est bien avant tout un voyage à travers lui-même ; il serait donc vain d'y chercher à tout prix le reflet d'une réalité objective : « *révolution copernicienne à rebours* », bien avant celle réalisée par Proust, si l'on en croit André Gide... Quant aux aventures de son chien Dingo, elles sont tellement « hénaurmes » qu'il est clair d'emblée qu'il s'agit d'un chien mythique, sans qu'il soit toujours aisé de déceler la part du grossissement spontané de l'œil de l'écrivain, à la façon de Rabelais, celle de la galéjade d'un mystificateur patenté, et celle de l'affabulation didactique, à la manière d'un conte philosophique du XVIII^e siècle. Ainsi, lors même qu'il semble tendre au récit autobiographique autocentré, il nous plonge paradoxalement en pleine fiction, ouvrant la voie à ce que Doubrovsky, deux tiers de siècle plus tard, appellera « *l'autofiction* »...

Mirbeau n'entend pas pour autant remplacer le roman du XIX^e siècle par un genre nouveau et édicter de nouvelles règles qui se substitueraient aux anciennes. Libertaire jusque dans sa création littéraire, il se méfie comme de la peste des manifestes, des dogmes et des recettes, et il souhaite visiblement dépasser les divisions traditionnelles. Il n'obéit qu'à « *sa fantaisie de voir* » et à son « *désir d'étudier* », et il va son chemin sans se préoccuper de théoriser. De même qu'il se défie des utopies sociales préétablies et n'a cure de préciser les contours de la cité idéale, il se garde de fixer les principes d'une littérature nouvelle conforme à ses rêves. Il préfère prêcher d'exemple : c'est en marchant qu'il prouve le mouvement, et qu'il affirme du même coup l'absolue liberté de l'écrivain, comme le feront, trois quarts de siècle plus tard, des romanciers aussi différents que Milan Kundera, Ismaïl Kadaré ou Salman Rushdie.

⁸⁸ Roland Dorgelès, *Portraits sans retouches*, Albin Michel, 1952, p. 135.

⁸⁹ Paul Desanges, « Octave Mirbeau », *La Clarté*, mai 1913, p. 231.

UN PRÉCURSEUR

Ainsi Octave Mirbeau, venu tardivement et à contre-cœur à la forme romanesque, a manifesté une conscience aiguë de la crise du roman et des impasses de toutes les tentatives de renouvellement d'un genre condamné, y compris celles qu'il a menées lui-même pendant une quinzaine d'années. Il s'inscrit dans le combat de ceux qui ont essayé d'échapper à la tyrannie des catégories esthétiques en vigueur, tels que Huysmans et Remy de Gourmont, Marcel Schwob et Georges Rodenbach, Édouard Dujardin ou Jean Lorrain. La totale subjectivité, la discontinuité logique et chronologique, le refus de l'intrigue et des arrangements à des fins de dramatisation, la priorité accordée aux impressions et aux états de conscience, la place décisive de l'imagination, des obsessions, voire des hallucinations, qui transfigurent la perception des choses, la tendance à faire du récit un substitut de la polémique journalistique et une arme de pamphlétaire au service de ses combats tous azimuts, le mépris de l'hypocrite bienséance des Tartuffes laïcs ou ensoutanés, le peu de cas qu'il fait de la crédibilité romanesque, la prédilection pour tout ce qui heurte les préjugés et le confort moral ou intellectuel de ses lecteurs, la psychologie des profondeurs, le choix de personnages à la fois exceptionnels et emblématiques, le rejet croissant de l'explication appauvrissante, et la volonté affirmée de laisser subsister chez les êtres une part de mystère, autant de traits dont la combinaison, selon des dosages variables, est révélatrice de son souci de dépasser les oppositions stériles, mais dominantes à l'époque dans le champ littéraire, entre un pôle naturaliste et un pôle symboliste⁹⁰.

S'il est vrai que l'admiration doit être historique, et que, selon Milan Kundera, « *les grandes œuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en participant à cet art*⁹¹ », alors il convient de manifester une très vive admiration pour l'œuvre romanesque de Mirbeau. Car il ne s'est pas contenté de produire une œuvre d'une exceptionnelle humanité, nourrie d'une riche expérience personnelle, écrite en un style d'une efficacité incomparable, et justement admirée de ses pairs : il a aussi « *participé* » à l'histoire du roman. Il a, en tâtonnant, exploré des voies nouvelles, dépassant le romantisme, le naturalisme, le symbolisme et le décadentisme, même s'il doit quelque chose à tous ces grands courants du siècle, et oscillant entre l'impressionnisme, qui culmine dans *Sébastien Roch* et *Dans le ciel*, et l'expressionnisme, qui atteint son paroxysme dans *Le Jardin des supplices* et *Les 21 jours*. À l'impressionnisme, il se rattache par la subjectivité de sa vision des êtres et des paysages, par son refus des artifices de la composition, par son souci d'atteindre l'essence des choses par delà leurs apparences, et par la « *mobilité* » de ses « *impressions* » en fonction de ses « *humeurs* », voire, dans *La 628-E8*, en fonction de la vitesse. Mais par son goût de l'outrance, fût-ce à des fins didactiques, par son exceptionnel talent de caricaturiste, qui l'apparente à Daumier, par sa fascination pour l'horreur, par son ironie grinçante et grimaçante, et par la projection sur toutes choses de sa personnalité exacerbée et douloureuse, il annonce l'expressionnisme, et se rapproche d'Ensor ou de Van Gogh, dont le destin tragique lui a inspiré le peintre Lucien de *Dans le ciel*.

Nombre de romanciers du vingtième siècle, qui se sont engagés sur l'une ou l'autre des pistes qu'il a contribué à ouvrir, ont peu ou prou une dette envers lui : Henri Barbusse et Roland Dorgelès, Léon Werth et Marinetti, Céline et Kafka, Marcel Proust

⁹⁰ Sur « Mirbeau et le symbolisme », voir l'article de Pierre Michel, dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995.

⁹¹ Milan Kundera, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, n° 39, 1992.

et Albert Camus, André Gide et Jean-Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet et Georges Bataille, Marcel Aymé et Michel Ragon, Paul Morand et Romain Gary, Yves Gibeau et Marius Noguès... Il est donc grand temps que justice lui soit tardivement rendue et que son œuvre romanesque complète soit enfin mise à la portée de tous.

Pierre MICHEL
Président de la Société Octave Mirbeau

POUR EN SAVOIR PLUS

1. Ouvrages généraux sur Mirbeau :

Les quatre ouvrages principaux sont :

- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, Paris 1990, 1020 pages.
- Michel, Pierre (éd.), *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, 480 pages.
- Michel, Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, 390 pages.
- Lair, Samuel, *Le Mythe de la nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Presses de l'Université de Rennes, 2004, 340 pages.

Autres volumes :

- Carr, Reginald, *Anarchism in France - The Case of Octave Mirbeau*, Manchester University Press, 1977, 190 pages.
- Herzfeld, Claude, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, Paris, 1992, 107 pages.
- Herzfeld, Claude, *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 2001, 105 pages.
- Lloyd, Christopher, *Mirbeau's fictions*, University of Durham, 1996, 114 pages.
- McCaffrey, Enda, *Octave Mirbeau's literary intellectual evolution as a French writer*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N.-Y.), 2000, 246 pages.
- Michel, Pierre (éd.), *Colloque Octave Mirbeau*, Actes du colloque du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, Paris, 1994, 140 pages.
- Michel, Pierre, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, Éditions À l'écart, Reims, 1993, 65 pages.
- Michel, Pierre, *Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, Angers, 1998 (rééd. 2000), 48 pages.
- Michel, Pierre, *Lucidité, désespoir et écriture*, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 2001, 89 pages.
- Michel, Pierre, *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. Eurédit, 2004, 296 pages.
- Schwarz, Martin, *Octave - Mirbeau, vie et œuvre*, Mouton, Paris – La Haye, 1965, 205 pages.
- Tartreau-Zeller, Laurence, *Octave Mirbeau, une critique du cœur*, Presses du Septentrion, Lille, décembre 1999, 769 pages.

Revue :

- Dossier « Octave Mirbeau », *Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, 100 pages, réalisé par Pierre Michel et Jean-François Nivet.
- Numéro « Octave Mirbeau » de *L'Orne littéraire*, juin 1992, 105 pages, réalisé par Pierre Michel.
- Numéro « Octave Mirbeau » d'*Europe*, mars 1999, 140 pages, coordonné par Pierre Michel.
- Numéro « Mirbeau-Sartre écrivain » de *Dix-neuf / Vingt*, Eurédit, n° 10, octobre 2000, 116 pages, coordonné par Éléonore Roy-Reverzy.
- Numéro « Vallès-Mirbeau, journalisme et littérature » de *Autour de Vallès*, n° 31, décembre 2001, coordonné par Marie-Françoise Montaubin, 317 pages.
- Douze numéros des *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, Société Octave Mirbeau, 1994-2005, 4 400 pages, coordonnés par Pierre Michel.

2. Sur Mirbeau romancier :

- Bermúdez, Lola, et Lécivain, Claudine, « *La Métamorphose des brumes : la couleur sentimentale du paysage mirbellien* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 34-46.
- Bermúdez, Dolores, « Le Paysage dans les romans de Mirbeau », à paraître dans les Actes du colloque de Jaén, *Paysage et littérature*, octobre 2003.
- Birkett, Jennifer, *The Sins of the fathers - Decadence in France 1870-1914*, Quartet Books, Londres-New York, 1986, pp. 235-256.
- Bolle, Élodie, *Le Couple ou l'échec amoureux dans les romans d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université du Littoral, Dunkerque, 1997, 73 pages.
- Bolle, Élodie, « La Marque du pli chez Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, mai 1999, pp. 69-73.
- Bougeard, Patrick, *Les Romans d'Octave Mirbeau - La remontée du réel ou la déconstruction*, diplôme d'études supérieures. dactylographié, université de Lille, 1975, 112 pages.
- Briaud, Anne, *Fondements de l'anarchisme individualiste d'Octave Mirbeau dans ses romans*, mémoire de maîtrise dactylographié, Toulouse-Le Mirail, 1996, 87 pages.
- Briaud, Anne, *L'Idée de nature dans les romans d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A., Université de Toulouse – Le Mirail, 1997, 98 pages.
- Brunel, Valérie, *Thématique sociale dans l'œuvre romanesque et théâtrale d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, 1975.
- Chabaud, Françoise, *Les Parfums et les sensations olfactives dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Brest, octobre 1996, 91 pages.
- Cordié, Carlo, « Octave Mirbeau fra verismo e decadentismo », *Saggi di letteratura francese*, Padoue, 1957, pp. 229-249.
- Della Vedova, Alice, *L'Œuvre romanesque d'Octave Mirbeau, tesi di laurea* dactylographiée, université d'Udine, 1992, 280 pages.
- Delmas, Aurore, *L'Esthétique narrative d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A dactylographié, université d'Orléans, 2001, 62 pages.
- Dorgelès, Roland, « Celui qui inventa la réalité », *Portraits sans retouches*, Albin Michel, 1952, pp. 123-158.
- Dorgelès, Roland, « Une étrange machine à transformer le réel », préface de *l'Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000, tome I, pp. 11-27.
- Ekiert, Joanna, « Quelques remarques sur le narrateur dans les romans de Mirbeau »,

- Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 27-33.
- Garreau, Bernard, « Les Débuts de roman de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 287-297.
 - Gobin, Pierre, « Un “Code” des postures dans les romans d'Octave Mirbeau », *La Lecture socio-critique du texte romanesque*, Toronto, 1975, pp. 189-206.
 - Gruzinska, Aleksandra, *La Femme et ses paysages d'âme dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Pennsylvanie, 1974, 225 pages.
 - Herzfeld, Claude, *La Figure de Méduse dans l'oeuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992, 107 pages.
 - Herzfeld, Claude, « Octave Mirbeau et Georges Hyvernaud : mêmes combats », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, mai 1996, pp. 371-385.
 - Herzfeld, Claude, « Roman d'accusation et roman à thèse : Mirbeau et Nizan », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 158-171.
 - Herzfeld, Claude, « Jules Vallès et Octave Mirbeau pamphlétaires et romanciers », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, pp. 35-58.
 - Herzfeld, Claude, « Mirbeau, Kafka et la domination », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
 - Jahier, Bernard, « Octave Mirbeau et Alphonse Daudet », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005. .
 - Lair, Samiel, « Un obsédant refrain : sortilège d'Orphée chez Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 183-198.
 - Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Brest, juin 2002, 630 pages.
 - Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 361 pages.
 - Lair, Samuel, « Octave Mirbeau et les clivages du moi », à paraître en octobre 2005 dans les *Studia romanica posnaniensia*, Poznan, n° 32.
 - Lair, Samuel, « Mirbeau, un écrivain liminaire », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005. .
 - Le Bras, Nathalie, *L'Écriture pamphlétaire dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Strasbourg, juin 1999, 150 pages.
 - Ledru, Philippe, *Le Corps dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise, dactylographié, université d'Angers, 1995, 102 pages.
 - Ledru, Philippe, « La Nourriture chez Octave Mirbeau : mythologie et polymorphie », *La Revue des Lettres et de Traduction*, Kaslik, Liban, n° 9, 2003, pp. 373-398.
 - Ledru, Philippe, « Variations du thème de l'espace clos chez Mirbeau », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 55-82.
 - Lemarié, Yannick, « Des romans à entendre », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 12, mars 2005, pp. .
 - Lloyd, Christopher, *Mirbeau's fictions*, Université de Durham, 116 p., 1996.
 - Lloyd, Christopher, « Mirbeau auteur comique », *Europe*, n° 839, mars 1999, pp. 65-71.
 - Lustenberger, Christophe, *La Représentation de la nature dans les œuvres romanesques d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nantes, septembre 1996, 220 pages.
 - Lustenberger, Christophe, *La Représentation de la faute dans les œuvres romanesques d'Octave Mirbeau*, mémoire de D. E. A. dactylographié, Université de Paris-III, juin

1999, 95 pages.

- McCaffrey, Enda, *From Anarchism in Literature to Literature in Action : The Novels and Recits of Octave Mirbeau*, Ph. D. dactylographié, Columbia University, 1992, 382 pages.

- Madani, Pierre, *L'Écriture pamphlétaire dans l'œuvre narrative d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de Saint-Étienne, 1994, 113 pages.

- Maupéou, Anne de, *La Cruauté en question(s) dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, I.E.P. de Grenoble, 1992, mémoire de maîtrise, 150 pages.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « Les Romans d'Octave Mirbeau : “Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?” », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 47-60.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « Vallès-Mirbeau : du recueil à l'autobiographie, stratégies pour échapper au livre », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 253-278.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « De l'émotion comme principe poétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 86-100.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003, pp. 247-305 et 425-469.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « Octave Mirbeau, chroniqueur et romancier. Un disciple de Barbey d'Aurevilly », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 37-54.

- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le “nègre” », *Actes du Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 80-112.

- Michel, Pierre, « Du combat littéraire à la recherche de voies nouvelles », *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp. 159-231.

- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau et l'autobiographie », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit, Kaslik (Liban), n° 7, mars 2001, pp. 435-445.

- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau romancier », préface de *l'Œuvre romanesque*, loc. cit., 2000, tome I, pp. 29-78.

- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », préface de *Quand Mirbeau faisait le “nègre”*, Éditions du Boucher, décembre 2004, pp. 3-39 (<http://www.leboucher.biz/pdf/mirbeau/mirbeau-negritude.pdf>).

- Michel, Pierre, « Un écrivain politiquement et culturellement incorrect », *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, décembre 2004, pp. 9-36.

- Michel, Pierre, « Quelques réflexions sur la négritude », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .

- Moukabari, Hanan, *L'Esthétique de la cruauté dans les œuvres narratives d'Octave Mirbeau*, université de Toulouse - Le Mirail, décembre 1999, 534 pages.

- Reverzy, Éléonore, « Mirbeau et le roman : de l'importance du fumier », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 97-106.

- Saulquin, Isabelle, *L'Anarchisme littéraire d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Paris IV - Sorbonne, 1996, 750 pages.

- Staron, Anita, *L'Art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, thèse dactylographiée, université de Lodz, juin 2003, 317 pages.

- Staron, Anita, « Octave Mirbeau : la douleur ou la douceur de vivre », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.

- Therenthy, Marie-Ève, « Chronique et fiction », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 7-24.

- Thorel-Cailleteau, Sylvie, *La Tentation du livre sur Rien*, Éditions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1995, pp. 234-237 et 399-403.
- Vareille, Arnaud, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 135-157.
- Vareille, Arnaud, « La Conversation et ses avatars dans les récits d'Octave Mirbeau », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 129-156.
- Vareille, Arnaud, « Octave Mirbeau, le papillon incendiaire », à paraître dans les Actes du colloque *Octave mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Walker, John, *L'Ironie de la douleur - L'Œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954, 514 pages.
- Ziegler, Robert, « Object loss, fetishism and creativity in Octave Mirbeau », *Nineteenth century french literature*, volume 27, n° 3-4, printemps-été 1999, pp. 402-414.
- Ziegler, Robert, « Naturalism as Paranoia in Octave Mirbeau », *French Forum*, printemps 2002, vol. 27, n° 2, pp. 49-63.

3. Fonds Octave Mirbeau

Un Fonds Octave Mirbeau, ouvert aux chercheurs, a été constitué à la Bibliothèque Universitaire d'Angers. Il comprend toutes les œuvres de Mirbeau en français, ses quelque 2000 articles, environ 170 traductions en plus de vingt langues, tous les livres, presque toutes les études universitaires et tous les articles consacrés à Mirbeau. Son catalogue, d'environ 800 pages, est consultable sur Internet (site de la B.U. d'Angers : <http://buweb.univ.angers.fr/EXTRANET/OctaveMirbeau>), ainsi que 800 articles de Mirbeau, qui ont été numérisés.

**Pour adhérer à la Société Octave Mirbeau,
ce qui donne droit aux *Cahiers Octave Mirbeau*,
adresser un chèque de 31 euros (15, 50 pour les étudiants)
au siège social de la Société Octave Mirbeau,
10 bis rue André Gautier, 49000 - ANGERS
michel.mirbeau@free.fr**

Première partie

Les romans signés Octave Mirbeau

DU CALVAIRE À LA RÉDEMPTION

De 1880 à la fin de 1883, Octave Mirbeau a été la proie — consentante, semble-t-il — d'une dame de petite vertu à la cervelle d'oiseau, mais apparemment fort recherchée sur le marché de la galanterie, Judith Vimmer, qui lui a fait gravir les marches d'un crucifiant calvaire, jusqu'à ce qu'il fuie son douloureux esclavage, fin décembre 1883, et se réfugie au fin fond du Finistère, à Audierne⁹². C'est là que, pendant sept mois, il va peu à peu s'efforcer de revenir à la vie, de reprendre pied parmi les hommes, de se remettre au travail et, progressivement, de se reconstruire. Il lui faudra encore mortifier sa chair au cours d'une randonnée, de Marlotte à Bourbon-l'Archambault⁹³, en juillet 1884, avant de retrouver la capitale et ses miasmes morbides, et d'entamer sa rédemption.

Cette rédemption par le verbe va prendre deux formes : d'une part, il va se lancer dans ses grands combats pour la justice et pour la beauté⁹⁴ et ferrailler dans tous les grands quotidiens de l'époque au service des idéaux libertaires et humanistes qu'il a faits siens, après des années de prostitution journalistico-politique⁹⁵, et en faveur de la promotion des apporteurs de neuf, des talents et génies méconnus des arts⁹⁶ et des lettres (Monet, Rodin, Pissarro, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Camille Claudel, Maillol, Maurice Maeterlinck, Léon Bloy, Marguerite Audoux etc) ; d'autre part, il va enfin pouvoir voler de ses propres ailes et entamer, sous son nom, une carrière littéraire extrêmement tardive, pour cause de négritude⁹⁷. C'est en novembre 1885, soit à trente-sept ans et demi, qu'il publie, chez Laurent, sa première œuvre littéraire officielle, ses *Lettres de ma chaumière*, dont le titre révèle son intention de rivaliser avantageusement avec Alphonse Daudet et ses *Lettres de mon moulin*, accusées de donner de la vie une image édulcorée, à l'optimisme mensonger ; et c'est un an plus tard, fin novembre 1886, que paraît, chez Ollendorff, après une prépublication tronquée dans la *Nouvelle revue* de la "déroulédique" Juliette Adam⁹⁸, son premier roman assumé, *Le Calvaire*, qui

⁹² Sur cet épisode de la vie du romancier, voir les chapitres VII et VIII de notre biographie de *L'Imprécauteur au cœur fidèle*, Séguier, 1990.

⁹³ Voir le récit qu'il en fait dans *Sac au dos*, édité par P. Michel et J.-F. Nivet, L'Échoppe, 1991.

⁹⁴ Voir ses *Combats politiques*, Séguier, 1990, ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, 1990, ses articles sur *L'Affaire Dreyfus*, Séguier, 1991, ses *Combats esthétiques*, Séguier, 1993 (2 volumes), ses *Chroniques musicales*, Séguier 2001, et ses *Combats littéraires*, à paraître. Tous ces volumes ont été publiés par P. Michel et J.-F. Nivet (sauf *Combats pour l'enfant*, édité par P. Michel seul).

⁹⁵ Voir la deuxième partie de notre biographie d'*Octave Mirbeau*.

⁹⁶ Il a déjà entamé ses combats esthétiques sous divers pseudonymes. Voir les articles que j'ai recueillis dans ses *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers, 1996.

⁹⁷ Sur ces années de négritude, voir mon article "Quand Mirbeau faisait le nègre", dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éd. du Demi-Cercle, 1994, pp. 80-112, et mes introductions aux romans "nègres" mis en ligne par les Éditions du Boucher : *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Princesse Ghislaine*.

⁹⁸ "La mère Adam", comme il l'appelle, lui a imposé de couper le chapitre II, de nature à désespérer les lecteurs de sa revancharde revue par le spectacle de la débâcle et des hontes de l'armée française... Connaissant la donzelle, il est très étonnant que Mirbeau ait songé à lui proposer son roman. Sans doute la perspective d'encaisser les trois mille francs qui lui étaient proposés et de toucher un vaste réseau de lecteurs l'a-t-elle incité à passer par-dessus l'abîme qui le séparait de celle qu'il appelait ironiquement "Mme Hervé (de la Moselle)" dans *L'Écuyère*.

connaîtra un grand succès⁹⁹ et suscitera un énorme scandale.

Ce scandale est double. En premier lieu, comme il s'agit d'un roman-confession à la première personne et que le romancier s'inspire de sa liaison dévastatrice avec Judith pour faire le récit de "l'histoire" de Jean Mintié avec Juliette Roux, nombre de critiques, par pure malignité, et souvent pour se venger d'un pamphlétaire qui les a cruellement voués au ridicule qui tue, ont cru devoir assimiler l'auteur et le personnage et prêter à l'un les vilenies et bassesses de l'autre, lui reprochant de surcroît de se bâtir une réputation littéraire et une fortune, en espèces sonnantes, à la faveur du récit de ses propres turpitudes. Deuxième scandale, beaucoup plus grave encore : celui suscité, chez tous les braillards et soiffards du patriotisme, par le chapitre II du roman, où Mirbeau dénonce avec virulence les atrocités de l'armée française et, au moment même où la Revanche sacralisée est mise à l'ordre du jour par la République, ose s'en prendre à l'idée même de la Patrie, ce monstre assoiffé de sang qui précipite les frères humains dans d'inexpiables et absurdes boucheries. Cela vaudra au romancier d'être traité de toutes sortes de noms d'oiseaux et d'être considéré par maints pisse-copie comme stipendié par l'Allemagne...¹⁰⁰ Aujourd'hui que les deux guerres mondiales, et beaucoup d'autres sur toute la surface de la terre, semblent avoir porté, en France et en Europe occidentale, un coup qu'on espère décisif au bellicisme des nationalistes de tout poil, il est possible de jeter sur cette œuvre, souvent qualifiée à juste titre d'autobiographique, un regard plus distancié et moins partial, qui nous permet de mieux saisir ce qu'elle a de profondément original..

Mirbeau y traite un sujet qui lui tient à cœur depuis longtemps. Dès 1868, en effet, il esquissait, pour son ami et confident Alfred Bansard des Bois, un "*petit roman*" intitulé *Une Page de ma vie*, qui, après une entrée en matière étonnamment désinvolte, et sans rapport apparent avec le sujet annoncé, devait, à l'en croire, donner lieu à "*un récit d'amour tel qu'il a existé, avec toutes ses illusions, toutes ses voluptés, toutes ses larmes et toutes ses tortures. C'est l'éternelle histoire du cœur. Il n'y a rien de nouveau. Mais cet amour a pour moi d'autant plus d'attrait que le héros est un de mes amis, que j'avais perdu de vue, depuis mon départ de Caen, et que j'ai retrouvé à Paris il y a quelques jours. Lui que j'avais connu autrefois gai, spirituel, charmant, est aujourd'hui triste, désolé, et comme accablé sous le poids d'une immense douleur... Il n'a plus un sourire, plus une étincelle de vie. Il y avait en lui l'étoffe d'un grand artiste. Il avait rêvé une haute situation dans le monde des lettres et des arts. Il a brisé son violon, il n'écrit plus. Que va-t-il devenir ? Pauvre Albert*"¹⁰¹!"

Ce thème d'un être porteur de grandes espérances et détruit à petit feu par un amour dévastateur, c'est déjà le sujet du *Calvaire*, avant même que Mirbeau n'ait éprouvé dans son cœur et dans sa chair les ravages qu'il prêtera à son piètre héros. Mais lorsqu'en juillet 1885, il prend enfin la plume, dans le calme du Rouvray, près de Laigle,

⁹⁹ En quelques jours, les huit premières éditions du *Calvaire* sont épuisées, et une trentaine d'autres vont suivre.

¹⁰⁰ Après avoir laissé passer l'orage, Mirbeau s'est décidé, dès le 8 décembre dans *Le Figaro*, à moucher d'importance ses diffamateurs dans ce qui constituera la préface à la neuvième édition du *Calvaire* (reproduite dans cette édition).

¹⁰¹ *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Éditions du Limon, Montpellier, 1989, p. 113.

où il s'est réfugié¹⁰² avec sa nouvelle compagne, l'ex-théâtreuse Alice Regnault¹⁰³, bien décidé à frapper un grand coup et à accéder d'emblée au premier rang des romanciers d'avenir, afin de faire oublier au plus vite ses années de prostitution, de domesticité et de négritude, ce n'est plus d'une simple fiction qu'il s'agit, rédigée avec le sang-froid de l'expérimentateur imaginé par Zola dans sa théorie du *Roman expérimental* : ce récit, c'est en effet de ses souvenirs les plus taraudants qu'il l'a nourri, et en le menant à son terme, il accomplit du même coup, non seulement un acte d'expiation, à l'instar du narrateur Jean Mintié, mais aussi un acte de libération. L'écriture constitue visiblement pour lui un exutoire et une thérapie. Si Mirbeau a pu se ressaisir et trouver sa voie, alors que son triste double s'est enfoncé sans espoir dans un abîme sans fond, où se sont pour un temps noyées ses potentialités créatrices, c'est bien parce qu'il n'a jamais cessé d'écrire et qu'il a fait de son désespoir et de sa honte mêmes la matière vivante d'un roman qui les transmueraient en œuvre d'art. Si autobiographiques que soient nombre d'épisodes du roman — par exemple, le meurtre du petit chien de Juliette ou le séjour finistérien —, il n'est pas question de réduire le romancier à son personnage : la médiocrité de l'un lui interdit pendant des années de se sauver, et il lui faudra descendre jusqu'au fond de l'abîme pour se libérer tardivement, alors que le génie de l'autre est sa planche de salut.

De surcroît, Mirbeau fait de la confession de son héros une arme dans le combat qu'il engage pour ouvrir les yeux de ses contemporains et les amener à prendre en horreur toutes les forces d'oppression — la famille, l'armée, l'Académie — et toutes les valeurs mystificatrices dont on berne le bon peuple, l'Amour aussi bien que la Patrie, histoire de parachever son abêtissement programmé et de s'assurer à bon compte de sa soumission. Dès lors il donne tardivement à sa vie un sens, une dignité et une valeur, que lui avaient fait perdre les louches compromissions auxquelles il a été condamné, pour gagner sa pitance quotidienne, pendant ses douze années d'un prolétariat pas comme les autres : celui de la plume.

On aurait tort, cependant, de trop s'arrêter à ces motivations toutes personnelles, au risque de négliger ce qui est peut-être, du point de vue de l'histoire littéraire, l'apport le plus important du *Calvaire* : la volonté manifestée par Mirbeau d'ouvrir une voie nouvelle, en évitant les deux impasses que sont, à ses yeux, le naturalisme et l'académisme. En mars 1885, dans une de ses *Chroniques du Diable* en forme de parabole, "Littérature infernale¹⁰⁴", il opposait en effet et renvoyait dos à dos ces deux pôles du champ littéraire, aussi ennuyeux et aussi nauséeux l'un que l'autre, et également condamnés, pour cause d'absence totale de vie. Et il imaginait qu'un jour, dans un enfer de fantaisie en avance de quelques années sur la vie parisienne, "un jeune homme, un inconnu", écrivait "une œuvre simple, forte, passionnée, dans une belle langue forte, claire, vibrante" et en serait "puni par un succès formidable". Ce jeune homme

¹⁰² Il fuit les ragots parisiens sur sa liaison avec Alice Regnault, mise en cause lors du premier acte de l'affaire Gyp (elle est accusée d'avoir voulu vitrioler la comtesse de Martel, qui signe Gyp ses romans légers) Elle a bénéficié d'un non-lieu, mais l'affaire rebondit le 20 juin 1885 et vient relancer Octave et Alice au Rouvray : dans un roman à clefs et à scandale, *Le Druide*, qui paraît ce jour-là, Gyp se venge d'Alice, en l'accusant notamment d'avoir empoisonné son premier mari, et vitupère Mirbeau, reconnaissable sous le masque du pamphlétaire Daton. Peu après, elle accusera Mirbeau d'avoir voulu la revolveriser... Sur cette sombre "affaire Gyp", voir mon article dans *Littératures*, Toulouse, n° 26, 1992, pp. 209-220.

¹⁰³ Sur Alice, voir Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, À l'écart, Reims, 1993.

¹⁰⁴ Dans *L'Événement* du 22 mars 1885 (recueilli par nos soins dans le n° 1 des *Cahiers Octave Mirbeau*, printemps 1994, pp. 151-156). Voir notre édition des *Chroniques du Diable*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995 (volume disponible auprès de la Société Octave Mirbeau).

inconnu, qui, en réalité, n'est ni si jeune, ni si inconnu, ce sera évidemment Mirbeau lui-même ; et cette œuvre "*passionnée*", à la "*belle langue claire*", ce sera *Le Calvaire*... L'ambition du romancier est de sortir le roman des ornières où il se traîne lamentablement et de trouver, comme l'écrit le petit diable aux pieds fourchus, "*un juste milieu entre Berquin et les peaux de lapin*", entre une vision aseptisée et horriblement fadasse — celle d'André Theuriet et d'Octave Feuillet, surnommé "*l'Octave des familles*", par opposition à un autre Octave, beaucoup plus sulfureux... —, et une représentation du réel tout aussi conventionnelle et réductrice, puisqu'elle ne perçoit que le vernis superficiel des choses, et non leur mystère, les besoins physiologiques des hommes, et non leur âme : celle des naturalistes honnis.

De fait, d'entrée de jeu, il prend ostensiblement le contre-pied de la littérature conventionnelle et à l'eau de rose en nous offrant, de la société et de l'homme, une perception très noire, choquante pour le confort moral des lecteurs, bref démystificatrice en diable. Il s'emploie, ce faisant, à dessiller les yeux de ses lecteurs en leur révélant les choses telles qu'elles sont, dans leur horreur méduséenne, et non telles qu'on les a conditionnés à ne pas les voir. Les mythes sur lesquels repose le désordre social constituent autant de mensonges et de mystifications dangereuses, et notre imprécateur va s'employer avec jubilation à les faire apparaître au grand jour pour ce qu'ils sont : de dangereuses duperies.

Ainsi, dès son premier roman officiel, il démystifie et désacralise toutes les valeurs d'une société où tout marche à rebours du bon sens et de la justice, où les artistes de génie comme Lirat sont condamnés à l'incompréhension de critiques à œillères, aux ricanements d'un public moutonnier, et par conséquent à la misère, cependant que du gibier de potence accumule des fortunes mal acquises dans les tripots ou dans des trafics baptisés "*affaires*"¹⁰⁵, et que les Nana et les Juliette Roux se pavanent au Bois, admirées et applaudies par les ouvriers inconscients dont elles volent le pain, comme on le voit dans le dernier chapitre du roman. Plus précisément, Mirbeau démystifie la famille, dont "*l'effroyable coup de pouce*" déforme à tout jamais l'intelligence des enfants et détruit leur génie potentiel — thème développé de nouveau dans *Sébastien Roch* et *Dans le ciel* ; l'armée, dirigée par des traîne-sabres dépourvus de compétence et d'humanité, qui traitent leurs hommes comme du bétail conduit à l'abattoir, qui gaspillent criminellement les vies humaines et les ressources naturelles, et qui allient la cruauté et l'égoïsme à la plus insondable bêtise ; l'idée de patrie, au nom de laquelle, on l'a vu, on sacrifie les forces vives de la nation et on fait s'entretuer des hommes, qui, en temps de paix, auraient pu développer fraternellement leurs potentialités de bonheur et de création — comme Jean Mintié avec l'éclaireur prussien qu'il abat absurdement, en un geste réflexe qui préfigure celui de Meursault dans *L'Étranger*, lors même qu'il sentait en lui une âme de poète en communion avec la sienne ; le plaisir, que Mirbeau, après Baudelaire, compare à un fouet qui nous conduit inéluctablement "*de tortures en supplices, du néant de la vie au néant de la mort*"¹⁰⁶, et nous fait haleter comme d'effroyables damnés¹⁰⁷ ; et surtout l'amour, piège tendu par la nature aux desseins

¹⁰⁵ Mirbeau reviendra sur cette dénonciation du gangstérisme des affaires dans son chef-d'œuvre théâtral, créé à la Comédie-Française en avril 1903, *Les affaires sont les affaires* (édition critique réalisée par mes soins, à paraître en février 2003, dans le tome II du *Théâtre complet* de Mirbeau, nouvelle édition corrigée et complétée, chez Eurédit, Cazaubon).

¹⁰⁶ "*Un Crime d'amour*", *Le Gaulois*, 11 février 1886 (article signé Henry Lys).

¹⁰⁷ Voir surtout l'évocation des toiles de Lirat, au chapitre III, et l'hallucinante danse macabre des dernières lignes. Dans plusieurs chroniques de l'époque, Mirbeau s'emploie à souligner le caractère mortifère du plaisir. Voir aussi ses *Petits poèmes parisiens* de 1882, publiés par mes soins en 1994 aux Éditions À l'écart, Reims (notamment "Le Bal des canotiers").

impénétrables, et qui ne nous est présenté que comme une effroyable torture.

Car l'amour dont il est question, dans *Le Calvaire*, ce n'est évidemment pas "l'amour frisé, pommadé, enrubanné", dont les fabricants de romans de salon font leurs choux gras, mais "l'amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'amour aux fureurs onaniques, l'amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os"¹⁰⁸. Celui-là même que, créant un effet d'abyme, ne cesse de peindre Lirat, dans des toiles qui ressemblent comme deux jumelles à celles de Félicien Rops, le peintre belge ami de Baudelaire que le romancier fréquente assidument depuis un an. Le destin de Jean Mintié apportera une confirmation expérimentale à cette analyse d'un pessimisme noir, déjà illustrée par *L'Écuyère* et *La Belle Madame Le Vassart*, deux de ses romans "nègres".

S'il tourne un dos méprisant à la littérature bien-pensante, Octave Mirbeau ne se rallie pas pour attirant à l'alternative du naturalisme. Certes, si, comme tant de lecteurs de l'époque et de la nôtre, on parcourt paresseusement et superficiellement le roman, on pourrait être tenté de qualifier de "naturalistes" cette vision très pessimiste de l'homme, marquée au coin du schopenhauerisme, et cette critique radicale, potentiellement anarchisante, de la société bourgeoise. Et, de fait, un certain nombre des thèmes que traite Mirbeau apparaissent aussi, à la même époque, chez Guy de Maupassant, Émile Zola, Alphonse Daudet, Henry Céard ou Edmond de Goncourt. Mais en réalité, les influences prédominantes sont celles de Barbey d'Aurevilly (à qui Mirbeau emprunte sa conception de l'amour et dont il partage le goût du paroxysme), d'Edgar Poe¹⁰⁹ (création d'une atmosphère de mystère et de terreur, importance des hallucinations, démon de la perversité), de Dostoïevski (plongée dans les abîmes de l'inconscient, mise en œuvre d'une psychologie des profondeurs), et de Léon Tolstoï, qui sera désormais son maître spirituel ("pitié douloureuse" pour les souffrants de ce monde, refuge au sein de la nature rédemptrice). Et le romancier prend bien soin de se démarquer du modèle naturaliste :

• En premier lieu, il refuse toute objectivité. Rédigé à la première personne, le récit est en effet totalement subjectif : les événements, les personnages, les paysages, tout est réfracté à travers une conscience qui trie, qui sélectionne, qui déforme, voire qui transfigure toutes choses. Le romancier ne nous livre qu'une "représentation" — au sens de Schopenhauer — du monde, qui est perçu à travers le prisme déformant de la sensibilité malade du personnage-narrateur, sans aucun moyen pour le lecteur — comme dans certains contes fantastiques d'Edgar Poe — d'en connaître le degré de conformité à une "réalité" supposée objective. Souvent, en lieu et place d'une évocation "réaliste" des événements et des êtres, on a droit à des "rêves", à des "visions", à du "délire", voire à des "hallucinations", c'est-à-dire à des états de conscience qui, au lieu de nous révéler les choses telles que les observerait à froid le romancier rêvé par Zola, créent une atmosphère de fièvre et de cauchemar à la manière de Dostoïevski, notamment dans *Crime et châtiment*, que Mirbeau vient de découvrir¹¹⁰. *Le Calvaire*, publié quelques mois seulement avant *Les Lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin, peut ainsi être considéré comme l'une des toutes premières expériences de monologue

¹⁰⁸ *Le Calvaire*, chapitre III.

¹⁰⁹ Un des premiers essais littéraires signés de son nom, en 1882, était précisément un pastiche d'Edgar Poe : "La Chanson de Carmen" (il est recueilli dans notre édition des *Contes cruels* de Mirbeau, Les Belles Lettres, 2000, tome II, pp. 259-265).

¹¹⁰ Sur l'influence de Dostoïevski, voir l'article de Pierre Michel, "Octave Mirbeau et la Russie", dans les Actes du colloque *Vents d'Ouest en Europe, souffles d'Europe en Ouest*, Presses de l'Université d'Angers, pp. 468-471.

intérieur.

• En deuxième lieu, alors que Zola pose solidement la charpente de ses romans et les structure avec le plus grand soin, Mirbeau ne s'est aucunement soucié de composer, comme il l'avoue à Paul Bourget, qui est alors son ami : *“En écrivant, je ne me suis préoccupé ni d'art, ni de littérature, [...] je me suis volontairement éloigné de tout ce qui pouvait ressembler à une œuvre composée, combinée, écrite littérairement. J'ai voulu seulement évoquer une douleur telle quelle, sans arrangement ni drame”*¹¹¹. Cet abandon du modèle balzacien et zolien de romans bien composés est révélateur du souci de transcrire le plus fidèlement possible une expérience vécue, sans *“arrangement”* préalable qui la dénaturerait, sans tentative arbitraire pour la faire entrer de force dans un cadre préétabli : ce n'est pas de la *“littérature”*, avec tout ce que ce mot connote d'artifice, c'est de la vie. Il exprime aussi le refus de tout finalisme : alors que le roman balzacien et post-balzacien, par le souci de la construction et du déterminisme régissant les personnages, donne inévitablement au récit une allure finaliste, puisque tout est voulu et organisé par le romancier, qui apparaît comme le substitut de Dieu (rappelons que Balzac voulait faire concurrence à l'état-civil, donc à Dieu, et qu'il a baptisé l'ensemble de son œuvre de fiction *Comédie humaine*, par référence à la *Divine comédie*), ici rien de tel, l'évocation chaotique et discontinue des événements, dans le désordre des impressions et des souvenirs, sauvegardant leur caractère contingent.

• En troisième lieu, Mirbeau préserve soigneusement le mystère des êtres et des choses. Au rebours du scientifique Émile Zola, qui souhaitait tout expliquer et tout ramener à des lois simples, et qui prétendait absurdement appliquer au roman, récit fictif, la méthode expérimentale élaborée par Claude Bernard à l'usage de la médecine, Mirbeau, sous l'influence conjuguée de Pascal, de Schopenhauer et d'Herbert Spencer, ne pense pas du tout qu'il soit possible d'accéder à une *“vérité ultime”*. Ayant l'impression de se heurter partout à de *“l'inconnaissable”*, il se refuse à mutiler l'infinie richesse de la vie obscure des âmes en la soumettant au lit de Procuste d'une clarté prétendument scientifique et beaucoup trop commode pour ne pas être suspecte. C'est pourquoi il s'arrange pour que Juliette Roux soit toujours perçue de l'extérieur, à travers le regard de Jean Mintié. Or il se trouve que ce personnage-narrateur est égaré par l'amour, puis par la jalousie ; qu'il est un névrosé, souvent malade et souffrant de surcroît de véritables hallucinations ; et qu'il écrit de longues années après les faits, au risque de nous livrer après coup une reconstitution suspecte, non seulement d'oublis et d'erreurs involontaires, mais aussi d'insincérité. On n'a donc aucune garantie de la véracité des faits qu'il rapporte, ni de la justesse des interprétations qu'il en donne. On ne sait pas, et on n'a aucun moyen de savoir avec certitude, quelle est, chez Juliette, la part de sadisme, conforme au mythe de la femme fatale et de la vamp véhiculé par toute une littérature fin-de-siècle étudiée par Mario Praz ; celle de l'inconscience d'un être futile et infantile, victime dans sa jeunesse d'une tentative de viol par inceste qui expliquerait ses perturbations psychiques ; celle de la prédatrice sans scrupules avide de millions avant toutes choses ; celle de *“la nécessité”*, douloureusement assumée, de louer son corps pour assurer sa pitance quotidienne ; et celle de ce qu'il est convenu d'appeler *“l'amour”*, le *“sentiment”* qui la lie à Mintié. On est donc parfaitement en droit de faire siennes diverses interprétations, qui, même extrêmes, ne sont pas incompatibles pour autant : il est, par exemple, tout aussi légitime d'imaginer qu'à sa façon elle *“aime”* sincèrement Jean Mintié, tout en participant *volens nolens* à sa

¹¹¹ Lettre à Paul Bourget du 21 novembre 1886 (recueillie dans le premier volume de la *Correspondance générale*, L'Âge d'Homme, décembre 2002).

déchéance, que de voir en elle une nouvelle Lilith “*tout entière à sa proie attachée*” et qui prend plaisir à torturer ses proies avant de les dévorer, à l’instar de la mante religieuse. Chaque lecteur est libre de procéder aux combinaisons et aux dosages qu’il voudra, sans qu’aucune autorité lui impose une “vérité” intangible. Quant à Jean Mintié, malgré ses efforts pour nous faire partager ses impressions vécues, lors des quelques temps forts de son existence, il est, à lui-même aussi, une énigme indéchiffrable ; et le romancier se contente en général de décrire ce que ressent son personnage, si incompréhensible que cela puisse paraître à nombre de lecteurs qui n’ont jamais rien connu de tel, sans essayer de recourir aux analyses psychologiques à la façon de Paul Bourget, armé de son dérisoire “*scalpel*”, ou de réduire la psychologie à la physiologie, comme a tendance à le faire (et à le théoriser) Émile Zola.

- En quatrième lieu, Mirbeau fait preuve d’une étonnante modernité en manifestant à l’égard de la littérature, en ce qu’elle a d’artificiel, un mépris dont témoigne sa désinvolture, en totale rupture avec le sérieux affecté par Zola et ses disciples. Par exemple, il laisse subsister dans la vie de son héros un trou de cinq ans, et ne le comble que très partiellement par un bref retour en arrière au cours du chapitre III ; il ne se soucie même pas de préciser d’où nous parvient son récit, qui n’est donc pas justifié, ni à qui il est destiné (on ne saura pas qui est désigné par ce “vous” employé à six reprises) ; et il termine abruptement son roman, sans expliquer ce que devient son héros halluciné déguisé en ouvrier. On sait, par les lettres de Mirbeau à son confident Paul Hervieu, que cette désinvolture finale, qui laisse le récit ouvert, est à l’origine due à l’impossibilité de caser, dans un volume au format préalablement fixé par contrat, les développements initialement prévus : la reconquête de Jean Mintié par la nature apaisante et sanctifiante, qu’il en est donc réduit à réserver pour une suite, jamais écrite, qui se serait appelée *La Rédemption*. Mais en se soumettant à ce format qui ampute son roman de moitié et laisse la vie du héros se poursuivre sans lui, le romancier révèle son refus de tout cadrage préétabli dans lequel, au mépris de la vérité et de la vie, on prétendrait faire entrer de force toute la matière romanesque. Il est bien en cela le frère spirituel des peintres impressionnistes, dont il sera le chantre attitré.

Pour autant Mirbeau n’a pas encore, tant s’en faut, rompu complètement avec les règles et les traditions romanesques en vigueur au XIX^e siècle. Tout se passe comme s’il avait craint de prendre trop de risques à chambarder trop brutalement les habitudes culturelles de son lectorat. Ainsi, les deux premiers chapitres, consacrés à l’enfance du narrateur et à son expérience traumatisante de la guerre de 1870 ne sont pas du tout des hors-d’œuvre, comme le lui ont reproché des critiques mal avisés ou mal intentionnés, mais ont pour fonction d’expliquer bien sagement, conformément à un déterminisme de bon aloi, la veulerie du “héros” pris dans les rets de Juliette Roux : l’hérédité pathologique, l’influence délétère du milieu petit-bourgeois de province, et le traumatisme de la débâcle, conjuguent leurs effets pour faire de Jean Mintié un velléitaire, qui témoigne du malaise de toute une génération, en même temps qu’il sert de révélateur de la dégénérescence de toute une classe sociale. Bref, même si Mirbeau a entendu exprimer, d’une façon délibérément impressionniste, une expérience individuelle et irréductible, elle n’en a pas moins une portée générale et contribue à la compréhension de toute une époque. Et c’est précisément ce qui en fait la richesse.

De même, tout en respectant la technique du point de vue, qui implique que le narrateur ne sache pas tout, le romancier n’en fournit pas moins à ses lecteurs quantité d’éléments explicatifs de nature à satisfaire un tant soit peu leurs exigences d’intelligibilité. Il recourt aussi à la convention du style indirect libre pour évoquer et rendre compréhensibles les débats intérieurs qui agitent son personnage. Tout cela

contribue à réduire l'effet d'étrangeté du récit, qui a davantage choqué par la subversion des valeurs morales et politiques que par ses audaces littéraires, pourtant bien réelles.

Enfin, même si, on l'a vu, il s'enracine dans sa propre expérience, qui n'est réductible à aucune autre, le sujet n'est pas neuf pour autant et s'inscrit dans une triple tradition romanesque : celle de "l'histoire", c'est-à-dire un bref roman d'amour à deux personnages principaux, et qui finit mal (par ex., *Manon Lescaut* ou *Fanny*, d'Ernest Feydeau) ; celle du "collage", inaugurée par Champfleury avec *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, et qui vient d'être illustrée avec éclat par Daudet dans sa *Sapho* (1884) ; et surtout celle de la "femme fatale", de la vamp sans cœur, qui possède, domine, torture et détruit l'homme, comme Mirbeau l'a affirmé dans un stupéfiant article de 1892 sur la *Lilith*, de Remy de Gourmont¹¹² (ainsi en est-il de la Foedora de *La Peau de chagrin* de Balzac, ou de la Clara du *Jardin des supplices*). Si originalité de l'œuvre il y a bien, malgré tout, c'est beaucoup moins par le sujet que par la façon de le renouveler : par l'étonnant mélange de frénésie et de lucidité, "qui atteste d'une manière si effrayante la complexité de notre nature", comme l'écrit Paul Bourget dans son compte rendu du roman¹¹³ ; par la rupture avec la psychologie à la française ; et par la portée existentielle du récit, où, par-delà la critique sociale, le romancier nous fait partager sa conception tragique de l'humaine condition.

Grâce au triomphe de ce premier roman avoué et au scandale qu'il a suscité, Mirbeau a d'emblée pris place au premier rang de ceux qui entendent déboulonner la vieille littérature¹¹⁴ et frayer, dans le roman, des voies originales. La suite de son œuvre confirmera éloquemment les promesses de ce premier chef-d'œuvre.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Aranjo, Daniel, "Mirbeau le hibou", in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 173-182.
- Cabanès, Jean-Louis, "Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau", in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 153-163.
- Carr, Reginald, « Octave Mirbeau and the franco-prussian war », *French studies bulletin*, n° 22, printemps 1987, pp. 12-16.
- Delmas, Aurore, *L'Esthétique narrative d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A dactylographié, université d'Orléans, 2001, p. 8-19.
- Delmas, Aurore, "Le Calvaire : Quelques remarques sur le statut de l'œuvre et le statut du narrateur", *C. O. M.*, n° 9, mars 2002.
- Dupont, Stéphanie, *La Femme fatale fin XIX^e siècle chez Louÿs ("La Femme et le Pantin"), Mendès ("Méphistophéla"), Mirbeau ("Le Calvaire"), Rachilde ("La Marquise de Sade"), Villiers de l'Isle-Adam ("L'Ève future") et Zola ("Nana")*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de Paris VIII, 1996.
- Éperdussin, Delphine, *Le Discours sur l'éducation dans l'œuvre autobiographique*

¹¹² "Lilith", *Le Journal*, 20 novembre 1892 (article signé Jean Maure).

¹¹³ Paul Bourget, *Nouvelle Revue*, janvier 1887, p. 140.

¹¹⁴ Comme l'écrit Paul Hervieu à son ami : "Vous rentrez par la grande porte du succès. Votre roman est un des plus beaux et le plus fort cri d'humanité. Le Calvaire vous vaudra un succès".

d'*Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université Stendhal Grenoble III, juin 2000, 122 pages.

- Gemie, Sharif, "Mirbeau et Habermas : l'exemple du *Calvaire*", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 38-344.

- Giaufret-Colombani, Hélène, "Vallès-Mirbeau : la mise en scène de la parole dans les romans autobiographiques", *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature, Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, 2001, pp. 227-252.

- Gonzalez, Élisabeth, *Figure de l'art et des artistes dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de Bordeaux, 1996, 80 pages

- Gruzinska, Aleksandra, "De la réalité à la fiction : *Le Calvaire* d'Octave Mirbeau", *Cahiers naturalistes*, n° 56, 1982, pp. 131-143.

- Gruzinska, Aleksandra, "Octave Mirbeau antimilitariste", *Nineteenth century french studies*, printemps 1976, pp. 394-403.

- Herzfeld, Claude, « Roman d'accusation et roman à thèse : Mirbeau et Nizan », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, mars 2001, pp. 158-171.

- Herzfeld, Claude, : « Chronique d'une défaite annoncée », in *Napoléon, Stendhal et les romantiques*, textes réunis par Michel Arrous, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, 2002

- Herzfeld, Claude, "Mirbeau et Darien dégonflent les baudruches", à paraître en mars 2003 dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10.

- Herzfeld, Claude, *Étude sur Octave Mirbeau – "Le Calvaire"*, volume dactylographié, bibliothèque Universitaire d'Angers, janvier 2005, 66 pages

- Herzfeld, Marie, *Menschen und Bücher*, Verlag von Leopold Weis, Vienne, 1893, pp. 26-53.

- Lages Gomes Fernandes, Maria Albertina, *Mirbeau entre o naturalismo o decadentismo (uma leitura de "Le Calvaire" e de "Sébastien Roch")*, thèse portugaise, Université du Minho (Braga), 1998, 140 pages.

- Lair, Samuel, « La figure de l'artiste dans *Le Calvaire* et *Dans le ciel* », *Les Cahiers du C.E.R.F.*, Université de Bretagne occidentale, à paraître en 2004.

- Lair, Samuel, « Mirbeau Teste Degas », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, à paraître en mars 2004.

- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 79-96.

- Lambert, Emmanuelle, "L'Écriture du corps dans les *Romans autobiographiques* de Mirbeau", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 39-46.

- Logli, Elisa, *L'Impronta naturalista nella trilogia "aitobiografica" di Octave Mirbeau, tesi di laurea* dactylographiée, Université de Florence, novembre 2000, 144 pages.

- Michel, Pierre, "Autour du *Calvaire* : huit lettres d'Octave Mirbeau à Paul Hervieu", *Littératures*, Toulouse, n° 26, printemps 1992, pp. 221-256.

- Michel, Pierre, "Introduction", in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, pp. 99-110.

- Michel, Pierre, "Octave Mirbeau et l'autobiographie", *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit, Kaslik (Liban), n° 7, mars 2001, pp. 435-445.

- Michel, Pierre, "Les hystériques de Mirbeau", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, pp. 17-38.

- Michel, Pierre, "L'Adaptation théâtrale du *Calvaire* - un nouveau mystère", Angers, à paraître en mars 2003 dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10.

- Michel, Pierre, "La Correspondance d'Octave Mirbeau et ses romans autobiographiques", à paraître en 2003, dans *Lettre et critique*, Actes du colloque de

Brest d'avril 2001.

- Michel, Pierre, "Mirbeau et l'hystérie", in *Du bon usage des maladies dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle en France et à l'étranger*, Actes du colloque d'Angers, Imago, 2002.

- Michel, Pierre, "La Correspondance d'Octave Mirbeau et ses romans autobiographiques", *Lettre et critique*, Actes du colloque de Brest d'avril 2001, 2003, pp. 183-204.

- Michel, Pierre, "Les rôles sexuels à travers les dialogues du *Calvaire* et du *Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau", à paraître en 2003 dans les Actes du colloque de Beyrouth *Aux frontières des deux genres*.

- Michel, Pierre, "*Le Calvaire* et *L'Âme errante* : Mirbeau, Paul Brulat et l'hystérie", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, à paraître en mars 2004.

- Planchais, Jean-Luc, "La Mère fatale, clé d'un faux naturalisme dans les trois premiers romans de Mirbeau", in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 165-172.

- Proriol, Nathalie, *Claude, Muffat, Mintié : trois victimes de la prostituée (Zola, La Confession de Claude et Nana, Mirbeau, Le Calvaire)*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de Saint-Étienne, 1998, 185 pages.

- Quaruccio, Virginie, *La Passion de la femme*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 1998, *passim*.

- Quaruccio, Virginie, "La Puissance du mystère féminin dans *Le Calvaire*", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau* n° 6, mai 1999, pp. 74-85.

- Rack, Jean-Yves, *Mirbeau et le naturalisme d'après "Le Calvaire", "L'Abbé Jules" et "Sébastien Roch"*, D. E. S. dactylographié, Université de Besançon, 1968.

- Rodange, Thierry, "Du *Calvaire* à *La Câlineuse* de Rebell", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 152-159.

- Roy-Reverzy, Éléonore, "*Le Calvaire*, roman de l'artiste", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 23-38.

- Saulquin, Isabelle, *De la mère à l'amante : les amours malheureuses du héros dans "Le Calvaire" et "Le Jardin des supplices" de Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Angers, 1991, 199 pages.

- Saulquin, Isabelle, "La Mère et l'amante dans *Le Calvaire* et *Le Jardin des supplices*", in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 183-193.

- Saulquin, Isabelle, *L'Anarchisme littéraire de Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Paris IV - Sorbonne, 1996, pp. 25-90 et 210-342.

- Séveno, Anne-Laure, "L'Enfance dans les romans autobiographiques de Mirbeau : démythification et démystification", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 160-180.

- Staron, Anita, « L'expérience de la guerre chez Octave Mirbeau et Louis-Ferdinand Céline », *Écrire la rupture*, Actes du colloque international, 16 et 17 septembre 2002, Tusson, Du Lérot éditeur, 2003, pp. 217-234.

- Thoby, Anne-Cécile, "Sous le signe de Caïn - Les moblots d'Octave Mirbeau et de Léon Bloy", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, mai 1999, pp. 86-99.

- Tienda-Jones, Florence de, *Essai sur la lecture textanalytique des trois premiers romans d'Octave Mirbeau*, thèse de troisième cycle, dactylographiée, Université de Besançon, 1987, pp. 11-26, 60-107, 185-188, 215-239, 270-278, 297-302.

- Védrine, Hélène, "Mirbeau et Félicien Rops : l'influence d'un peintre de la modernité", Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 124-140.

- Védrine, Hélène, “Correspondance inédite Félicien Rops - Octave Mirbeau - Alice Regnault”, Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 180-205.
- Wald-Lasowski, Patrick et Roman, "*Ecce homo*", préface des *Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991 (pp. I-IV et XII-XVIII).
- Ziegler, Robert, “Textual suicide in Mirbeau's *Le Calvaire*”, *Symposium*, Syracuse, États-Unis, printemps 1997, pp. 52-62.
- Ziegler, Robert, « La Croix et le piédestal dans *Le Calvaire* de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .

L'ABBÉ JULES : **DE ZOLA À DOSTOÏEVSKI**

Lorsqu'il a publié *Le Calvaire*, le premier roman signé de son nom, en novembre 1886¹¹⁵, Octave Mirbeau, tardif "débutant" alors âgé de trente-huit ans, avait dû renoncer au dénouement qu'il avait initialement prévu et qui aurait nécessité des développements peu compatibles avec le format de la collection à 3 F. 50 : la rédemption de son anti-héros, Jean Mintié, au sein de la nature. Il s'est donc promis de lui donner une suite, qui se serait intitulée *La Rédemption* et dont il eût voulu faire "le chant de la terre". Cette prometteuse *Rédemption*, métaphore de celle de l'écrivain lui-même, désireux de racheter par la plume ses louches compromissions des années précédentes, sera régulièrement annoncée dans la *Nouvelle Revue* de Juliette Adam, qui a prépublié *Le Calvaire* en cinq livraisons et qui espérait visiblement rentabiliser ce premier succès. Las ! *La Rédemption* ne sera jamais écrite, et "la mère Adam" en sera pour ses frais. Sans doute parce que le romancier a présumé de ses forces et que le pamphlétaire et caricaturiste, qui avait fait ses armes dans la presse de combat, notamment *Les Grimaces*, et qui entamait tardivement sous sa propre casquette ses grandes luttes esthétiques et politiques pour le Beau et le Juste¹¹⁶, se sentait malhabile dans le maniement de la langue poétique qui eût été indispensable à ce projet mort-né. Toujours est-il qu'un autre projet conçu parallèlement allait seul trouver sa concrétisation : il s'agit d'"une grande nouvelle de 150 pages"¹¹⁷ que Mirbeau promet au *Gil Blas* dès le début novembre 1886 et que le quotidien de René d'Hubert annonce le 10 février suivant sous un titre qui fleure bon la tradition du fabliau médiéval et des contes de Boccace : *Le Testament de l'abbé*. En l'absence de tout manuscrit de la défunte *Rédemption*, il est difficile de savoir si Mirbeau a réutilisé dans son nouvel opus, sinon des fragments, du moins des thèmes destinés au roman naufragé, mais l'hypothèse est plausible.

Quoi qu'il en soit, le projet a rapidement pris de l'ampleur, doublant même de volume, et surtout son orientation s'est notablement transformée : alors que le titre originel mettait visiblement l'accent sur la mystification posthume de Jules, le nouveau titre, *L'Abbé Jules*, adopté dès le 3 juin 1887, dans le contrat passé avec l'éditeur Paul Ollendorff, qui a déjà publié *Le Calvaire* et tous les romans "nègres" de Mirbeau¹¹⁸, implique que soit dorénavant placée au centre du roman la personnalité même de ce prêtre hors normes. On peut supposer, au vu du titre initial, que tous les épisodes devaient être agencés en vue de la scène finale, au risque de véhiculer, malgré qu'en ait

¹¹⁵ Voir notre introduction au *Calvaire*, mis en ligne par les Éditions du Boucher.

¹¹⁶ Voir notre édition de ses *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, deux volumes, et de ses *Combats politiques*, Séguier, 1990.

¹¹⁷ Lettre à Paul Hervieu du 14 novembre 1886 (recueillie dans le premier volume de la *Correspondance générale*, comme les autres lettres de Mirbeau signalées dans les notes suivantes).

¹¹⁸ Cinq de ces romans écrits comme "nègre" vont être mis en ligne par les Éditions du Boucher au cours de l'année 2003 : *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*.

le romancier matérialiste, une conception finaliste du roman, alors que, dans l'œuvre achevée, l'ouverture du testament n'est plus que l'aboutissement chronologique d'événements rapportés depuis la prime enfance du personnage, sans en être pour autant l'épisode essentiel, ni même la conséquence inéluctable, tant la personnalité de l'abbé est contradictoire et imprévisible. Du coup la contingence reprend ses droits...

Aux yeux d'un lecteur superficiel, et même à ceux d'Alphonse Daudet, qui y a vu "du Zola", pour le plus grand dépit du romancier, *L'Abbé Jules* — qui paraît, avec beaucoup de retard, le 13 mars 1888, après une prépublication en feuilleton dans le *Gil Blas* — semble s'inscrire tout naturellement dans le cadre de la conception naturaliste du roman, dont on retrouve en effet nombre d'ingrédients : insistance marquée sur les facteurs héréditaires qui déterminent la "vocation" et le déséquilibre de l'hystérique abbé¹¹⁹ (mysticisme de la mère, alcoolisme et violence du père) et sur l'influence du milieu, étouffant et compressif ; analyse critique de la petite bourgeoisie provinciale, observée *in vivo* dans le cadre même où l'écrivain a passé son enfance (Rémalard et le Perche) ; obsession de la question d'argent, qui conditionne les comportements en même temps qu'elle entretient le *suspense* autour du testament ; place importante accordée à la vie sexuelle et aux phantasmes érotiques du misérable abbé, qui donnent la mesure de ses pulsions mal refoulées ; choix d'un cas pathologique susceptible d'alimenter l'anticléricalisme populaire, celui du mauvais prêtre aux prises avec le démon de la chair et les doutes d'une raison en révolte, belle occasion de faire le procès de l'Église romaine, médiocre, vulgaire et hypocrite, et de la religion catholique, qui abêtit les esprits et empoisonne les corps et les âmes pour mieux assurer sa domination.

À ces éléments, qui semblent confirmer l'appartenance à la mouvance naturaliste, il conviendrait d'ajouter ce qui, peut-être, apparaît, à la réflexion, avec des variantes, comme le plus conforme au mode opératoire des frères Goncourt, d'Alphonse Daudet et d'Émile Zola lui-même : la référence à des modèles vivants, que le romancier a pu observer et étudier, quitte à les amalgamer, comme Zola l'a fait pour créer Nana ou Eugène Rougon. Ces modèles sont au nombre de trois.

Selon la tradition, vieille de plus d'un siècle, Mirbeau se serait inspiré de son oncle paternel, Louis-Amable Mirbeau (1813-1867), "prêtre libre" dont il évoquait jadis l'agonie, plutôt édifiante, dans une lettre de jeunesse¹²⁰ et dont la personnalité reste entourée de mystère : on ne sait rien de sa carrière ecclésiastique, pas grand-chose des années passées à Paris, où il a dirigé un pensionnat rue des Feuillantines, et j'ai retrouvé peu de traces de ses dernières années à Rémalard, dans l'Orne, où il est rentré au plus tard en 1859, comme l'atteste sa signature sur les registres paroissiaux à partir de cette date : en tant que vicaire du curé doyen Blanchetière¹²¹, il y a célébré des baptêmes et a procédé à des inhumations, jusqu'au mois de décembre 1865. Mystère au-delà. Est-ce pour des raisons de santé qu'il a cessé d'assumer ses fonctions ecclésiastiques pendant quinze mois ? Ou l'a-t-on délibérément écarté ? La deuxième hypothèse serait plutôt confortée par l'acte d'inhumation dressé par l'abbé Guibé le 28 mars 1867, et d'une inhabituelle sécheresse, contraire aux coutumières appréciations laudatives qui étaient d'usage pour les prêtres. Toujours est-il qu'aucun prêtre du voisinage ne s'est déplacé pour ses obsèques, ce qui tendrait à prouver que, comme Jules, il s'était attiré dans le clergé de solides inimitiés, sans que nous en sachions plus sur les éventuelles

¹¹⁹ Voir l'article de Pierre Michel, "Les hystériques de Mirbeau", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002.

¹²⁰ *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Éditions du Limon, Montpellier, 1989, pp. 65-66.

¹²¹ Mirbeau a donné le nom de Blanchetière au curé du *Calvaire*.

excentricités qu'il a pu commettre. Récemment un érudit du Perche, Max Coiffait, a découvert le testament de l'abbé Mirbeau : or il s'avère qu'il y est bien question d'une malle, et que, comme Jules, il exige que son exécuteur testamentaire procède à sa crémation¹²² ! On comprend que cette malle mystérieuse ait entretenu les phantasmes du jeune Octave, et que, vingt ans plus tard, il ait caressé l'idée d'en tirer une longue nouvelle.

Quels que soient les traits que le romancier a empruntés à ce premier modèle, et qu'il est difficile d'évaluer, il les a combinés à ceux d'un autre ecclésiastique dissident, Jean-Louis Verger (1826-1857), dont le nom est précisément cité dans le roman, à l'occasion du retour de Jules à Rémalard-Viantais. "Prêtre libre", comme Jules et comme Louis-Amable, cet exalté était assoiffé de justice (il a pris la défense d'un homme accusé sans preuves) et de pureté doctrinale (il a dénoncé vigoureusement le dogme absurde de l'Immaculée Conception, adopté par l'Église catholique romaine le 8 décembre 1854). Comme Jules, il était aussi écœuré et révolté par l'hypocrisie toute puissante au sein d'une institution ecclésiale tombée entre les mains de marchands et de pharisiens, ce qui lui a valu d'être "interdit", c'est-à-dire non autorisé à célébrer des offices. Privé de son gagne-pain, il a voulu se venger tout en posant un acte symbolique à fort retentissement, en vue, espérait-il, de la régénération du christianisme. Cet acte, ce fut le spectaculaire assassinat public, en pleine messe, de l'archevêque de Paris, Sibour, le 3 janvier 1857. Il l'accusait d'avoir soutenu le nouveau dogme contesté et de n'avoir rien fait pour empêcher sa propre interdiction, qui le réduisait à la mendicité. Au cours de son procès, qui s'est déroulé deux semaines plus tard, avec une rapidité exceptionnelle et hautement suspecte (il fallait de toute évidence faire un exemple), Verger a assumé hautement son acte et, avec une logique jamais prise en défaut et une éloquence hautaine, il a tenu tête à ses juges et dénoncé fermement une imposture qui a duré dix-huit siècles : il a été condamné à mort et guillotiné, sans avoir voulu se confesser ni recevoir les illusoire consolutions d'un de ces prêtres qu'il avait vitupérés.

Il est un troisième modèle qui a enflammé à son tour l'imagination du romancier en lui inspirant le personnage de l'extraordinaire père Pamphile, l'une des créations romanesques les plus étonnantes : un vieux moine mendiant de l'ordre des Trinitaires — ordre jadis chargé de racheter des esclaves chrétiens tombés entre les mains de pirates barbaresques —, rencontré naguère à Cerfroid, au milieu des ruines de l'abbaye qu'il avait entrepris de reconstruire tout seul¹²³.

Mais doit-on conclure de l'existence de ces modèles avérés que Mirbeau s'est pour autant rallié à la vulgate naturaliste ? Certainement pas ! D'abord, bien sûr, parce qu'il ne se soucie aucunement de copier bêtement et platement une "réalité" préexistante, à laquelle il ne croit pas : les modèles vivants ne sont jamais qu'un tremplin pour l'imagination, et il se livre aux amalgames et aux transpositions¹²⁴ qu'il juge utiles à sa fiction, sans se sentir aucunement obligé au respect d'une "vérité" historique (dont il s'est, d'ailleurs, toujours méfié¹²⁵...). Ensuite et surtout, parce que Mirbeau a nourri ses créatures de sa chair et de son sang. Il aurait pu dire, pastichant

¹²² Voir, sur Louis-Amable Mirbeau, l'article de Max Coiffait, à paraître en mars 2003 dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10.

¹²³ Sur ces modèles, voir l'article de Pierre Michel, "Aux sources de *L'Abbé Jules*", *Littératures*, Université de Toulouse, n° 30, février 1994, pp. 73-87.

¹²⁴ Ainsi l'abbaye du père Pamphile, de Cerfroid, dans l'Aisne, est déplacée dans la forêt de Réno, dans le Perche, à quelques encablures de Rémalard.

¹²⁵ Pour lui, l'histoire est toujours faite par les vainqueurs, et véhicule des mythes fabriqués de toutes pièces, et qui sont autant de mystifications *ad usum populi*.

Flaubert : “L'abbé Jules, le père Pamphile, c'est moi.” À l'un il a donné tous ses déchirements, toutes ses tortures, tous ses remords pour ses années de prostitution journalistico-politique¹²⁶, cette dualité permanente qu'attestaient ses lettres à Alfred Bansard, et aussi son goût de la mystification, sa passion pour les livres, son amour exalté pour la nature, ses alternances de masochisme et de férocité, son éloquence passionnée, sa révolte métaphysique et sa nausée face à ses contemporains. À l'autre, il a prêté son idéalisme impénitent et toujours renaissant, en dépit d'expériences décevantes, cette espèce de “*donquichottisme*”¹²⁷ qui le pousse toujours à se fixer des missions impossibles, ce détachement de tout qui assure la véritable liberté et qu'il voudrait tant pouvoir faire sien, au risque de passer pour fou, comme son maître Tolstoï¹²⁸. Rien à voir, décidément, avec les combinaisons de Zola, qui, à froid et avec distance, établit minutieusement les fiches de ses personnages et dose les ingrédients dont il a besoin pour faire progresser son roman.

En dépit des apparences superficielles, une nouvelle fois, ce n'est pas “*du Zola*” qu'il faut chercher dans *L'Abbé Jules*, pas plus que dans *Le Calvaire*. L'influence prédominante, mâtinée avec des réminiscences de Barbey d'Aurevilly, c'est celle de Dostoïevski, dont Mirbeau vient de lire *L'Idiot* avec un enthousiasme dont il s'empresse de faire part à son confident Paul Hervieu, tant les écrivains français lui semblent petits et fades face à ce “*dénudeur d'âmes*” : “*Il n'y a rien, rien que des redites, cent fois dites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée — qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut les lire, après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie*”¹²⁹. La découverte de “*la psychologie inquiétante et visionnaire*” du grand Russe lui indique la voie à suivre pour renouveler un genre romanesque qui se meurt. Rejetant aussi bien l'analyse psychologique “*au scalpel*”¹³⁰, plaquée et artificielle, dont se gargarise Paul Bourget, disciple de Taine et psychologue autoproclamé, que le schématisme pseudo-scientifique de Zola, qui réduit ses personnages à des mécanismes sans âme, et par conséquent sans vie à ses yeux — comme *La Terre* vient de lui en apporter une éclatante confirmation¹³¹ —, Mirbeau aimerait faire sentir, au-delà des apparences, des gestes, des propos, des comportements d'un personnage saisi de l'extérieur, son âme profonde, les balbutiements de sa personnalité, occultée par les règles sociales ou dévoyée par suite des refoulements sexuels liés à l'imprégnation religieuse. Bref, à une connaissance froide et désincarnée, il entend substituer la vie psychique dans toute sa complexité, ses fluctuations, ses contradictions, ses ténèbres. Suggérer au lieu de tout dire. Montrer en actes au lieu d'analyser en mots.

Cette âme déchirée qu'il s'agit de faire revivre, avec son mystère insondable et ses ténèbres lourdes d'angoisse, c'est celle d'un prêtre, victime de la “*perpétuelle disproportion entre les rêves de l'intelligence et les appétits de la chair*”, selon la

¹²⁶ Mirbeau s'est vendu pendant douze ans à la presse réactionnaire, comme Jules s'est vendu pendant le même laps de temps à l'Église de Rome.

¹²⁷ Mirbeau emploie lui-même ce mot dans une lettre à Guy de Maupassant.

¹²⁸ Mirbeau a intitulé “Un fou” un article consacré à Tolstoï et paru dans *Le Gaulois* du 2 juillet 1887, c'est-à-dire pendant la rédaction de *L'Abbé Jules*.

¹²⁹ Lettre de Mirbeau à Paul Hervieu du 20 juin 1887.

¹³⁰ L'expression est de Paul Bourget lui-même, mais sous la plume de Mirbeau elle est employée avec une évidente ironie. Quand il rédige *L'Abbé Jules*, Mirbeau est encore lié d'amitié avec Bourget, mais la rupture ne va pas tarder, et il fera désormais du romancier mondain sa tête de Turc préférée.

¹³¹ Sur Mirbeau et *La Terre*, voir notre biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécatrice au cœur fidèle*, Séguier, 1990, pp. 334-337.

formule de Georges Lecomte¹³². Non pas un prêtre satanique qui a volontairement choisi la damnation, comme Riculf d'*Une Histoire sans nom* de Barbey d'Aurevilly. Encore moins le vulgaire curé de campagne dévoyé par les charmes d'une de ses paroissiennes, ou qui mène au vu et au su de tous une vie de ménage avec sa gouvernante-maîtresse. Pas davantage l'ambitieux qui décide, à froid, d'entrer dans les ordres pour y faire carrière, à l'instar de Julien Sorel, à qui Jules emprunte cependant les analyses sans concession de l'âme des prêtres¹³³. Ni même le pauvre curé obligé, par la misère, de "grimacer" et de jouer un rôle pour lequel il n'éprouve que de la répulsion, comme le fameux curé Meslier¹³⁴, dont le testament, plus d'un siècle avant celui de Jules, a suscité un beau scandale. Mais une âme d'exception, assoiffée d'absolu, exaltée, en quête d'un idéal qui perpétuellement se dérobe, et partant blessée en permanence par les grossièretés de la vie, "un grand torturé ballotté sans rémission du désir à la satiété, de l'assouvissement au remords, de la tendresse la plus spontanée, la plus fraîche, la plus puerile, à la haine la plus atroce", un "amant passionné de la vie, et que la vie rejette, à chaque assaut, vers les ténèbres, vers la mort", bref un "idéaliste acharné dont l'Idéal ne veut point"¹³⁵, comme l'écrit avec pertinence Paul Desanges. "Un damné", pour Maupassant¹³⁶, qui retrouve en lui un écho de ses propres souffrances. "Un douloureux camarade", pour Stéphane Mallarmé¹³⁷, qui voit à juste titre en Jules la douloureuse incarnation de l'humaine condition.

Même si l'anticléricisme de Mirbeau s'y donne libre cours, à la faveur de la peinture des mesquineries ecclésiastiques, on ne saurait en aucune façon réduire *L'Abbé Jules* à une vulgaire "étude de mœurs cléricales", à la façon des naturalistes pour lesquels il n'a que mépris, parce qu'ils ne perçoivent que l'apparence superficielle des êtres et des choses. Car, par-delà la démystification d'une institution rétrograde, aliénante et obscurantiste, et d'une pseudo-morale hypocrite, répressive et contre-nature — démystification opérée notamment par le truchement du scandaleux testament en forme d'expérimentation¹³⁸ —, c'est toute l'organisation sociale que Mirbeau remet

¹³² Georges Lecomte, "L'Œuvre d'Octave Mirbeau", *La Grande Revue*, mars 1917, p. 28.

¹³³ Il convient de rappeler que, dans un des tout premiers textes littéraires signés de son nom, un conte de 1882 intitulé "Un raté" et recueilli dans le tome II des *Contes cruels* (Les Belles Lettres, 2000), le personnage qui fait le "nègre", comme Mirbeau à l'époque, s'appelle précisément Sorel.

¹³⁴ C'est Voltaire qui a publié en 1762 un *Extrait du testament de Jean Meslier*, curé d'Étrépagny (1664-1729), après en avoir, de son propre aveu, beaucoup corrigé la forme, ce qui l'a fait longtemps soupçonner d'en être le véritable auteur. Il en donnera une seconde version six ans plus tard, sous le titre de *Sentiments du curé Meslier*. Il s'agit d'une virulente dénonciation de l'Église catholique romaine et un bréviaire, si l'on ose dire, d'un matérialisme radical et d'un communisme révolutionnaire.

¹³⁵ Paul Desanges, *Octave Mirbeau*, 1916, p. 47. Cette formule n'est pas sans faire penser à l'analyse janséniste de la Phèdre de Racine, à qui la grâce a manqué. Mais dans le monde de Mirbeau, où Dieu ne brille que par son absence et où l'homme n'a même pas la consolation de s'en prendre à lui de ce "crime" qu'est l'univers, aucune grâce n'est même envisageable. Son pessimisme est sans rémission, alors que celui de Pascal n'est que transitoire et débouche, à la fin de son célèbre "Pari", sur un abêtissement volontaire du quêteur de Dieu susceptible de lui attirer la grâce d'en haut. Rien de tel chez Mirbeau : son univers est clos et dépourvu de tout espoir. Voir Pierre Michel, "Le matérialisme de Mirbeau", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, et *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau - Presses de l'université d'Angers, 2001.

¹³⁶ Lettre de Maupassant à Mirbeau, sans date, catalogue de la vente du 19 juin 1970, à l'Hôtel Drouot.

¹³⁷ *Correspondance* de Stéphane Mallarmé, Gallimard, t. III, p. 184. Mirbeau se plaira à citer cette formule de son grand ami et admirateur, auquel il voue un culte.

¹³⁸ Selon les principes de la méthode expérimentale — dont se réclame abusivement Zola, qui ne procède en réalité à aucune expérience —, Jules lance une expérience destinée à vérifier l'hypothèse sur laquelle il a bâti son testament.

radicalement en cause ; et, plus décisif encore, c'est toute la tragédie de notre misérable condition vouée à la dérélition qu'il nous dépeint.

Héritier des cyniques grecs¹³⁹ et de leur entreprise de “*falsification*”, il se livre tout d'abord à une mise à nu des institutions et des valeurs que nous sommes conditionnés à respecter sans nous poser de questions : la famille est un étouffoir, quand ce n'est pas un lieu d'exploitation de l'enfant, comme chez les Robin, et l'argent y corrompt les liens les plus sacrés ; ceux qu'il est accoutumé d'appeler les “*honnêtes gens*” ne sont en réalité que “*de tristes canailles*”, même le brave et dévoué Dr Dervelle, que sa faiblesse rend complice de sa femme, froide et âpre au gain ; le système appelé “*justice*”, par antiphrase sans doute, “*est une infamie*”, comme l'illustre l'exemple du caricatural juge Robin ; les idéaux, auxquels aspirent les meilleurs des hommes, se révèlent à l'expérience terriblement homicides ; l'école apparaît comme une dangereuse corruption de l'instinct¹⁴⁰ ; et la société dans son ensemble nous est présentée comme une vaste entreprise de compression de toutes les forces de vie, auxquelles elle voudrait parvenir à substituer “*l'artificiel fantoche, la mécanique poupée de civilisation, soufflée d'idéal... l'idéal d'où sont nés les banquiers, les prêtres, les escrocs, les débauchés, les assassins et les malheureux*” — énumération typiquement mirbellienne, qui nous interpelle et nous invite à nous interroger sur nos propres valeurs, à jeter sur les choses un regard neuf et à prendre en horreur la société qui nous écrase et nous mutile.

Quant à la vision de l'humaine condition, où se conjuguent les influences de Pascal et de Baudelaire, dûment laïcisés, de Dostoïevski et de Schopenhauer, elle est imprégnée du plus noir pessimisme. La vie, farce sinistre sans rime ni raison, est éminemment absurde, et la sagesse consiste à la regarder en face en toute lucidité, sans illusions ni espérances, plutôt que d'y chercher vainement un sens et une fin ; la souffrance lui est consubstantielle, et l'homme oscille en permanence entre l'inassouvissement et la satiété, entre l'agitation stérile — ce que Pascal nommait le “*divertissement*” — et un ennui irrémédiable ; le mal est inhérent à la nature humaine, soumise à des lois impitoyables et inconnissables¹⁴¹, et la bonne volonté de l'individu ne saurait suffire à l'endiguer ; la pensée permet bien à l'homme de concevoir un idéal, mais non de l'atteindre, et il est constamment déchiré entre deux “*postulations*” — pour reprendre l'expression de Baudelaire — simultanées et contradictoires. Dans une existence faite d'angoisses et de douleurs, qui n'est qu'un interminable supplice, la mort, si souvent source d'effroi, ne devrait plus être à craindre¹⁴², puisqu'elle est le retour dans le grand sein de la nature où l'âme s'éparpille : “*Elle n'est que la délivrance de l'homme, le retour du prisonnier de la vie à sa véritable patrie, au néant bienfaisant et doux.*” En attendant l'heure de cette libération, il ne reste plus au sage, dont la seule et modeste ambition est de diminuer l'emprise de la souffrance et d'alléger ce pensum qu'est la vie, à l'instar des bouddhistes et de Schopenhauer, qu'à entreprendre une difficile ascèse pour se détacher peu à peu de tout ce qui pèse, entrave, angoisse ou déçoit. Par delà l'ataraxie des épicuriens et des stoïciens, c'est au renoncement, au

¹³⁹ Voir l'article de Pierre Michel, “*Mirbeau le cynique*”, dans le n° “*Mirbeau-Sartre*” de *Dix-neuf / Vingt*, n° 10, octobre 2000, pp. 11-24.

¹⁴⁰ Voir la communication de Pierre Michel, “*Mirbeau et l'école*”, dans les Actes du colloque Vallès-Mirbeau de Montpellier (*Autour de Vallès*, n° 31, 2001).

¹⁴¹ Au premier rang de ces lois qui régissent le monde à notre insu, Mirbeau place ce qu'il appelle “*la loi du meurtre*” (pour sa part, Sacher-Masoch y voyait “*le legs de Caïn*”).

¹⁴² Sur la vision mirbellienne de la mort, on peut se reporter aux deux communications de Pierre Michel et de Samuel Lair dans les Actes du colloque de Lorient sur *Les représentations de la mort*, Presses de l'Université de Rennes, décembre 2002, pp. 197-212 et 213-222.

nirvana¹⁴³, qu'aspire l'abbé Jules, double du romancier : “*Ne pas sentir ton 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.*”

Du coup, l'abbé Jules n'est plus seulement une exception scandaleuse par le caractère paroxystique de ses déchirements et par les provocations sacrilèges dont il se rend coupable aux yeux du *profanum vulgus* : il est l'incarnation, au sens littéral du terme, de l'homme doté de pensée et condamné à chercher sa voie, sans boussole ni lanterne, dans ce labyrinthe jardin des supplices qu'est la vie. Il n'est certes pas un modèle que le romancier proposerait pour l'édification de ses lecteurs, mais il est un exemple, pédagogiquement choquant, des effets combinés d'une éducation compressive et d'une société aliénante, dans un univers où tout marche à rebours des aspirations humaines. À ce titre, si répulsif et haïssable qu'il paraisse bien souvent, il n'en est pas moins un frère douloureux dans lequel chacun d'entre nous peut se reconnaître ou se projeter.

Pour mettre sur pied “*un pareil quelqu'un*”, comme l'écrit l'admiratif Mallarmé, il a fallu transgresser bien des règles de bienséance et choquer le confort moral et intellectuel de bien des lecteurs. Avec *L'Abbé Jules*, Mirbeau poursuit sa mise à nu des “*grimaces*”¹⁴⁴ des dominants en recourant une nouvelle fois à une pédagogie de choc, dans la continuité de celle des cyniques grecs, dans l'espoir de modifier le regard de ses contemporains : il exhibe les hideurs de l'âme humaine autant que les turpitudes sociales, en vue d'obliger la société à se voir telle qu'elle est et “*à prendre horreur d'elle-même*”, comme il l'écrivait dès 1877. Non seulement il a choisi un héros en perpétuelle rébellion et bien propice à scandaliser les bien-pensants, mais il ne recule pas devant nombre de scènes délibérément choquantes qui nous obligent à considérer les choses sous un jour nouveau : pensons à l'agonie fort peu édifiante du frénétique abbé, si contraire à l'image conventionnelle et aseptisée de la mort que nous donne la littérature rassurante, à l'eau de rose, ou bien à la scène où le père Pamphile est à quatre pattes chez le grossier Lebreton, prêt aux pires avanies et humiliations, qui ne le blessent même plus, parce qu'il est parvenu à un total détachement pour “*réaliser l'absolu*”, selon la belle formule du poète Georges Rodenbach¹⁴⁵.

En même temps qu'il transgresse l'hypocrite bienséance, dont la fonction est de “*taire le mal*” avant toutes choses¹⁴⁶, il choque roidement les habitudes culturelles de son lectorat, nonobstant l'empreinte du modèle naturaliste. De fait, il s'engage sur des voies nouvelles, où l'influence de Dostoïevski et de Tolstoï se combine à celles de Barbey et des frères Goncourt, et multiplie les audaces littéraires. En premier lieu, il renonce à toute intrigue *stricto sensu* : il n'y a ni nœud, ni dénouement, et, si l'ouverture du testament provocateur, suivie de l'*auto-da-fe* de la mystérieuse malle, constitue bien le terme du récit, elle ne constitue pas pour autant, on l'a vu, l'aboutissement inéluctable de tout ce qui précède. En second lieu, le récit progresse d'une façon non linéaire : après un début *in medias res*, il s'interrompt, dès le chapitre III, par un retour en arrière d'une

¹⁴³ Rappelons que Mirbeau a précisément signé du pseudonyme de Nirvana ses *Lettres de l'Inde* de 1885, publiées par nos soins en 1991 aux Éditions de l'Échoppe, Caen.

¹⁴⁴ Rappelons qu'en 1883 Mirbeau a dirigé pendant six mois un hebdomadaire de combat anti-opportuniste au petit format, ancêtre du *Canard enchaîné*, qui s'intitulait précisément *Les Grimaces*. Ce mot de “*grimaces*” est emprunté à Pascal, et désigne notamment tout ce qui trompe l'imagination des faibles.

¹⁴⁵ Georges Rodenbach, *L'Élite*, Fasquelle, 1899, p. 152.

¹⁴⁶ Mirbeau met la formule dans la bouche du baron Courtin, au premier acte de sa dernière grande comédie, *Le Foyer*, représentée à la Comédie-Française en décembre 1908 (texte recueilli dans mon édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003, tome IV).

longueur inaccoutumée, qui représente près de la moitié de l'œuvre, et qui est lui-même coupé de deux autres retours en arrière de moindre importance, consacrés à l'évêque et au père Pamphile ; et le récit progresse, si l'on ose dire, de digression en digression, sans ligne directrice apparente, comme si le romancier écrivait au fil de la plume, dans sa course contre le feuilleton¹⁴⁷, sans se soucier de faire entrer de force sa surabondante matière dans un cadre préétabli. En troisième lieu, il adopte, par rapport à son personnage central, un point de vue d'extériorité : Jules est toujours vu à travers le regard, évidemment subjectif, de son neveu, qui n'est pas encore à même de comprendre grand-chose à ce qu'il perçoit et qui, travaillé par la quête d'identité au moment de la puberté, tend à se projeter spéculairement dans le récit qu'il nous donne, d'où une atmosphère de mystère et d'angoisse, qui confine au fantastique ou à l'hallucination, et qui ne nous fournit pas la moindre garantie de la véridicité du récit, contrairement aux présupposés des romans se réclamant du réalisme. En quatrième lieu, renonçant à l'omniscience du narrateur, qui est de règle chez Balzac et Zola, Mirbeau alimente la curiosité du lecteur, autant que celle des protagonistes, en se gardant bien de dissiper les mystères et de déchiffrer les énigmes, à l'instar du *Connétable des Lettres*, Barbey d'Aurevilly ; et il laisse subsister dans la vie de son héros un trou de six années, qui ne manque pas d'exciter l'imagination de son frère ("mais qu'a-t-il pu fabriquer à Paris ?") et qui ne sera jamais comblé, contrairement à toutes les règles narratives en usage. En cinquième lieu, le romancier manifeste une grande désinvolture en multipliant les infractions aux codes romanesques : d'abord, il transgresse le code de vraisemblance, qui régit la relation entre l'œuvre et le "réel" auquel elle est censée se référer (ainsi certains personnages sont trop caricaturaux pour être jugés "vraisemblables" ; de même le père Pamphile se voit attribuer soixante années de vagabondage et de mendicité, ce qui paraît fort excessif ; ou encore les effets du mandement de l'évêque, bien qu'ils soient inspirés de faits récents¹⁴⁸, semblent bien disproportionnés et relèvent de l'apologue) ; ensuite il transgresse le code de la crédibilité romanesque, qui vise à assurer la cohésion interne à l'œuvre, indépendamment de tout référent extérieur, en vue de susciter l'adhésion du lecteur : ainsi, Mirbeau ne se soucie pas le moins du monde de maintenir jusqu'au bout la fiction de l'extériorité, et le narrateur adolescent rapporte quantité de scènes auxquelles il n'a pas assisté et qui n'ont pu lui être rapportées, et il parvient même à pénétrer par effraction dans l'âme de son oncle pour nous faire vivre, de l'intérieur, toutes les tempêtes qui le secouent, au risque de susciter le soupçon dans l'esprit du lecteur sur le crédit à accorder à son récit.

Histoire de désarçonner davantage encore son lectorat, Mirbeau se refuse à tout manichéisme et à tout agencement de nature à lui faire accepter une thèse prédigérée. S'il est vrai, on l'a vu, qu'il a prêté à son héros bien de ses préoccupations et de ses analyses, il n'a cure de faire de lui son porte-parole et il lui prête quantité de vilenies, de contradictions et d'incohérences¹⁴⁹ qui interdisent de lui accorder sa foi. Du même coup,

¹⁴⁷ Le roman est prépublié en feuilleton dans les colonnes du *Gil Blas* à partir du 24 décembre 1887, alors que le romancier est très loin d'en avoir terminé, d'où une épuisante course contre la montre pour ne pas être rattrapé par son feuilleton...

¹⁴⁸ Il s'agit d'un mandement de l'évêque de Sées (dans l'Orne), qui a mis le monde politique en ébullition en 1885, à cause de sa condamnation de la politique scolaire des républicains. À ce moment-là, Mirbeau séjournait précisément dans l'Orne, au Rouvray, près de Laigle, et a pu suivre toutes les péripéties de l'affaire. Sur ce point, voir l'article de Pierre Michel dans *Littératures*.

¹⁴⁹ Par exemple, quand il met en œuvre l'éducation négative préconisée par Rousseau dans l'*Émile*, Jules ne se soucie aucunement de développer l'esprit d'observation ni l'esprit critique de son élève, et il conserve le système carotte-bâton, en se contentant d'inverser la hiérarchie des valeurs (il encourage l'ignorance en la récompensant).

il nous met en face de nos propres contradictions, qui sont aussi les siennes et celles de son personnage : il ne nous propose aucune alternative, et la “vérité”, qui semble inaccessible, se dérobe au fur et à mesure qu’on croit naïvement pouvoir l’êtreindre. Mirbeau est un inquiet, un empêcheur de penser en rond, c’est-à-dire de ne pas penser du tout !

Des Trissotins de la critique de l’époque, et aussi, hélas ! des universitaires misonéistes de la nôtre, par trop attachés aux usages romanesques, n’ont pas manqué de relever tous ces manquements et de les juger sévèrement, comme si le romancier n’avait pas été capable de faire mieux et de se couler dans le moule du roman bien calibré et bien construit... En réalité, il faut y voir un effort, d’autant plus méritoire qu’il est plus difficile de le mener à bien, pour accéder à la modernité en se libérant du carcan de règles arbitraires et mutilantes. Mais cette émancipation ne peut se faire d’un seul coup, et on sent parfois le romancier hésitant, comme s’il était effrayé de sa propre audace et craignait d’être allé trop loin sur la voie de l’innovation, au risque de n’être plus suivi par la majorité de ses lecteurs. Tout se passe comme s’il avait été confronté au dilemme suivant : ou bien tout expliquer, mettre à nu les rouages de son personnage, afin que ses lecteurs l’acceptent plus facilement, mais au risque de ramener l’exception à la règle et de détruire la fascination qu’il exerce ; ou bien s’en tenir au choix de l’extériorité et ne rien expliquer, afin de préserver son mystère et son épaisseur, mais au risque de donner, à un public accoutumé à ce qu’on lui apporte une vision sécurisante du monde, une impression d’incohérence, voire de “*désorbitement*”, comme il dit.

Mais n’est-ce pas précisément par son caractère hybride, lié à ces hésitations, que *L’Abbé Jules* a le plus de chances de nous toucher aujourd’hui ? Il s’agit d’un véritable roman, avec des personnages bien vivants, des milieux reconnaissables, des événements plausibles, des sentiments que chaque lecteur est apte à éprouver, et une vision du monde propre au romancier-artiste, qui met en œuvre toutes les ressources de sa palette impressionniste pour faire partager son émotion à ses lecteurs, qui peuvent donc “marcher” et être sensibilisés. Mais il n’est pas coulé dans le moule traditionnel, dont la vie déborde constamment, et il ouvre la voie à toutes les audaces de la modernité, sans sombrer pour autant dans l’œuvre élitiste et réfrigérante destinée aux *happy few*. Il n’est donc pas étonnant qu’il exerce encore aujourd’hui un étonnant pouvoir de fascination.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Baffleuf, Stéphanie, *L’Hypocrisie vue des coulisses - Écriture et subversion dans les romans de Mirbeau et Darien*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Limoges, 1996, 119 pages.
- Briaud, Anne, “Mirbeau et Schopenhauer”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril, 2001, pp. 219-227.
- Cabanès, Jean-Louis, “Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau”, in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d’Angers, Presses de l’Université d’Angers, 1992, pp. 153-164.
- Coiffait, Max, “Louis-Amable Mirbeau”, à paraître en mars 2003 dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10.
- Coiffait, Max, “Enquête sur deux personnages du romancier Octave Mirbeau - L’oncle

- Louis amable et une dame sans crinoline dans la malle de l'abbé Jules", *Cahiers percherons*, n° 2, 2003, pp. 14-32.
- Cornille, Charles-Edmond, *Sur quelques dégénérés dans les œuvres d'Octave Mirbeau*, thèse de médecine, Faculté de médecine de Lille, 1920, pp. 11-29.
 - Della Vedova, Alice, *L'Œuvre romanesque d'Octave Mirbeau, tesi di laurea* dactylographiée, université d'Udine, 1992, pp. 83-106.
 - Duret, Serge, « Portrait en négatif : Jules, l'abbé à la triste figure », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 83-96.
 - Éperdussin, Delphine, *Le Discours sur l'éducation dans l'œuvre autobiographique d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université Stendhal Grenoble III, juin 2000, 122 pages.
 - Fiorentino, Francesco, "Uno scrittore politicamente scorretto", préface de *Il reverendo Jules*, Marsilio editori, Venise, mai 2003, pp. 7-20.
 - Giaufret-Colombani, Hélène, "Vallès-Mirbeau : la mise en scène de la parole dans les romans autobiographiques", *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature, Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, pp. 227-252.
 - Grenaud, Céline, *L'Image de l'hystérie dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle*, thèse de doctorat dactylographiée, Université de Paris IV – Sorbonne, décembre 2004, 956 pages [sur *L'Abbé Jules*, voir surtout pp. 47-53, 118-128, 193-201, 223-238, 824-828 et *passim*].
 - Hagerty, Joseph, "Relative realities and specular images in Octave Mirbeau's *L'Abbé Jules*", *Excavatio*, Livingston (Texas), vol. IX, 1997, pp. 1-9.
 - Juin, Hubert, préface de *L'Abbé Jules*, U. G. E., 10/18, 1977, pp. 5-31.
 - Ladogana, Silvia, *Fenomenologia della tentazione ne "L'Abbé Jules" e "Sébastien Roch"*, *tesi di laurea* dactylographiée, université de Bari, octobre 2004, 136 pages.
 - Lair, Samuel, "À propos d'une représentation dans l'œuvre d'Octave Mirbeau : la mort, de la sanction à la reconnaissance", Actes du colloque de Lorient sur *Les représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 213-222.
 - Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, pp. 122-155.
 - Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.97-116.
 - Lambert, Emmanuelle, "L'Écriture du corps dans les *Romans autobiographiques* de Mirbeau", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 39-46.
 - Lamon, Nicole, "*L'Abbé Jules*", ou les formes de la révolte chez Octave Mirbeau, mémoire de maîtrise dactylographié, 1997.
 - Lemarié, Yannick, "Jules Dervelle et Ovide Faujas : deux curés en enfer", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, mai 1999, pp. 100-121..
 - Logli, Elisa, *L'Impronta naturalista nella trilogia "aitobiografica" di Octave Mirbeau, tesi di laurea* dactylographiée, Université de Florence, novembre 2000, 144 pages.
 - Lustenberger, Christophe, *La Représentation de la faute dans les œuvres romanesques d'Octave Mirbeau*, mémoire de D. E. A. dactylographié, Université de Paris-III, juin 1999, 95 pages, *passim*.
 - Marquer, Bertrand, *L'Hystérie dans "L'Abbé Jules" et "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Paris VIII, juin 2001, 79 pages.
 - Michel, Pierre, "Aux sources de *L'Abbé Jules*", *Littératures*, Université de Toulouse, n° 30, février 1994, pp. 73-87.

- Michel, Pierre, éd. de Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien, Ivan Davy, 1990, pp. 53-60.
- Michel, Pierre, "Huysmans et *L'Abbé Jules*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, à paraître en mai 2000.
- Michel, Pierre, "Introduction", in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, pp. 307-318.
- Michel, Pierre, "Octave Mirbeau et l'autobiographie", *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit, Kaslik (Liban), n° 7, mars 2001, pp. 435-445.
- Michel, Pierre, "Mirbeau le cynique", *Dix-neuf / Vingt*, n° 10, septembre 2002, pp. 11-24.
- Michel, Pierre, "Les Hystériques de Mirbeau", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, pp. 17-38.
- Michel, Pierre, "La Correspondance d'Octave Mirbeau et ses romans autobiographiques", *Lettre et critique*, Actes du colloque de Brest d'avril 2001, Presses de l'Université de Bretagne occidentale, 2003, pp. 181-202.
- Michel Pierre, "Mirbeau et l'hystérie", in *Écrire la maladie dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle en France et à l'étranger*, Actes du colloque d'Angers, Imago, 2002, pp. 71-84.
- Michel, Pierre, "Maupassant et *L'Abbé Jules*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, mars 2003, pp. 229-234.
- Michel, Pierre, "*L'Abbé Jules* : de Zola à Dostoïevski", introduction à *L'Abbé Jules*, Éditions du Boucher, site Internet, www.leboucher.com/pdf/mirbeau/xjules/pdf, pp. 3-18.
- Planchais, Jean-Luc, "La Mère fatale, clé d'un faux naturalisme dans les trois premiers romans d'Octave Mirbeau", in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 165-172.
- Proriol, Nathalie, *Temporalité et points de vue : étude sur L'Abbé Jules d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Saint-Étienne, 2001, 105 pages.
- Proriol, Nathalie, "La Temporalité dans *L'Abbé Jules*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, pp. 77-112.
- Quaruccio, Virginie, *La Passion de la femme*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 1998 (*passim*).
- Rack, JeanYves, *Mirbeau et le naturalisme d'après "Le Calvaire", "L'Abbé Jules" et "Sébastien Roch"*, D. E. S. dactylographié Université de Besançon, 1968.
- Roussel, Lucie, *Cauchemars et hallucinations chez Mirbeau – Les enjeux d'une association in "L'Abbé Jules", "Dans le ciel" et "Les 21 jours d'un neurasthénique"*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Metz, juin 2004, 117 pages.
- Roy-Reverzy, Éléonore, "Le Mythe de la nature dans l'œuvre de Mirbeau", dans les Actes du colloque de Clermont-Ferrand sur *Les Mythes de la décadence*, C. R. L. M. C., Clermont-Ferrand, 2001, pp. 23-36.
- Saulquin, Isabelle, *L'Anarchisme littéraire d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Paris IV - Sorbonne, 1996, pp. 90-152 et 343-494.
- Séveno, Anne-Laure, "L'Enfance dans les romans autobiographiques de Mirbeau : démythification et démystification", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 160-180.
- Sylvos, Françoise, « Grottesque et Parodie: le Naturalisme anticlérical d'Octave Mirbeau », in *Cahiers du CRLMC, Rire des Dieux*, dir. D. Bertrand et V. Gély-Ghedira, 2000, pp. 371-380
- Tienda-Jones, Florence de, *Essai sur la lecture textanalytique des trois premiers*

romans d'Octave Mirbeau, thèse de troisième cycle, dactylographiée, Université de Besançon, 1987, pp. 27-42, 108-147, 188-190, 240-256.

- Vibert, Bertrand, "Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas - Villiers de l'Isle-Adam et Octave Mirbeau", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002.

- Wald Lasowski, Patrick et Roman, "Ecce homo", préface des *Romans autobiographiques* de Mirbeau, Mercure de France, 1991, (pp. V-VII, XIV-XV et XX-XXIII).

- Ziegler, Robert, "Pour fabriquer un rien : From education to anarchy in Octave Mirbeau", *Degré second*, États-Unis, n° 10, septembre 1986, pp. 23-30.

- Ziegler, Robert, "Birth and the book : The Incunabulum in Octave Mirbeau's *L'Abbé Jules*", *Dalhousie french studies*, Canada, n° 36, automne 1996, pp. 100-112.

- Ziegler, Robert, « Un roman cinéraire : *L'Abbé Jules* », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.

SÉBASTIEN ROCH

ou

« LE MEURTRE D'UNE ÂME D'ENFANT »

« LE CLÉRICALISME, VOILÀ L'ENNEMI ! »

Depuis ses lettres de jeunesse à Alfred Bansard des Bois¹⁵⁰, où il considérait les croyances religieuses comme des superstitions grossières tout juste dignes d'un « *pensionnaire patenté de Charenton*¹⁵¹ » et ne voyait dans les religions qu'une « *friperie* » et une « *Arlequinade constituée*¹⁵² », jusqu'à ses dernières années, où il stigmatise le poison indéracinable de l'éducation religieuse¹⁵³, l'anticléricalisme et la haine de toutes les religions et de toutes les Églises, et au premier chef du catholicisme, ont été une constante d'Octave Mirbeau. Anarchiste conséquent, désireux de permettre l'épanouissement de tous au sein d'une société de justice et de liberté, il ne peut qu'être révolté par l'endoctrinement et les manipulations des cerveaux malléables dont se rendent coupables les prêtres, pour la plus grande gloire de leur(s) dieu(x), à ce qu'ils prétendent, mais en fait pour préserver leur pouvoir, leurs privilèges, et aussi leur impunité. Mirbeau s'inscrit dans la continuité des grands libres-penseurs de notre littérature qui, de Rabelais et Molière à Stendhal, Michelet, Zola et Camus, en passant par Voltaire, Diderot, les Encyclopédistes et les Idéologues, ont voulu émanciper les esprits du joug clérical et du poison de la culpabilité. Avec beaucoup plus de constance et de virulence que Gambetta et les républicains modérés de son temps, toujours prêts à pactiser avec le diable ensoutané¹⁵⁴, il n'a cessé de crier à sa manière : « *Le cléricalisme, voilà l'ennemi !* »

Depuis cinq siècles que des esprits libres luttent, en France, pour libérer à son tour la pauvre humanité de l'aliénation par les religions instituées et de « *l'omnipotente et vorace consolation du prêtre* », selon la formule de Mirbeau au début de *Sébastien*

¹⁵⁰ Publiées par Pierre Michel aux Éditions du Limon, Montpellier, 1989, et recueillies dans le premier volume de la *Correspondance générale* d'Octave Mirbeau, L'Age d'Homme, Lausanne, 2002, pp. 45-160.

¹⁵¹ *Correspondance générale*, p. 89.

¹⁵² *Ibid.*, p. 140.

¹⁵³ « *Je n'ai qu'une haine au cœur, mais elle est profonde et vivace : la haine de l'éducation religieuse* », répond-il, en 1902 à une enquête de la *Revue blanche (Combats pour l'enfant)*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990, p. 165). Il dénonce les « *crimes de lèse-humanité* » qui se perpétrent dans « *les maisons d'éducation religieuse* » et « *[s']élève avec indignation contre la liberté d'enseignement* » : « *Est-ce que, sous prétexte de liberté, on permet aux gens de jeter du poison dans les sources ?* » (*ibid.*, p. 166).

¹⁵⁴ Voir notamment son article « *Cartouche et Loyola* », paru le 9 septembre 1894 dans *Le Journal*, où il stigmatise la collusion entre les cléricaux et les pseudo-républicains, tous également soucieux de tondre les brebis que sont les fidèles et les électeurs (article recueilli dans *Combats pour l'enfant*, pp. 139-142)..

Roch, les angles d'attaque n'ont pas manqué. Pour ce qui est du catholicisme et de l'Église romaine, qui sont chez nous les formes dominantes d'un christianisme implanté depuis plus de quinze siècles, les philosophes des Lumières et leurs successeurs se sont fait un malin plaisir de recenser, pour les stigmatiser, toutes les horreurs commises par les fanatiques catholiques, pour qui seule comptait la vérité prétendument révélée, au nom de laquelle, en toute bonne conscience, ils se sont octroyé le droit de torturer, de supplicier, de brûler et de massacrer sur une vaste échelle. Leur dieu, loin d'être un dieu "d'amour" comme le soutiennent les chrétiens — par antiphrase, peut-être —, se révèle en pratique n'être qu'un « *maniaque et tout-puissant bandit* », qui ne se plaît « *qu'à tuer* » et qui « *s'embusqu[e] derrière un astre pour brandir sa foudre d'une main et son glaive de l'autre* », comme le découvre avec horreur le petit Sébastien Roch jeté en pâture aux jésuites. Les croisades, la guerre contre les Albigeois, le génocide des Amérindiens, les guerres de religion, l'Inquisition, et plus tard, à l'époque de Mirbeau, le dépeçage sanglant de l'Afrique par l'occident chrétien¹⁵⁵, ont alimenté leur argumentaire, et il serait facile, en comptabilisant les dizaines de millions de victimes de ces diverses monstruosité, d'élaborer un *Livre noir de l'Église catholique*, qui n'aurait rien à envier au *Livre noir du communisme* ni au *Livre noir du colonialisme*, publiés ces dernières années, et que l'on pourrait actualiser à loisir en y ajoutant l'assourdissant silence de Pie XII face au génocide des Juifs et des Tziganes par les nazis, ou les atrocités commises par les pro-nazis croates et slovaques avec la bénédiction des plus hauts dignitaires catholiques¹⁵⁶.

Un autre angle d'attaque tout aussi classique, depuis Voltaire, consiste à ne voir dans les religions en général, et dans le christianisme en particulier, qu'un « *opium du peuple* », que des impostures imaginées par des ambitieux sans scrupules, avides de pouvoir pour assurer leur main-mise sur le monde et acquérir à bon compte respect, prestige, pouvoir, prébendes et richesses¹⁵⁷. À côté des fanatiques, il y aurait des « *fripons* », selon le mot affectonné par Voltaire, qui les manipulent et qui exploitent l'inépuisable gisement de la bêtise, de l'ignorance, de la naïveté (telle celle de Sébastien Roch), et aussi de l'espérance chevillée au cœur des hommes, pour leur faire croire (et leur vendre) n'importe quoi et, à l'occasion, pour les pousser au crime, à l'instar du Vieux de la Montagne, ou du Mahomet de Voltaire face à Séide, dans la tragédie éponyme ironiquement dédiée au pape. Mirbeau se situe précisément dans la continuité du patriarche de Ferney quand il met en scène des recteurs bretons avides, qui organisent le racket de leurs paroissiens en manipulant leurs pauvres âmes afin de leur soutirer leurs misérables économies, à coup de billevesées ou de menaces de l'enfer¹⁵⁸,

¹⁵⁵ Mirbeau stigmatise à maintes reprises les expéditions coloniales qui, avec la bénédiction du pasteur protestant et du curé catholique, transforment des continents entiers en de terrifiants jardins des supplices et qui seront « *la honte à jamais ineffaçable de notre temps* », comme il l'écrit dans un article de 1892, « Colonisons » (publié par Pierre Michel chez le libraire-éditeur Émile Van Balberghe, Bruxelles, 2003).

¹⁵⁶ Il est à noter qu'une évolution est indéniable. Ainsi, à l'exception des fondamentalistes américains, toutes les Églises chrétiennes, y compris l'Église catholique romaine, ont dénoncé la guerre de Bush junior et de ses complices d'extrême droite, dits « *néo-conservateurs* », contre le peuple irakien.

¹⁵⁷ Dans sa grande comédie *Les affaires sont les affaires* (1903), Mirbeau fait dire à Isidore Lechat, à propos de l'Église catholique : « *Elle n'a pas que des autels où elle vend de la foi... des sources miraculeuses où elle met de la superstition en bouteille... des confessionnaux où elle débite de l'illusion en toc et du bonheur en faux* » (Acte III, scène 2 ; *Théâtre Complet*, Éditions InterUniversitaires, Sainr-Pierre-du-Mont, 1999, p. 260).

¹⁵⁸ Voir par exemple « Monsieur le Recteur », « Un baptême » et « Après 1789 », dans le tome II des *Contes cruels* de Mirbeau (Librairie Séguier, 1990 ; Les Belles Lettres, 2000). Voir aussi « Les marchandes du temple », *ibidem*.

ou quand il dénonce la charité qui n'est qu'un odieux *business*, dans sa grande comédie *Le Foyer* (1908)¹⁵⁹.

Un troisième angle d'attaque est fourni aujourd'hui par un abus qui est resté tabou jusqu'à ces dernières années et qui n'a, pendant des siècles, entamé en rien la respectabilité des criminels en soutane, bénéficiaires d'une totale impunité : c'est le viol, non seulement des âmes des enfants ou des ouailles abruties de bondieuseries, ce qui est déjà extrêmement grave, mais aussi des corps des adolescents et des jeunes adultes des deux sexes qui leur sont confiés, dans le cadre des collèges religieux, des couvents, des séminaires, des foyers « charitables » ou des colonies de vacances, quand ce n'est pas carrément dans les confessionnaux ou les sacristies. On commence seulement à parler de ces crimes¹⁶⁰, que ni la « justice », comme on dit — de nouveau par antiphrase, sans doute —, ni le pouvoir politique, ni les *media* n'ont voulu reconnaître. Ils les ont au contraire ignorés et occultés systématiquement, dans l'espoir de décourager les victimes d'ouvrir la bouche, tant la révélation de ces crimes leur apparaissait constituer une menace pour l'ordre social tout entier. Si en effet, même dans une société qui se prétend laïque comme la France, depuis 1905, ce qu'on appelle « l'ordre » continue de reposer sur la confiance accordée aux représentants de Dieu sur terre et aux défenseurs autoproclamés de la prétendue « morale » tombée du ciel, il ne peut être que subversif de dévoiler les horreurs qui se perpétuent de génération en génération derrière les murs des collèges ou à l'abri des confessionnaux. Or c'est précisément ce tabou que Mirbeau a transgressé, ô combien ! dans son roman *Sébastien Roch*, qui paraît chez Charpentier en 1890, l'année même où il se rallie officiellement à l'anarchie.

GENÈSE DU ROMAN

Sébastien Roch peut à juste titre être qualifié de roman autobiographique dans la mesure où Mirbeau, comme dans *Le Calvaire* (1886), y utilise, à des fins fictionnelles, des expériences éminemment personnelles : l'action est située dans le collège même où il a fait quatre années d'études, le collège des jésuites de Vannes ; comme Sébastien Roch, il en a été chassé dans des conditions plus que suspectes, qui laissent à penser qu'il a bien pu être lui aussi victime d'une violence sexuelle de la part d'un des jésuites du collège¹⁶¹ ; pour imaginer le prêtre violeur d'enfants, nommé de Kern dans le roman,

¹⁵⁹ Recueillie dans notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003. *Le Foyer* mis en scène par Mirbeau, et dirigé par un sénateur et académicien bonapartiste, le baron Courtin, est un lieu d'exploitation économique et sexuelle des adolescentes qui y travaillent. La pièce fit scandale en 1908 et donna lieu à une longue bataille de Mirbeau contre l'administrateur de la Comédie-Française, Jules Claretie, qui, après avoir imprudemment accepté ce brûlot, fut obligé de le représenter à son corps défendant par une décision de Justice.

¹⁶⁰ Ces dernières années, nombre de prêtres français dits « pédophiles » ont été condamnés ; en Autriche, le cardinal de Vienne, accusé de viol de séminaristes, a été démis de ses fonctions et envoyé dans un couvent pour se faire pénitence *le reste de son âge* ; aux Etats-Unis, ce sont carrément deux mille prêtres catholiques qui ont été mis en accusation pour abus sexuels sur mineurs et à qui leur Église a épargné l'incarcération en versant aux victimes de très lourds dédommagements, qui pourraient bien l'obliger un jour à mettre la clef sous la porte, comme le diocèse de Boston en est menacé depuis quelques mois, après la démission forcée de son archevêque.

¹⁶¹ Sur cet aspect de la vie de Mirbeau, le mystère de son renvoi du collège de Vannes et les conséquences à long terme de ce viol plausible, voir Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, pp. 42-46 ; et mon introduction au roman dans l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, tome I, 2000, pp. 528-532.

maître d'études du petit Sébastien, il s'est visiblement inspiré de son propre maître d'études, Stanislas du Lac, qui fera une belle carrière de prédicateur, avant de devenir le confesseur du général de Boisdeffre et l'âme damnée des anti-dreyfusards¹⁶² ; dans le dernier chapitre, il met de nouveau à profit son expérience traumatisante de la guerre de 1870 dans les rangs des moblots de l'armée de la Loire ; quant au village du Perche où Sébastien passe sa jeunesse, nommé Pervençères, c'est de nouveau une transposition de Rémalard, où le romancier a passé la sienne.

C'est vers le 24 novembre 1886 qu'apparaît le premier projet de ce troisième roman officiel, quand Mirbeau annonce à son éditeur Paul Ollendorff, chez qui il a fait paraître tous les romans écrits comme "nègre" et les deux premiers romans signés de son nom, la publication prochaine de deux romans dans l'année qui suit, *La Rédemption*, suite du *Calvaire* qui ne sera jamais écrite, et *Le Petit Meuble*. Onze mois plus tard, alors qu'il n'est pas plus avancé, il prie son confident Paul Hervieu de « promettre en [s]on nom » au *Figaro* « un roman pour l'année prochaine, vers pareille époque. Ce sera *Le Petit Meuble*¹⁶³. » Comment ne pas rapprocher ce titre provisoire du *Petit Chose* d'Alphonse Daudet, qui évoquait déjà la vie du collègue sous le Second Empire ? Mirbeau a longtemps manifesté du mépris pour Daudet, dont la vision de la société et des hommes lui paraissait trop optimiste et superficielle¹⁶⁴, et on comprend qu'il ait souhaité se mesurer de nouveau à lui, comme il l'a déjà fait en 1885 dans ses *Lettres de ma chaumière*¹⁶⁵, dont le titre ne pouvait manquer de rappeler les *Lettres de mon moulin*. Mais comme il se réconcilie alors avec l'auteur de *Tartarin*, par le truchement de l'ami Hervieu, il n'a sans doute pas souhaité conserver un titre qui risquait d'apparaître comme une allusion critique à l'œuvre de son aîné.

C'est seulement à la fin de l'année 1888 qu'il entame difficilement la rédaction de *Sébastien Roch*, tout en se débattant contre les fièvres paludéennes et en continuant à chroniquer dans la presse pour assurer sa subsistance. Du coup il ne progresse que lentement, et de nouveau, comme lors de la rédaction de *L'Abbé Jules*, il est condamné à une épuisante course contre la montre pour livrer sa copie dans des délais décents à *L'Écho de Paris*, dont le poète Catulle Mendès a pris la direction littéraire et qui prépublie le roman en feuilleton. C'est le 23 mars 1890 qu'il en vient à bout. Le 3 avril s'achève le feuilleton et le volume paraît le 26 suivant chez Charpentier. Dans un silence de mort.

De fait, ce « roman d'un enfant » qu'il annonçait à Claude Monet en février 1889¹⁶⁶ est de nature à choquer roidement le public et la critique. Non pas à cause des quelques audaces littéraires que se permet un romancier en rupture avec la vulgate naturaliste. Mais, bien sûr, à cause du sujet traité, et peut-être aussi parce que quelques lecteurs bien informés n'ont pas dû manquer de reconnaître le modèle du prêtre pervers au charme sulfureux. Au-delà de l'épisode central et controversé, plus généralement, Mirbeau va à rebours de tous les conformismes et de tous les préjugés sur l'enfance, l'école et la société, et fait de son roman un brûlot éminemment subversif. Au lieu de

¹⁶² Sur le rapprochement entre de Kern et du Lac, voir l'article de Pierre Michel, « Octave Mirbeau et Stanislas du Lac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 129-145. Voir aussi les documents reproduits en annexe.

¹⁶³ Lettre à Paul Hervieu du 11 octobre 1887 (*Correspondance générale*, tome I, p. 722).

¹⁶⁴ Sur les relations entre Mirbeau et Daudet, voir l'article de Pierre Michel, dans les *Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988, pp. 116-126.

¹⁶⁵ Elles ont été publiées chez Laurent en novembre 1885. Elles ont été recueillies dans notre édition en deux volumes des *Contes cruels* de Mirbeau (*loc. cit.*).

¹⁶⁶ Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Éditions du Lérot, Tusson, 1990, p. 72.

donner de l'enfance et du milieu familial et scolaire où se développe l'adolescent une image, sinon aseptisée, comme le fait la littérature idéaliste dont il se gausse¹⁶⁷, du moins inscrite dans les limites de la décence et du respect de « l'ordre » établi, notre Don Quichotte, ne reculant devant rien, nous raconte benoîtement « *le meurtre d'une âme d'enfant* » par ceux-là mêmes qui sont supposés incarner la morale et la religion. Circonstance aggravante : l'exemple particulier du petit Sébastien n'est jamais que l'illustration d'une loi générale, ce qui permet de remettre radicalement en cause l'organisation sociale ! De quoi s'agit-il en effet ?

UNE FABRIQUE DE LARVES

Pour Mirbeau, dans la société française dominée par la bourgeoisie, la famille, l'école et l'Église romaine, qui constituent « *la sainte trinité* », ont pour fonction unique de décerveler les enfants, d'écraser leur individualité et d'étouffer leurs insondables potentialités, pour faire d'eux des larves humaines, qui seront, d'une part, les « *électeurs soumis* » dont les Cartouche de la République ont besoin, et, d'autre part, les « *fervents du mensonge religieux* » que les Loyola en soutane vont pouvoir tondre à loisir¹⁶⁸. Il serait vain d'espérer que l'école, fût-elle publique et officiellement qualifiée de laïque, remplisse la mission émancipatrice que les progressistes lui ont fixée. Mirbeau adresse au système scolaire de son temps quatre critiques majeures.

Tout d'abord, l'école lui apparaît comme une prison : « *Il y a quelque chose de plus triste que la porte d'une prison, c'est la porte d'un collège, quand, les vacances finies, elle se referme sur vous, emprisonnant pour une année votre liberté cabriolante de jeune gamin* », écrivait-il dès 1880¹⁶⁹. Dix ans plus tard, dans *Sébastien Roch*, le collège Saint-François-Xavier de Vannes est présenté comme une « *grande prison de pierre grise* » et Mirbeau évoque la morne et carcérale grisaille qui sourd des « *couloirs percés de larges fenêtres, par où des cours rectangulaires, des petits jardins souffrants, des espaces carrés en forme de cloître et de préau, s'apercevaient uniformément enclos de hauts bâtiments qui leur donnaient un jour crayeux, d'une dureté, d'une tristesse infinie.* » Il n'y a pas que les bâtiments qui rappellent sinistrement les prisons : il y a aussi les geôliers : les pions, qui, du haut de leur chaire, « *vous regarde[nt] sournoisement derrière une fortification de livres* » ; et les professeurs, dont l'unique fonction semble être de tout interdire de tout ce qui est beau et enrichissant : la poésie, les livres, le style, le rêve (« *Il rêvait ! C'était donc un crime de rêver ? Il cherchait des mots jolis, parés, vivants ? C'était donc défendu ?*»), s'étonne naïvement le petit Sébastien), l'amour de l'art et de la nature, toute pensée personnelle, et même les mots suspects d'évoquer des choses jugées peu ragoûtantes et contraires à la sainte ignorance (ainsi Sébastien est-il puni pour avoir, au scandale de tous, évoqué « *l'enfant qui sort de ses flancs déchirés* »). Ils font régner une discipline de fer, réprimant impitoyablement tout manquement à leur ordre mortifère, confisquant les livres interdits ou les dessins jugés potentiellement dangereux par la sensibilité artiste qu'ils révèlent, multipliant les punitions arbitraires, humiliant et mettant au ban de la classe ceux qui résistent un tant soit peu au décervelage, bref mettant en œuvre une véritable « *persécution* ».

Deuxième grande critique : ce que Mirbeau appelle « *l'orthopédie de l'esprit à*

¹⁶⁷ Voir notamment l'article de mars 1885, « Littérature infernale » (reproduit dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 151-156).

¹⁶⁸ « Cartouche et Loyola », art. cit.

¹⁶⁹ « Pauvres potaches », *Le Gaulois*, 4 octobre 1880. L'article est signé du pseudonyme de Tout-Paris.

laquelle on soumet les natures les plus saines¹⁷⁰ » — tel Sébastien, qui, avant d'être expédié au collège de Vannes par un père à l'insatiable vanité, « avait la viridité fringante, la grâce élastique des jeunes arbustes qui ont poussé, pleins de sève, dans les terres fertiles », et « la candeur introublée de leur végétale vie ». C'est un constat de désastre qu'il fera plus tard dans son journal intime, où il s'avouera suffisamment lucide pour prendre conscience de son aliénation, mais incapable pour autant de s'en libérer : « [...] une révolte en est née contre tout ce que j'ai appris, et ce que je vois, qui lutte avec les préjugés de mon éducation. Révolte vaine, hélas ! et stérile. Il arrive souvent que les préjugés sont les plus forts et prévalent sur des idées que je sens généreuses, que je sais justes. »

Pour parvenir à cet édifiant résultat, les professeurs, anticipant sur le conditionnement par tropismes négatifs imaginé par Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes*, s'emploient à susciter chez leurs élèves l'ennui et le dégoût, afin d'être bien sûrs que rien ne subsistera des potentialités intellectuelles ni de la personnalité de l'enfant. Ainsi sont conçus les programmes scolaires, qui accordent la priorité à une langue morte, le latin, et à une littérature du passé que rien ne vient revitaliser, d'où un très vif sentiment d'inutilité, que ressent Sébastien : « À l'étude il ne travailla pas, pris de paresse devant ses livres, envahi de dégoût, à la pensée d'avoir à conjuguer des verbes barbares ». « Une fois ses devoirs bâclés, ses leçons récitées, il ne lui en restait rien, dans la mémoire, qui le fit réfléchir, rien qui l'intéressât, le préoccupât ; rien, par conséquent, ni formes, ni idées, ni règles, qui se cristallisât au fond de son appareil cérébral ; et il ne demandait pas mieux que de les oublier. C'était, dans son cerveau, une suite de heurts paralysants, une cacophonie de mots barbares, un stupide démontage de verbes latins, rebutants, dont l'inutilité l'accablait. » Quant à l'histoire, elle se réduit à une morne et abrutissante propagande : « On le gorgeait de dates enfuies, de noms morts, de légendes grossières, dont la monotone horreur l'écrasait. » Il en résulte le plus souvent une « indigestion », qui participe efficacement de la crétinisation programmée.

Pour couronner le tout, il ne reste plus qu'à proposer comme objectif, non pas la culture, non pas des « idées générales », encore moins l'épanouissement personnel, mais le baccalauréat, efficace « moyen de contrôler les esprits ». Certes, concède avec humour Mirbeau, « le baccalauréat n'a jamais créé de toutes pièces un imbécile, mais il est merveilleux comme il en a développé et amené à une parfaite maturité », parce qu'il surgit juste au moment « où l'esprit de l'enfant commence à se développer et à s'ouvrir des avenues sur toutes choses ». Quoi que l'on fasse, un examen de ce type sera « toujours une prime pour la médiocrité des idées, un obstacle pour l'originalité d'esprit, une tentation pour les moyens vulgaires¹⁷¹ ». Cette prime à la médiocrité est illustrée, dans *Sébastien Roch*, par les résultats scolaires du besogneux « Le Toulic, qui est toujours le premier », nonobstant son « intelligence lente », alors que les potentialités artistes de Sébastien sont superbement ignorées.

Troisième grave danger de cette éducation : elle est compressive pour la vie affective et sexuelle de l'enfant et de l'adolescent, d'où un inassouvissement préjudiciable à l'épanouissement de l'adulte : « S'il n'y avait que Virgile et les vers à soie pour abrutir les potaches, il n'y aurait peut-être que demi-mal. Mais il y a autre chose. Il y a l'horrible et inhumaine compression de l'être humain à la plus belle

¹⁷⁰ « La Rentrée des classes », *Le Gaulois*, 7 octobre 1879. L'article est également signé du pseudonyme de Tout-Paris.

¹⁷¹ « Baccalauréat », *L'Événement*, 1^{er} décembre 1884 (article recueilli dans *Chroniques du Diable*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994, p. 79).

période de son développement et de son efflorescence. [...] Vers l'âge de quatorze ans, l'homme s'éveille dans l'enfant. Il lui faudrait le grand air, la culbute dans les champs, en plein soleil. Cela créerait un "déversoir" à ce trop-plein de vie qui se manifeste en lui. [...] Au lieu de cela, les rêves se développent en liberté entre quatre murs noircis d'encre pendant que le professeur lit Xénophon d'une voix somnolente à ses auditeurs somnolents ; ils se donnent carrière à l'étude, en récréation, au dortoir nu et maussade¹⁷². » Dans Sébastien Roch, si le père de Kern parvient à séduire l'adolescent candide et ignorant, précisément âgé de quatorze ans, c'est en mettant à profit ses « rêves » imprécis et généreux, et en énervant le chaste enfant par un « *continuel fracas d'images enfiévrées* ». La vie sexuelle du futur adulte, devenu inadapté à la vie, en sera à jamais dévoyée.

Le résultat d'une semblable « éducastration », ce sont des êtres dénaturés et dépersonnalisés, inaptes à la vie de l'esprit et du corps, mais adaptés aux besoins d'une société misonéiste et niveleuse, où le conformisme est impératif et où la pensée est perçue comme une menace pour le désordre établi. Ainsi, en dépit de la « révolte » de Sébastien « *contre tout ce qu'[il a] appris* », « *les préjugés de [son] éducation* », imprégnés en lui, sont-ils indéracinables : « *Je ne puis, si confuse qu'elle soit encore, me faire une conception morale de l'univers, affranchie de toutes les hypocrisies, de toutes les barbaries religieuse, politique, légale et sociale, sans être aussitôt repris par ces mêmes terreurs religieuses et sociales, inculquées au collège. Si peu de temps que j'y aie passé, si peu souple que je me sois montré, à l'égard de cet enseignement déprimant et servile, par un instinct de justice et de pitié, inné en moi, ces terreurs et cet asservissement m'ont imprégné le cerveau, empoisonné l'âme. Ils m'ont rendu lâche, devant l'Idée.* » À plus forte raison « *l'empreinte* » — terme repris par Édouard Estaunié, pour intituler son premier roman, paru cinq ans après Sébastien Roch — est-elle encore plus ineffaçable chez les adolescents qui n'ont pas même essayé de résister, ne fût-ce qu'en opposant, au maelström d'insanités scolaires, la force d'inertie de la paresse, forme de résistance passive dont le romancier écrit que, « *chez les natures d'enfant, ardentes, passionnées, curieuses* », elle « *n'est le plus souvent qu'un froissement de la sensibilité, une impossibilité mentale à s'assouplir à certains devoirs absurdes, le résultat naturel de l'éducation disproportionnée, inharmonique qu'on leur donne* » : « *Cette paresse, qui se résout en dégoûts invincibles, est, au contraire, quelquefois la preuve d'une supériorité intellectuelle et la condamnation du maître.* »

À l'origine, son projet était de présenter l'histoire d'un futur génie à partir de sa prime enfance, mais pour des raisons éditoriales, le format standard à ne pas dépasser, Mirbeau s'est vu « *forcé de le tuer*¹⁷³ » à l'âge de dix-sept ans, comme il l'écrit plaisamment. Du moins, avant de le sacrifier sur l'autel de la Bibliothèque Charpentier à 3 francs 50, entendait-il « *décrire cette âme en face de l'éducation, en face du balbutiement de sa personnalité* » et laisser deviner, « *par des aspirations confuses, incertaines, des élans spontanés, l'homme qu'il fût devenu plus tard* » : « *Cela m'avait longtemps tenté*, explique-t-il à Claude Monet. *Je m'étais dit : "combien de grands artistes, de grands poètes, meurent à dix-sept ans et sont perdus pour nous ?"*¹⁷⁴ »

Ainsi, le génie potentiel que tout enfant porte en lui, mais que seuls les poètes et les artistes, d'après Baudelaire et Mirbeau, sont aptes à retrouver à volonté, est détruit

¹⁷² « L'Éducation sentimentale », *L'Événement*, 12 avril 1885 (article recueilli dans *Chroniques du Diable*, loc. cit., p. 111).

¹⁷³ Lettre à Paul Hervieu du 28 janvier 1889 (*Correspondance générale* de Mirbeau, L'Age d'Homme, tome II, à paraître fin 2004).

¹⁷⁴ *Correspondance avec Claude Monet*, loc. cit., p. 72.

par l'institution même qui est censée permettre d'émanciper l'enfant du « *legs fatal* » de sa nature biologique pour faire de lui un être de culture. Alors qu'un roman de formation est supposé nous présenter cet arrachement progressif et douloureux à l'animalité humaine, *Sébastien Roch* constitue au contraire le prototype du roman de la déformation. On livre aux jésuites « *pétrisseurs d'âmes*¹⁷⁵ » une âme naïve, saine et porteuse d'une sensibilité artiste, qui l'expose à la « *persécution* » de ses maîtres et aux « *brimades* » de ses condisciples, et, à la sortie du collège, on n'a plus qu'un adolescent désorienté, déséquilibré, culpabilisé, à la sexualité complètement détraquée, et incapable, on l'a vu, d'élaborer une pensée originale : « *Il était venu ignorant et candide ; on le renvoyait ignorant et souillé. Il était venu plein de foi naïve ; on le chassait plein de doutes harcelants. Cette paix de l'âme, cette tranquillité du corps qu'il avait en entrant dans cette maison maudite, un vice atroce, dévorant, les remplaçait, avec ce qu'il apporte de remords, de dégoûts, de perpétuelles angoisses.* » Et Sébastien de conclure : « *On déformait, on tuait les âmes d'enfants.* »

Pour rendre encore plus monstrueux « *ce meurtre d'une âme d'enfant* » et pour susciter « *un attendrissement à noyer tous les cœurs dans les larmes* », dans l'espoir que la pitié amènerait son lectorat à s'interroger sur l'envers de la société où il vit, Mirbeau a mis en œuvre un dispositif narratif efficace.

LE DISPOSITIF NARRATIF

Tout d'abord, il a complété le viol de l'esprit et de l'âme de Sébastien, par ces « *pourrisseurs d'âmes* » que sont les jésuites, en plaçant au centre du récit le viol de son corps par son maître d'études, le diabolique et séduisant « père » de Kern, et en étudiant « *ce que cette commotion produit en lui plus tard, au point de vue de l'amour, au point de vue de la formation de ses idées.* » Ce viol constitue un traumatisme d'autant plus durable et pernicieux que, d'une part, il a été commis au terme d'une entreprise de séduction contribuant à anesthésier et à culpabiliser la victime, et que, d'autre part, il se complique d'un triple inceste de nature à lui faire perdre tous ses repères, dans la mesure où de Kern est un substitut du père Roch, qui a confié son fils aux jésuites, et a de surcroît sur l'adolescent l'autorité du professeur et celle d'un prêtre : symboliquement, il dispose donc de trois formes d'autorité paternelle. Pour éviter toute méprise du lecteur et lui interdire de voir dans ce douloureux épisode la moindre matière à lubricité¹⁷⁶, en même temps que pour éviter tout risque de poursuites judiciaires¹⁷⁷, Mirbeau se garde bien de décrire quoi que ce soit : le viol *stricto sensu*, qui relève de l'indicible¹⁷⁸, donne lieu à une ellipse et le récit s'interrompt, remplacé par une ligne de points, procédé qu'il a déjà mis en œuvre lors du récit de deux autres viols, dans *L'Écuyère* et *Dans la vieille*

¹⁷⁵ C'est le titre d'un article de Mirbeau paru dans *Le Journal* du 16 février 1901 (il est recueilli dans les *Combats pour l'enfant*, pp. 159-164).

¹⁷⁶ Dans plusieurs romans de Mirbeau, qui est sans illusions sur la nature humaine, le viol, thème récurrent de son œuvre, est une source d'excitation pour les hommes, et aussi pour les femmes : dans *L'Écuyère* (viol de Julia Forsell) et, pire encore, dans *Le Journal d'une femme de chambre* et *Dingo*, où le viol de fillettes est suivi de meurtre. Pour Mirbeau, le sexe et la mort ont partie liée, et l'instinct génésique est indissociable de l'instinct du meurtre, comme on le voit dans l'avant-dernier chapitre de *Sébastien Roch*.

¹⁷⁷ On sait par des résumés de lettres de l'éditeur Georges Charpentier à Mirbeau que la « justice » suivait de près le feuilleton dans *L'Écho de Paris*.

¹⁷⁸ Il aura fallu plus d'un quart de siècle à Mirbeau pour pouvoir en parler, alors que, à la différence de Sébastien, il a fini par surmonter le traumatisme. C'est précisément ce caractère indicible du viol subi qui empêche le romancier de recourir à son habituel récit à la première personne.

rue¹⁷⁹.

Ce viol du corps de l'adolescent préalablement « chloroformé d'idéal », et dont les réflexes sont inhibés, est évidemment révélateur de la tartufferie de l'Église de Rome et constitue une bonne occasion pour la démasquer publiquement afin de réduire sa capacité de nuisance. Il renvoie à une réalité occultée que Mirbeau le justicier entend bien mettre en pleine lumière. Mais ce qui lui importe tout autant, c'est qu'il apparaisse aussi comme le symbole, en même temps que le symptôme, de la grave maladie dont est atteint le système scolaire en général. Certes, il n'est question ici que d'un collège de jésuites, qui a ses spécificités et présente des tares qui lui sont propres, ô combien ! et que Mirbeau ne cessera de stigmatiser. Mais il fait partie intégrante du système scolaire de l'époque, et le rappel, dès les deux premières pages du roman, des succès au baccalauréat vantés par les prospectus de l'établissement vise à empêcher le lecteur de réduire la portée du roman à la simple critique du jésuitisme et de l'aliénation religieuse. Avec des variantes, aux yeux de Mirbeau, c'est tout le système scolaire, et pas seulement les collèges confessionnels, qui est un Moloch ; et les enfants qui lui sont sacrifiés ne sont que des proies, voire de la chair à pâtée¹⁸⁰, destinée à fournir la future chair à usine et chair à canon dont la criminelle société bourgeoise a besoin. C'est ce que suggère on ne peut plus clairement un rêve de Sébastien, dont « *le symbolisme [lui] a paru curieux* » : « *Nous étions dans la salle du théâtre de Vannes : sur la scène, au milieu, il y avait une sorte de baquet, rempli jusqu'aux bords de papillons frémissants, aux couleurs vives et brillantes. C'étaient des âmes de petits enfants. Le Père Recteur, les manches de sa soutane retroussées, les reins serrés par un tablier de cuisine, plongeait les mains dans le baquet, en retirait des poignées d'âmes charmantes qui palpitaient et poussaient de menus cris plaintifs. Puis, il les déposait en un mortier, les broyait, les pilait, en faisait une pâtée épaisse et rouge qu'il étendait ensuite sur des tartines, et qu'il jetait à des chiens, de gros chiens voraces, dressés sur leurs pattes, autour de lui, et coiffés de barrettes. Et que font-ils autre chose ?* » L'école est bien le reflet d'une société homicide, où les enfants ne sont jamais traités comme des fins, mais toujours comme de simples moyens que l'on sacrifie cyniquement à des objectifs sacralisés : la Patrie, le Salut, l'Ordre, la Propriété, le Profit. On comprend aisément que, dans sa défense prioritaire des droits imprescriptibles de l'enfant, dans une société qui n'assure pas au plus grand nombre les conditions matérielles et morales d'une vie digne, Mirbeau en arrive logiquement à revendiquer le droit au non-être et à défendre, comme le théoricien anarchiste Paul Robin¹⁸¹, les thèses néo-malthusiennes¹⁸².

Ensuite, Mirbeau a divisé son récit en deux parties séparées par une ellipse de cinq années, ce qui lui permet de confronter systématiquement, pour mieux les opposer, deux visages de Sébastien, avant et après le collège et le triple viol, de l'esprit, de l'âme et du corps, qu'il y a subi, afin de mieux faire ressortir les impressionnantes déformations opérées en un laps de temps aussi court. D'un côté, le pré-adolescent de onze ans, « *un bel enfant, frais et blond, avec une carnation saine, embue de soleil, de grand air, et des yeux très francs, très doux, dont les prunelles n'avaient jusqu'ici reflété*

¹⁷⁹ Dans ce dernier roman, il s'agit d'un véritable viol conjugal résultant de l'inutile sacrifice de l'héroïne.

¹⁸⁰ Il est à noter que Sébastien, avant de devenir de la chair à canon et de rêver de chair "à pâtée", a été, au cours de sa séduction, de la chair "appâtée".

¹⁸¹ Mirbeau a pris précisément la défense de Paul Robin lorsqu'il a été viré de son poste de directeur de l'orphelinat de Cempuis, en 1894, dans l'article déjà cité « Cartouche et Loyola ».

¹⁸² Sur le néo-malthusianisme de Mirbeau, voir le chapitre IX de notre édition de ses *Combats pour l'enfant*, pp. 189-216. Dès 1890, il réclame le droit à l'avortement ; en 1900, il mène une grande campagne contre la politique nataliste dans une série d'articles du *Journal* intitulés « Dépopulation ».

que du bonheur ». De l'autre, un jeune adulte de vingt ans, « resté maigre et pâle », dont « le dos se voûtait légèrement », dont « la démarche devenait lente, indolente même », et dont les « yeux conservaient un bel éclat d'intelligence qui souvent se voilait, s'éteignait dans quelque chose de vitreux » : « À la franchise ancienne de son regard se mêlaient de la méfiance et une sorte d'inquiétude louche qui mettait comme une pointe de lâcheté dans la douceur triste qu'il répandait autour de lui. [...] À le voir passer, on eût dit qu'il fût las, toujours ; il semblait que ses membres, aux os trop longs, lui fussent pesants à porter et à traîner. » La lassitude de vivre, le regard vaguement « vitreux » et « louche », la tristesse et la « pointe de lâcheté », la lourdeur de l'allure, tout connote la profondeur de la blessure, le vieillissement prématuré, l'usure accélérée du corps et de l'esprit. Et la mort est au bout de cette déliquescence de l'être¹⁸³, l'armée ne faisant que parachever l'action délétère et combinée de l'école et de l'Église romaine, qui ont mortellement atteint son vouloir-vivre.

En troisième lieu, Mirbeau recourt à deux voix narratives différentes : le livre premier est en effet rédigé à la troisième personne par un mystérieux et anonyme narrateur, qui se permet quelques intrusions propices à la formulation de jugements et qui, jouissant de l'omniscience du romancier à la manière de Balzac, pénètre dans l'esprit et le cœur de Sébastien pour y lire à livre ouvert, au mépris de la crédibilité romanesque¹⁸⁴ ; cependant que la majeure partie du livre second est constituée d'extraits du journal de Sébastien, « fragments » choisis par le premier narrateur¹⁸⁵ et rédigés à la première personne. L'intérêt du narrateur omniscient est de pouvoir dire ce qui relève de l'indicible, notamment les effets immédiats du viol, que la victime n'aurait jamais été en état d'exprimer : sans ce subterfuge, le roman n'aurait jamais pu être écrit. L'intérêt du journal de Sébastien est de lui faire analyser lui-même avec lucidité, à la faveur de la distance temporelle, les effets à long terme de son aliénation scolaire et de la commotion du viol : son expérience et les conclusions qu'il en tire acquièrent ainsi la force du vécu, renforcée par le processus d'identification. L'alternance de ces deux types de narration et de ces deux points de vue, l'un apparemment objectif et l'autre totalement subjectif, a pour effet de fournir au lecteur une vision aussi complète et convaincante que possible, qu'Arnaud Vareille qualifie de « stéréoscopique¹⁸⁶ ». De surcroît, le romancier met en œuvre toutes les ressources de l'« écriture artiste », où se ressent l'influence d'Edmond de Goncourt, et utilise d'abondance le style indirect libre hérité de Flaubert, afin que le lecteur puisse plus facilement, comme l'a bien vu Michel Raimond, « coïncider avec le contenu d'une conscience¹⁸⁷ », même dans les parties rédigées à la troisième personne : c'est là un objectif éminemment impressionniste, et le réalisme mirbellien reste aussi subjectif, en dépit des apparences, que dans ses autres romans.

Enfin, conformément à ce qu'il écrivait à Catulle Mendès, en tuant Sébastien pendant la guerre de 1870, Mirbeau tâche de susciter « un regret de sa mort, car le

¹⁸³ Il en était de même de Daniel dans *La Belle Madame Le Vassart* (1884).

¹⁸⁴ Ce mépris de la crédibilité était déjà évident dans *L'Abbé Jules*. Dans les deux romans, il est impossible, même à un intime et à un confident des héros, de décrire les tempêtes sous leurs crânes comme si elles se déroulaient à ciel ouvert.

¹⁸⁵ Le choix de fragmenter le récit de la sorte est une caractéristique de l'esprit décadent. Il y aura de nouvelles publications sous forme de fragments dans les deux plus célèbres romans de Mirbeau, *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*.

¹⁸⁶ Voir Arnaud Vareille, « Mirbeau l'obscène », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 101-123.

¹⁸⁷ Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966, p. 308.

lecteur pourra croire que c'est un futur homme de génie qui a disparu¹⁸⁸ ». Dès le premier chapitre, il nous laisse deviner les potentialités de son jeune héros, par exemple quand il écrit que, à la veille de partir pour Vannes, « il se surprit même à désirer cet inconnu, qui le troublait encore, mais voluptueusement, comme l'incertaine approche d'une vague délivrance », ce que Jean-Louis Cabanès commente de la sorte : « La conscience esthétique naît dans le pathos d'une séparation : elle s'impose au moment où, contre le monde qui l'entoure, contre les codes qui régissent implicitement l'existence provinciale, l'adolescent s'affirme comme sujet¹⁸⁹. » Au chapitre III, l'anonyme narrateur nous apprend que Sébastien « s'essayait aussi à de petites descriptions du collègue, à des récits de promenades, où déjà se révélait, dans la primitivité de la forme et l'éveil incomplet de la sensation, une âme curieuse et vibrante ». Potentialités « artistes », que confirment tout à la fois sa volonté de « ne vivre qu'en lui-même », son goût pour « la rêverie », son « âme déjà trop nerveuse », et « la sensibilité de ses nerfs trop facilement impressionnables », qui inquiètent le jésuite musicien, alors que c'est précisément cette impressionnabilité qui est le propre des artistes. Or que reste-t-il de cette sensibilité esthétique au sortir du collègue ? Pratiquement rien ! Dans son journal, Sébastien a même cet aveu, ô combien révélateur de « toute violation », comme dit Mallarmé : « Je ne puis même imaginer une forme d'art libre, en dehors de la convention classique, sans me demander en même temps : "N'est-ce pas un péché ?" » Non seulement le collègue, dans son fonctionnement « normal », si l'on ose dire, lui a interdit de se livrer à son goût pour le dessin ou la poésie, ce qui aurait peut-être suffi pour étouffer dans l'œuf sa ferveur naissante ; mais, de surcroît, il se trouve que celui qui l'a extrait un temps du borborygme scolaire pour l'initier à la poésie et à la beauté n'est autre que le prêtre pervers, qui s'est servi de l'émotion esthétique de son élève pour mieux le séduire et le réduire, pour « chloroform [er] d'idéal » sa petite âme innocente, et ainsi parvenir à ses fins infâmes par le truchement des aspirations les plus nobles de l'adolescent : inversant la devise des jésuites, il va *ad angusta per angusta*... De sorte que, pour la candide victime de ce viol de tout son être, l'art ne peut désormais qu'être associé à cette entreprise mortifère.

Ainsi, le dispositif narratif adopté par Mirbeau lui permet, dans une perspective rousseauiste, de mieux opposer la nature, belle, saine et épanouissante, à la culture scolaire et à l'aliénation religieuse, qui sont une dénaturation malsaine ; l'instinct infaillible, qui ne cesse de donner à l'adolescent des avertissements qu'il n'écoute pas, à ce qu'il croit à tort être la « raison », qui ne cesse de l'égarer, car elle n'est en réalité que la voix de son maître, que le résultat d'un bourrage de crânes. Si bien qu'à la fin du récit et après le sacrifice inutile de Sébastien¹⁹⁰, un lecteur apitoyé et non aveuglé par les préjugés religieux et par « l'empreinte » de son éducation, devrait être disposé à faire siennes, au terme de sa propre réflexion et de son propre cheminement, les conclusions anarchistes du romancier.

UN IDÉAL LIBERTAIRE

¹⁸⁸ Lettre de Mirbeau à Catulle Mendès, décembre 1889 (recueillie dans le tome II de sa *Correspondance générale*, à paraître)..

¹⁸⁹ Jean-Louis Cabanès, « Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau », Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, p. 157.

¹⁹⁰ Il y avait déjà des sacrifices inutiles dans quatre des romans "nègres" de Mirbeau : *L'Écuyère* (1882), *La Maréchale* (1883), *Dans la vieille rue* (1885) et *La Duchesse Ghislaine* (1886).

Sébastien Roch constitue en effet un nouveau pas de Mirbeau de la révolte spontanée vers l'anarchie, à laquelle il restera indéfectiblement fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Certes, ce n'est pas pour lui un idéal aux contours bien définis et dont il importerait de hâter la réalisation : il est beaucoup trop lucide et désespéré¹⁹¹ pour ne pas se méfier des illusions utopistes, des bonheurs clef en main et des lendemains qui ne manqueront pas de déchanter. Il s'agit bien davantage d'une exigence éthique de justice et de liberté, qui lui fait rejeter avec horreur tout ce qui porte atteinte à l'épanouissement et à la liberté de l'individu, tout ce qui entrave son essor, tout ce qui l'opprime, l'emprisonne, l'exploite, l'aliène, le mutile, le détruit à petit feu, le tue. À commencer, bien sûr, par la « sainte trinité ». *Sébastien Roch* illustre efficacement le pouvoir de malfaisance, d'autant plus pernicieux qu'on ne s'en méfie pas, de toutes les institutions sociales, intouchables et respectées, à défaut d'être respectables.

Au début du roman, on l'a vu, le petit Sébastien est un enfant sain, qui grandit librement, avec « *la grâce élastique des jeunes arbustes* ». Sa force d'inertie, face aux ronflantes et redondantes niaiseries paternelles et aux fastidieuses leçons de l'école primaire, lui permet de préserver son âme naïve de la contamination ambiante. Son exemple semble alors illustrer l'idéal rousseauiste de l'éducation négative déjà prêché par l'abbé Jules, selon lequel il ne faut rien apprendre d'autorité à l'enfant avant douze ans, parce qu'il est plus sain et plus naturel de sentir avant que de se mettre à penser, d'épanouir son corps avant que de se lancer dans la gymnastique intellectuelle, de consolider les bases de l'édifice, la santé physique et morale, avant que de s'attaquer au savoir et de faire pénétrer l'adolescent dans un monde de devoirs et de responsabilités.

Mais dès que l'adolescent fougueux et indompté se retrouve emprisonné dans son collège, c'est le début de la normalisation, c'est-à-dire son empoisonnement progressif, la mise à mort de ses potentialités d'enfant. Pour y résister efficacement, il faudrait posséder un tempérament exceptionnel, tel que celui du romancier, qui, lui, est parvenu à s'en sortir, à la différence de Sébastien, mais à l'instar du taiseux et énigmatique Bolorec, qui puise dans sa haine des jésuites, qu'il rêve d'égorger, la force de résister et qui trouvera dans son engagement révolutionnaire et la préparation de « *la grande chose* » un sens à sa vie¹⁹². Il est clair que le pouvoir exercé au nom de Dieu par leurs maîtres ensoutanés bénéficie d'une sacralisation maximale, ce qui aggrave leur capacité de nuisance. Néanmoins, pour Mirbeau, tous les pouvoirs civils le sont également, aussi bien celui du père que celui des gouvernants, celui du professeur que celui du banquier, celui du magistrat que celui de l'industriel, celui du gendarme que celui de l'officier. En démystifiant et en désacralisant tous les pouvoirs qui s'exercent dans la société, et qui continuent en réalité d'être d'essence religieuse, l'anarchiste Mirbeau les met à nu et révèle que, par-delà les *grimaces* dont ils abusent pour duper le bon peuple, ils n'ont en réalité pas d'autre objectif que de mieux opprimer et exploiter les larges masses et d'étouffer dans l'œuf toutes les vellétés de contestation en entretenant une mystification rentable pour eux. Tous les dominants ont, selon lui, le même intérêt, « *pour perpétuer leur domination* », à ce qu'on continue de fabriquer « *des troupeaux de brutes* » qu'ils puissent manœuvrer à leur gré : « *la religion d'amour* » et « *la Révolution* » sont ainsi « *unies aujourd'hui dans un même esprit de*

¹⁹¹ Voir l'essai de Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, 87 pages.

¹⁹² Il est clair que, même si Mirbeau a donné beaucoup de lui à Sébastien, il ne s'y réduit pas, et Bolorec incarne un autre aspect de lui-même. Le romancier s'est en quelque sorte dédoublé.

ténèbres, dans une même folie de domination haineuse¹⁹³ ». Et c'est précisément ce que Sébastien Roch finit par comprendre et par confier à son journal.

Aussi serait-il réducteur de ne voir dans *Sébastien Roch* qu'un pamphlet antireligieux et qu'un plaidoyer naïf pour une école publique qui, pour les besoins de la propagande anticléricale, se verrait dotée de toutes les vertus. Ce n'est pas l'école publique telle qu'elle est à l'époque que Mirbeau entend défendre, mais les droits naturels de l'enfant au développement harmonieux de ses instincts, à la liberté, à la dignité et à la pensée critique, droits impunément bafoués dans toutes les familles, dans toutes les écoles et dans l'ensemble de la société bourgeoise de l'époque, alors qu'ils sont la condition *sine qua non* d'une société sans classes et sans oppression, sans prêtres et sans gendarmes. À travers le destin de son pitoyable héros, il entreprend de nous ouvrir les yeux sur les pratiques quotidiennes d'une société où, en toute bonne conscience et en toute légalité, on perpète impunément ce qu'il appellera « *le massacre des innocents*¹⁹⁴ ». Et s'il déboulonne toutes les valeurs mystificatrices et toutes les institutions homicides au nom desquelles on transmet de génération en génération ce « *legs fatal* », comme dira le narrateur de *Dans le ciel*, c'est afin de nous dessiner en creux et de nous faire désirer une autre société plus conforme à nos aspirations les plus secrètes. Sans se faire trop d'illusions sur la capacité du plus grand nombre de ses lecteurs à sortir de la « *bauge* » où ils se vautrent, il espère du moins que chez les *happy few*, chez ceux qu'il appelle les « *âmes naïves* » — c'est-à-dire ceux qui n'ont pas été complètement et irréversiblement laminés par le rouleau compresseur de l'éducastration —, la pitié pour le malheureux adolescent triplement violé, avant d'être absurdement sacrifié au dieu de la Guerre¹⁹⁵, débouchera sur une prise de conscience et suscitera la salutaire révolte contre la société qui produit ces monstruosité, comme il l'explique à Catulle Mendès : « *Il y a dans mon livre un souffle de révolte contre la société ; une horreur presque anarchiste contre tout ce qui est régulier et bourgeois ; une négation de tous les grands sentiments dont on nous berne*¹⁹⁶. »

Sébastien Roch n'est pas seulement un beau livre et un bouleversant plaidoyer pour tous les Mozart qu'on assassine. C'est aussi un acte d'accusation lancé à la face d'une société inique et un bel acte de courage. Mirbeau a dû en acquitter le prix : la conspiration du silence qui a accueilli son œuvre¹⁹⁷.

¹⁹³ Voir « Cartouche et Loyola », art. cit. (*Combats pour l'enfant*, pp. 141-142).

¹⁹⁴ Voir « Hécatombes d'enfants », *Le Matin*, 16 juin 1907 (recueilli dans les *Combats pour l'enfant*, pp. 207-213).

¹⁹⁵ Sa mort est en effet aussi absurde — au sens que Camus donnera à ce mot — que la mort de l'éclaireur prussien du *Calvaire* ou que le meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger*. « *L'ironie de la vie* » dont elle témoigne est, pour Mirbeau comme pour Camus, la preuve qu'il n'existe aucun grand architecte de l'univers, que la vie n'a aucun sens et que rien n'y rime à rien.

¹⁹⁶ Lettre de Mirbeau à Catulle Mendès, décembre 1889, *loc. cit.* Cette incitation à la révolte est explicite dans le journal de Sébastien : « *Et une sorte de pitié irritée me vient contre cette humanité, tapie là, dans ses bauges, et soumise par la morale religieuse et la loi civile à l'éternel croupissement de la bête. Y a-t-il quelque part une jeunesse ardente et réfléchie, une jeunesse qui pense, qui travaille, qui s'affranchisse et nous affranchisse de la lourde, de la criminelle, de l'homicide main du prêtre, si fatale au cerveau humain ? Une jeunesse qui, en face de la morale établie par le prêtre et des lois appliquées par le gendarme, ce complément du prêtre, dise résolument : « "Je serai immorale, et je serai révoltée." »*

¹⁹⁷ Seuls ont paru trois comptes rendus, dans les grands quotidiens de l'époque, dont l'un est signé de Catulle Mendès qui a pré-publié le roman... Résultat : du vivant de Mirbeau, seuls 10 000 exemplaires de *Sébastien Roch* seront vendus, soit le dixième des ventes du *Journal d'une femme de chambre*, pourtant publié dix ans plus tard !

POUR EN SAVOIR PLUS

- Bablon-Dubreuil, Monique, « Alice et Octave : l'énigme d'un manuscrit breton », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 7, 2000, pp. 110-150.
- Bataille, Marie-José, « Essai d'approche psychanalytique de Mirbeau », in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 331-340.
- Cabanès, Jean-Louis, « Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau », Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 153-163.
- Du Lac de Fugères, Yves, « À propos du père de Kern dans *Sébastien Roch* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 5, 1998, pp. 146-157.
- Ekiert-Zastawny, Joanna, « Quelques remarques sur le narrateur dans les romans de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, avril 2001, pp. 27-33.
- Éperdussin, Delphine, *Le Discours sur l'éducation dans l'œuvre autobiographique d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université Stendhal Grenoble III, juin 2000, 122 pages.
- Gallina, Bernard, « M. Roch, un homme en clair-obscur », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, mars 2002, pp. 113-125.
- Giaufret-Colombani, Hélène, « Vallès-Mirbeau : la mise en scène de la parole dans les romans autobiographiques », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature, Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 227-252.
- Grandpré, Bérangère de, *La Figure de saint Sébastien chez Mirbeau, D'Annunzio et Trakl*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Strasbourg II, octobre 2004, 119 pages.
- Granier, Caroline, « Le désordre du je ou l'ordre en jeu - Quatre romans d'éducation anarchiste de Georges Darien et Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 51-66.
- Herzfeld, Claude, « Mirbeau et Darien dégonflent les baudruches », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 67-85.
- Juin, Hubert, préface de *Sébastien Roch*, Paris, U. G. E., 10/18, 1977, pp. 7-41.
- Ladogana, Silvia, *Fenomenologia della tentazione ne "L'Abbé Jules" e "Sébastien Roch"*, tesi di laurea dactylographiée, université de Bari, octobre 2004, 136 pages.
- Lages Gomes Fernandes, Maria Albertina, *Mirbeau entre o naturalismo e o decadentismo (uma leitura de "Le Calvaire" e de "Sébastien Roch")*, thèse portugaise, dactylographiée, Braga, université du Minho, 1998, 140 pages.
- Lair, Samuel, « À propos d'une représentation dans l'œuvre d'Octave Mirbeau : la mort, de la sanction à la reconnaissance », Actes du colloque de Lorient sur *Les représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 213-222.
- Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse de doctorat dactylographiée, université de Brest, juin 2002, tome I, pp. 156-199.
- Lair, Samuel, « Jean Jacques et le petit rousseau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 31-50.
- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 117-138.

- Logli, Elisa, *L'Impronta naturalista nella trilogia "autobiografica" di Octave Mirbeau*, tesi di laurea dactylographiée, Université de Florence, novembre 2000, 144 pages.
- Lustenberger, Christophe, *La Représentation de la faute dans les œuvres romanesques d'Octave Mirbeau*, mémoire de D. E. A. dactylographié, université de Paris-III, juin 1999, 95 pages, *passim*.
- Michel, Pierre, éd. de Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Vauchrézien, Ivan Davy, 1990, pp. 61-93.
- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau, Édouard Estaunié et l'empreinte », in *Mélanges Georges Cesbron*, Presses de l'Université d'Angers, 1997, pp. 209-216.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et Stanislas Du Lac », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 5, 1998, pp. 129-145.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, Paris, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, pp. 519-536.
- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau et l'autobiographie », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit, Kaslik (Liban), n° 7, mars 2001, pp. 435-445.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et l'école - De la chronique au roman », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 157-180.
- Michel, Pierre, « La Correspondance d'Octave Mirbeau et ses romans autobiographiques », *Lettre et critique*, Actes du colloque de Brest d'avril 2001, 2003, pp. 183-204.
- Planchais, Jean-Luc, « La Mère fatale, clé d'un faux naturalisme dans les trois premiers romans d'Octave Mirbeau », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 165-172.
- Porfido, Ida, « Ritratto dell'artista da giovane martire », préface de la traduction italienne de *Sébastien Roch*, Venise, Marsilio, à paraître en 2005.
- Porfido, Ida, « Portrait de l'artiste en jeune martyr », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de ceriy, automne 2005.
- Rack, Jean-Yves, *Mirbeau et le naturalisme d'après "Le Calvaire", "L'Abbé Jules" et "Sébastien Roch"*, D. E. S. dactylographié, Université de Besançon, 1968.
- Rodriguez Reyes, Pilar, « L'Espace dans *Sébastien Roch* d'Octave Mirbeau », *Literatura-Imagen*, Université de Cadix, n° 2, octobre 1997, pp. 121-137.
- Saulquin, Isabelle, *L'Anarchisme littéraire d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Paris IV, 1997, pp. 153-209 et 343-496.
- Séveno, Anne-Laure, « L'Enfance dans les romans autobiographiques de Mirbeau : démythification et démystification », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, pp. 160-180.
- Sylvos, Françoise, « Grotesque et Parodie: le Naturalisme anticlérical d'Octave Mirbeau », in *Cahiers du CRLMC, Rire des Dieux*, dir. D. Bertrand et V. Gély-Ghedira, 2000, pp. 371-380.
- Taborda, Saul, *Investigaciones pedagogicas*, Ediciones Ateneo Filosofico, Cordoba (Argentine), 1951, tome II, pp. 64-81.
- Tienda-Jones, Florence de, *Essai siur la lecture textanalytique des trois premiers romans d'Octave Mirbeau*, thèse de troisième cycle dactylographiée, université de Besançon, 1987, pp. 43-54, 148-182, 190-194, 257-269, 292-296.
- Valentin, Charles, *Étude stylistique de la phrase dans "Sébastien Roch"*, thèse de troisième cycle, dactylographiée, Université de Nancy, 1980, 241 pages.

- Walker, John, *L'Ironie de la douleur – L'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Toronto, 1954, pp. 164-213.
- Ziegler, Robert, « Pour fabriquer un rien : From Education to Anarchy in Octave Mirbeau », *Degré second*, Urbana, États-Unis, septembre 1986, pp. 23-30.
- Ziegler, Robert, « Between Nature and Utopia : Time and Text in Mirbeau's *Sébastien Roch* », *Studi francesi*, mai-août 1997, pp. 275-282.

DANS LE CIEL
OU
LA TRAGÉDIE DE L'ARTISTE

LE GRAND DÉMYSTIFICATEUR

Après un demi-siècle de purgatoire, on reconnaît enfin, bien tardivement, le génie et la modernité d'Octave Mirbeau (1848-1917), le “*justicier*”, qui, selon Émile Zola, a “*donné son cœur aux misérables et aux souffrants de ce monde*”. Il est grand temps aujourd'hui de partir à la découverte d'une œuvre immense, multiforme, et étonnamment actuelle, dont on ne connaissait jusqu'à présent qu'une infime partie.

Dans toute son œuvre, et à l'instar de ses “*dieux*” Auguste Rodin et Claude Monet, Mirbeau a entrepris de révolutionner le regard de ses contemporains. Il a voulu dessiller nos yeux, et nous obliger à découvrir les êtres et les choses, les valeurs et les institutions, tels qu'ils sont, et non tels que nous avons été conditionnés à les voir — ou, plutôt, à ne pas les voir ! Dès 1877, il fixe à l'écrivain la mission d'obliger “*les aveugles volontaires*” à “*regarder Méduse en face*”. Et, pour sa part, il s'est employé à mener à bien cette mission.

Pamphlétaire, critique d'art, romancier et auteur dramatique, Mirbeau est donc avant tout le grand démystificateur. Aux yeux des “*bien-pensants*” et des Tartuffes de tout poil et de toute obédience, son “*crime*”, c'est d'avoir condamné la société à se voir dans toute sa hideuse nudité et à “*prendre horreur d'elle-même*”. Du même coup, pour s'être scandalisé de tout ce qui choquait ses exigences de Vérité et de Justice, il est naturellement devenu scandaleux aux yeux des puissants de ce monde, qui, après sa mort, quand il n'était plus là pour les démasquer, se sont vengés et le lui ont fait payer cher.

Il faut dire que, pendant quarante ans, Mirbeau a fustigé et fait “*grimacer*”, avec une férocité jubilatoire, tous ceux qu'un vain peuple, dûment crétinisé (“berlusconisé” et “macdonaldisé”, pourrait-on dire aujourd'hui), s'obstine à respecter niaisement : les démagogues, forbans de la politique ; les spéculateurs et les affairistes, les pirates de la Bourse, et les requins de l'industrie et du commerce ; les “*âmes de guerre*” enrégimentées et les assassins à képis ; les “*monstres moraux*” du système répressif inique baptisé “*Justice*”, par antiphrase ; les “*pétrisseurs*” et “*pourrisseurs d'âmes*” des Églises et des religions constituées ; les rastaquouères des arts et des lettres ; les guignols et les maîtres-chanteurs d'une presse vénale et anesthésiante ; et tous les bourgeois sans âme et sans pitié qui s'engraissent de la misère des pauvres, et qui, dépourvus de toute sensibilité, de tout “*sentiment artiste*” et de toute pensée personnelle, se sont dotés, pour leur confort moral et intellectuel, d'une indéracinable et homicide bonne conscience.

À leur décharge, reconnaissons qu'ils ne sont que le produit d'une société moribonde, où tout marche à rebours du bon sens et de la justice, comme Mirbeau ne

cesse de le répéter depuis son sulfureux pamphlet de 1882 contre la cabotinocratie¹⁹⁸, et où, sous couvert de “*démocratie*” et de “*république*”, une minorité sans scrupules exploite, écrase, manipule, aliène et mutile en toute impunité le plus grand nombre, réduit à l'état de “*croupissantes larves*”. Elle nivelle le génie, “*suffrage-universalise*” l'art, et transforme tout, hommes et choses, talent et honneur, en de vulgaires marchandises, soumises à l'inexorable loi de l'offre et de la demande. Sur les ruines des valeurs humanistes, elle dresse des autels au seul dieu du capitalisme à visage inhumain qui triomphe sur toute la surface de la Terre et la transforme en un terrifiant “*jardin des supplices*” : le Veau d'or. À l'heure de l'ultra-libéralisme sans principes et de la *busherie* la plus cyniquement mortifère, le message, hélas ! n'a rien perdu de son actualité...

CRITIQUE DU MODÈLE ROMANESQUE

Lorsque le libertaire Octave Mirbeau, prototype de l'écrivain engagé, aborde, tardivement, le genre romanesque, après avoir exercé sa plume de “*prolétaire des lettres*” comme éditorialiste politique à *L'Ordre de Paris*, comme pamphlétaire à *Paris-Journal* et dans *Les Grimaces*, et comme ethnographe de la vie parisienne au *Gaulois*¹⁹⁹, le roman est un genre très florissant, et même par trop encombré, tant le nombre de producteurs croît rapidement, au risque de saturer le marché et d'étouffer le talent. Mais l'avant-garde littéraire manifeste un profond mépris pour un genre jugé inférieur et vulgaire, et surtout pour celui qui l'incarne le mieux et qui polarise l'hostilité : Émile Zola, honni pour son dogmatisme, son industrialisme... et ses gros revenus ! Des romanciers eux-mêmes, Gustave Flaubert, les frères Edmond et Jules Goncourt, et des naturalistes comme Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans et Henry Céard, ont d'ailleurs commencé à remettre en cause certains des excès et des conventions du roman (le romanesque et les héros de roman, notamment), ainsi que ses présupposés. Bref, on est entré dans ce que Nathalie Sarraute appellera “*l'ère du soupçon*”.

Octave Mirbeau, pour sa part, présente le paradoxe d'être un romancier prolifique — près de vingt volumes, si on y inclut ceux qu'il a publiés sous divers pseudonymes au début de sa carrière de plume —, tout en manifestant pour le genre qu'il pratique à son corps défendant un mépris qui confine à la répulsion. En 1891, par exemple, alors qu'il ahane sur la première mouture du *Journal d'une femme de chambre*, il écrit à Claude Monet : “*Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue **romanesque**, cela reste toujours une chose très basse, au fond très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens*²⁰⁰.” Il va donc contester de plus en plus vigoureusement la forme romanesque, d'abord de l'intérieur, en multipliant les transgressions et les exemples de désinvolture à l'égard des normes en usage et des codes du réalisme, de la vraisemblance, de la crédibilité et de la bienséance, avant de finir par s'en affranchir complètement et de ne rien conserver, dans ses dernières œuvres narratives, *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913), de ce qui en était, semble-t-il, des ingrédients indispensables.

En transgressant ainsi ouvertement toutes les règles traditionnelles d'un genre

¹⁹⁸ Article sur “Le Comédien”, paru dans *Le Figaro* en octobre 1882 et qui lui a valu d'être chassé du quotidien de Francis Magnard (article recueilli dans notre édition des *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990).

¹⁹⁹ Voir notre édition de *Paris déshabillé*, L'Échoppe, Caen, 1989.

²⁰⁰ *Correspondance avec Monet*, Le Lérot, Tusson, 1990, p. 126.

qu'il juge dépassé et inadapté à sa vision du monde et à son projet émancipateur, Mirbeau a donc manifesté clairement son intention de frayer des voies nouvelles. Mais ce n'est que progressivement qu'il en est arrivé à une remise en cause radicale. Il lui a fallu auparavant faire ses gammes, en tant que "nègre", pendant des années, pour acquérir une parfaite maîtrise de son métier, puis recevoir, entre 1884 et 1887, la "révélation" du roman russe, de Tolstoï et de Dostoïevski, qui vont bouleverser ses conceptions littéraires : "Plus je vais dans la vie et dans la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature ! Il n'y a rien, rien que des redites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée — qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut encore les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie²⁰¹."

Après avoir fait le "nègre²⁰²" et rédigé, pour au moins trois employeurs, et en abdiquant sa paternité²⁰³, une dizaine de romans d'une facture relativement classique — dont cinq sont recueillis en appendice de mon édition critique de son *Œuvre romanesque*²⁰⁴ —, Mirbeau a publié, entre 1886 et 1890, les trois premiers romans signés de son nom, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*, romans souvent qualifiés d'"autobiographiques". D'abord, parce que le romancier en situe l'action dans des milieux et des décors qu'il connaît d'expérience (Rémalard et l'Orne, le collège des jésuites de Vannes, la bohème parisienne, la région d'Audierne), et retrace, à peine transposés, des épisodes de sa vie : son enfance percheronne, ses quatre années d'"enfer" au collège de Vannes et les traumatismes qu'il y a subis²⁰⁵, sa douloureuse expérience de mobile de l'armée de la Loire pendant la débâcle de 1870, et sa liaison dévastatrice avec une femme galante du nom de Judith Vimmer, rebaptisée Juliette Roux dans *Le Calvaire*. Ensuite, parce que, quel que soit le mode de narration adopté — le récit-confession dans *Le Calvaire*, le récit d'un témoin encore enfant dans *L'Abbé Jules*, le récit à la troisième personne, rédigé par un narrateur inconnu, et coupé d'extraits du journal du héros, dans *Sébastien Roch* —, c'est le romancier lui-même qui se place au centre du roman, qui nous transmet une expérience unique, et nous amène à partager sa propre manière de percevoir les choses. Se dédoublant, comme Rousseau dans ses *Confessions*, il est à la fois le personnage au cœur d'une action située cinq, quinze ou vingt ans plus tôt, et le narrateur qui juge les choses avec la distance de l'expérience acquise. La subjectivité y est donc totale : différence d'importance avec les œuvres antérieures, aussi bien qu'avec le modèle zolien.

Néanmoins, si on les compare à ceux qui vont suivre, ces trois romans apparaissent, malgré leurs audaces, comme relativement classiques. On y trouve une

²⁰¹ Lettre à Paul Hervieu du 20 juillet 1887 (recueillie dans le tome I de la *Correspondance générale*, à paraître en septembre 2001 à l'Âge d'Homme).

²⁰² Pendant douze-treize ans, de 1872 à 1884-1885, il a aussi fait le domestique, en tant que secrétaire particulier, et fait le trottoir, en tant que journaliste qui "se vend à qui le paye".

²⁰³ Le héros d'un des premiers contes de Mirbeau, "Un raté" (1882) se plaint amèrement de perdre tout droit sur les romans et pièces de théâtre qu'il a rédigés comme "nègre". S'il les réclamait, il se ferait accuser d'être un fou ou un voleur... (il est recueilli dans le tome II de ses *Contes cruels*).

²⁰⁴ Cette édition en trois volumes et 4000 pages a paru chez Buchet/Chastel, en co-édition avec la Société Octave Mirbeau. Les cinq romans "nègres" sont *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*. Ce sont tous des romans-tragédies de la fatalité.

²⁰⁵ Il est plausible, en particulier, qu'il y ait été victime de violences sexuelles aux effets durables. Voir le chapitre II de la biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, (Séguier, 1990), et la préface de *Sébastien Roch*, dans le tome I de notre édition critique de l'*Œuvre romanesque*.

histoire qui entretient la curiosité du lecteur et qui est susceptible de l'émouvoir ; des personnages auxquels on puisse s'identifier, ou que l'on puisse reconnaître ; un décor géographiquement situé et identifiable, souvent évoqué dans des descriptions de facture impressionniste ; des milieux sociaux soigneusement circonscrits dans l'espace et le temps, ce qui donne au récit une allure "réaliste", c'est-à-dire soucieuse de décrire une réalité sociale sous tous ses aspects, y compris dans ce qu'elle peut avoir de grotesque, de vulgaire ou de sordide. De surcroît, l'importance accordée à l'hérédité, à l'influence du milieu et à la question d'argent, semble situer Mirbeau dans la lignée de Balzac et de Zola.

Pourtant les apparences sont trompeuses, et, sans sous-estimer le poids de la tradition "réaliste" française, force est de reconnaître que les influences dominantes sont bien plutôt celles de Dostoïevski, de Barbey d'Aurevilly, de Tolstoï et d'Edgar Poe. Et le romancier prend nombre de libertés avec les normes du roman traditionnel et avec celles du roman naturaliste : vision tout à fait subjective des choses et projection du tempérament du narrateur dans le récit, qui prend souvent une allure pathologique, voire hallucinatoire, ce qui lui donne une allure quelque peu fantastique ; refus de l'omniscience du romancier (les ressorts des êtres nous sont souvent cachés, des périodes entières de la vie des personnages sont passées sous silence) ; refus de la linéarité du récit (passages constants du présent au passé, ellipses, ruptures de rythme, digressions, retours en arrière) ; transgression systématique des codes de vraisemblance, de crédibilité et de bienséance ; mise en œuvre d'une psychologie des profondeurs inspirée de Dostoïevski, qui met l'accent sur les pulsions inconscientes et inexplicables des personnages, ainsi que sur leurs contradictions et incohérences, qui confinent parfois à la pathologie .

Ces trois premiers romans reconnus apparaissent comme une tentative de compromis entre la formule traditionnelle du roman français et l'apport du roman russe, et comme une espèce de voie médiane entre les deux excès que Mirbeau réproche également et qu'il juge aussi nauséux : les fadeurs du roman idéaliste et aseptisé à la Octave Feuillet, et les conventions non moins mensongères et ennuyeuses du roman naturaliste, comme il s'en expliquait, en mars 1885, dans une de ses *Chroniques du Diable*, "Littérature infernale"²⁰⁶. Mais il renonce à tout compromis et à toute concession dans son quatrième *opus* avoué, *Dans le ciel*, qui paraît en feuilleton dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893, et qu'il n'a jamais pris soin de publier en volume. Après trois tentatives romanesques qui mettaient à mal les règles sacro-saintes du genre, il y accomplit un nouveau pas, décisif, sur la voie de la déconstruction d'une forme qui a fait son temps.

EXISTENTIALISME AVANT LA LETTRE

Au moment où il en entame la rédaction, aiguillonné par son incompréhensive épouse, l'ex-théâtreuse Alice Regnault²⁰⁷, qui l'accuse de paresse, Mirbeau traverse une terrible période de crise, qui perdurera encore plusieurs années. L'angoisse existentielle, qui le ronge depuis l'adolescence, et dont témoignaient déjà ses ébouriffantes *Lettres à Alfred Bansard des Bois*²⁰⁸, se double désormais d'un lancinant sentiment

²⁰⁶ Dans *L'Événement* du 22 mars 1885.

²⁰⁷ Sur cette femme qui l'a rendu fort malheureux, voir la monographie de Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau, À l'écart*, Alluyes, 1994.

²⁰⁸ Publiées par Pierre Michel aux éditions du Limon, Montpellier, en 1989, et recueillies dans le tome I de la *Correspondance générale* de Mirbeau.

d'impuissance : il se croit “*fichu*” et condamné à jamais à la stérilité. Par-dessus le marché, son couple bat de l'aile, et le malentendu que constituait un mariage contre-nature commence à produire ses ravages. Entre les deux époux, le malentendu qui, selon Mirbeau, sépare de toute éternité les deux sexes et les condamne à l'incommunicabilité, est devenu un “*infranchissable abîme*”, comme il en avait eu la prémonition, au lendemain de son mariage, en 1887, dans un conte au titre amèrement ironique, “Vers le bonheur”²⁰⁹.

Désormais, pour lui, l'existence est devenue un enfer, il est “*triste à mourir*”²¹⁰, et il lui arrive parfois de songer sans terreur à ces deux échappatoires que sont la mort ou la folie. Faut-il s'étonner, dès lors, si *Dans le ciel* est imprégné du plus noir pessimisme ? Mirbeau nous y livre une évocation sans concessions du tragique de l'humaine condition. L'univers est un “*crime*”, puisqu'y règne sans partage la terrifiante loi du meurtre : “*il faut manger ou être mangé.*” Mais c'est un crime sans criminel, puisque l'assassin et le tortionnaire présumé, “Dieu”, puisqu'il faut l'appeler par son nom de convention, brille par son absence dans l'universel chaos : la contingence ne souffre aucune exception et ne laisse aucune espérance ; rien ne rime à rien, aucune finalité n'est à l'œuvre dans l'univers, tout est absurde, et l'homme, zéro égaré dans l'infini, n'est qu'un “*vil fétu, perdu dans le tourbillon des impénétrables harmonies*”, et condamné à “*l'universelle souffrance*” : “*C'est vivre qui est l'unique douleur.*”

L'amour n'est qu'une “*supercherie*” et ne résiste pas à “*l'acte physique*”. La pitié n'est qu'une “*duperie*”. La sensibilité, “*don fatal*”, expose l'individu sans défense à tous les coups du sort et à toutes les cruautés d'une société darwinienne et homicide. L'idéal, chimère inaccessible, “*empoisonne*” l'existence, écrase l'homme assoiffé et le laisse pantelant et frustré. Loin d'apporter des explications et d'être une consolation, la pensée se heurte partout au “*mystère affolant de l'incommensurable*”. Irrémédiable est la solitude de l'être humain, voué à “*porter le poids de ce ciel immense où nulle route n'est tracée*” et, par conséquent, bien avant que Sartre n'en fasse le constat, “*condamné à être libre*” — ce qui est terriblement angoissant.

Dans cet état de déréliction, dont l'évocation se ressent de l'influence de Pascal et de Baudelaire plus encore que de Schopenhauer, la plupart des hommes, dûment abêtis et émasculés par la famille, l'école et l'Église catholique romaine, sont réduits à l'état de larves immondes, entièrement absorbées par leurs divertissements dérisoires, et grossièrement dupées par les “*grimaces*” de respectabilité des dominants. Incapables d'imaginer autre chose que cette existence sordide où ils sont emprisonnés sans raison, ces êtres sont, à plus forte raison, hors d'état de s'élever jusqu'à la révolte, qui donnerait seule une dignité, à défaut de sens, à leur vie absurde. Seuls quelques individus exceptionnels ont échappé à l'écrasement planifié de leur individualité par la société bourgeoise et son État tentaculaire : les artistes, dont la révolte et la douleur se transmutent en œuvres qui, sans prétendre pénétrer les mystères de l'univers, tâchent du moins d'en extraire et d'en suggérer “*la beauté cachée sous les choses*”. C'est à cette engeance maudite, étrangère parmi les larves humaines, et assimilée par elles à des hors-la-loi et à des criminels — idée que développera Thomas Mann quelques années plus tard, dans *Tonio Kröger* —, qu'appartiennent les deux personnages principaux du roman : Georges, un raté de l'écriture, et Lucien, peintre novateur qui s'égare, et dont la quête d'absolu tourne à la folie et ne peut déboucher que sur la mort. L'artiste ne serait-il donc

²⁰⁹ *Contes cruels*, Les Belles Lettres, 2000, t. I, pp. 117 sq. (première édition en 1990, chez Séguier).

²¹⁰ Lettre à Pissarro de la fin janvier 1892 (*Correspondance avec Camille Pissarro*, Le Léro, Tusson, 1990, p. 87).

pas mieux loti que les “*croupissantes larves*” ?

LA TRAGÉDIE DE L'ARTISTE

Certes, il jouit d'une incontestable supériorité — dont le pic est ici la métaphore —, parce qu'il perçoit et ressent ce que les larves humaines ne percevront et ne ressentiront jamais, et qu'il éprouve, devant le spectacle indéfiniment renouvelé de la nature, des émotions sans pareilles, qu'il est le seul à pouvoir tenter d'exprimer par le truchement de son art. Mais il n'en est pas pour autant un surhomme ou un dieu. Il n'échappe pas aux limites et aux contradictions de la condition humaine, et, comme nous tous, mais infiniment plus douloureusement, il subit les déchirements de la double postulation baudelairienne : vers “*le ciel*” des idées, l'azur inaccessible et écrasant, l'Idéal qui ne se laisse entrevoir que pour mieux esquiver la prise ; et vers la terre, les plaisirs au goût de cendre, les hommes brutaux et incompréhensifs, la société mercantile et compressive où il s'englué.

Et puis, s'il est assez exigeant pour concevoir la perfection et porter, dans son imagination créatrice, une représentation de l'œuvre rêvée, il est aussi trop lucide pour ne pas se rendre compte, à l'expérience, de l'insuffisance de son cerveau à diriger et de sa main à exécuter. Être fini, l'artiste a le douloureux privilège d'aspirer à l'infini tout en sachant mieux que personne qu'il n'a aucune chance d'y jamais accéder. Symboliquement, le peintre Lucien finira par se couper la main “coupable” : aveu pathétique de l'impossibilité de s'élever au-dessus des forces humaines.

Loin de n'être, comme un vulgaire Cabanel, qu'un fabricant soucieux d'écouler au meilleur prix sa production sur le marché de l'art, et qui s'en remet pour cela aux recettes éculées transmises par la vénérable tradition, le véritable artiste porte en lui des aspirations et des exigences que rien, jamais, ne pourra satisfaire. Comme Mirbeau l'écrira de Cézanne en 1914, “*s'il est facile de suivre les dogmes, la joie cruelle de ceux qui ont la nature pour maître, est de savoir qu'ils ne l'atteindront jamais*”²¹¹. À l'instar de Monet, de Rodin, de Cézanne, et surtout de Vincent Van Gogh auquel il ressemble par tant de traits et par tant de toiles²¹², Lucien est atteint de “*la maladie, la folie, du toujours mieux*”²¹³. Il tend ses filets trop haut, comme disait Stendhal, et sa vie est une torture permanente, une source perpétuelle de désespérances pathétiques. Heureusement, Monet, Pissarro et Rodin jouissent d'un équilibre psychique, que leur envie Lucien, et qui leur permet d'exorciser l'angoisse de la stérilité et de se résigner, non sans mal, aux limites indépassables de leur génie. Ils disposent aussi d'un “*tempérament*” suffisamment fort pour ne pas dévier de la route qu'ils se sont tracée. Par contre, Lucien — comme Claude Lantier, dans *L'Œuvre* de Zola — souffre d'une faiblesse de caractère qui l'expose aux influences les plus délétères. De même qu'il est capable de concevoir une théorie de l'art, mais bien en peine de la formuler par le truchement des mots, de même il ne parvient pas à enfanter d'œuvre achevée. Après avoir tenté de l'impressionnisme à la Monet, soucieux de capter la lumière et d'évoquer les drames des météores, il se laisse séduire par les abstractions scientifiques des divisionnistes tels que Seurat, avant d'être lamentablement contaminé par ces “*impuissants*”, frappés de

²¹¹ *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. II, p. 526.

²¹² Rappelons que c'est Mirbeau qui a consacré à Vincent Van Gogh le premier article paru dans la grande presse, le 31 mars 1891 ; et qu'il a, au même moment, acheté au père Tanguy, pour 600 francs, et à l'insu de la pingre Alice, *Les Iris* et *Les Tournesols*, qui seront revendus en 1987 54 milliards de centimes, devenant ainsi les deux toiles les plus chères au monde...

²¹³ *Correspondance avec Monet*, p. 50.

stérilité congénitale, que sont les préraphaélites et les symbolistes de tout poil, amateurs de “*lys obscènes*”, de princesses “*échalas*” et de Christs “*uranistes*” et nécrosés, dont Mirbeau ne cessera plus de se gausser²¹⁴.

ENTRE NIHILISME ET ANARCHISME

Bien que le romancier termine son récit abruptement en se gardant bien de conclure, et en dépit du nihilisme qui imprègne tout le roman et qui pourrait inciter à rechercher dans l'anéantissement de la conscience²¹⁵ le douloureux remède à cet insoluble problème qu'est la vie, il n'est pas interdit de dégager de *Dans le ciel* un art de vivre matérialiste, à la mesure de l'homme, où se combineraient les leçons de Montaigne et de Voltaire. Puisque la recherche de l'idéal est une folie qui condamne l'art à tourner le dos à la nature et l'artiste au désespoir et à la mort ; puisqu'il est impossible de vivre *dans le ciel*, “*si lourd*” qu'il écrase les téméraires qui s'y aventurent, ne vaudrait-il pas mieux assumer courageusement ses limites en même temps que ses responsabilités sociales ?

Entre les larves, dont grouillent les contes et les romans de Mirbeau, et ce raté de génie qu'est Lucien, nouvel Icare victime d'un idéalisme suicidaire, n'y aurait-il pas place pour une voie médiane, certes difficile et entourée de précipices, mais la seule qui permette à l'individu de sauvegarder son humanité et ses chances d'épanouissement relatif ? Cette voie, qui tâche de concilier la **solitude**, indispensable à tout artiste soucieux de préserver sa liberté et de voir toutes choses par lui-même, et non à travers les yeux des autres, et la **solidarité**²¹⁶ d'un citoyen soucieux de ne pas être accusé d'une “*lâche et hypocrite désertion du devoir social*”, c'est celle-là même que suivra dorénavant Mirbeau et qui lui permettra d'émerger de cette interminable crise, où il aurait pu laisser sa raison ou sa vie. Ses combats politiques, pour la justice sociale et pour la défense des droits des plus démunis²¹⁷, et ses combats esthétiques, pour ouvrir les yeux de ses contemporains et promouvoir les génies novateurs, sont désormais indissociables : ils seront sa bouée de sauvetage. C'est en renonçant à l'absolu, en refusant d'être dupe, non seulement des illusions et des mythes véhiculés par l'idéologie bourgeoise, mais aussi, paradoxalement, de ses propres idéaux, dont il avait pourtant un besoin vital, qu'il a trouvé sa voie et s'est le plus efficacement battu, sans y croire pour autant, pour le Beau, le Vrai et le Juste, dont il savait mieux que personne que ce ne sont que des exigences et des créations de l'esprit humain.

DE L'IMPRESSIONNISME À L'EXPRESSIONNISME

Pour exprimer cette conception pré-existentialiste de la vie, qu'il a nourrie de son expérience douloureuse, Mirbeau ne pouvait se contenter du cadre du roman traditionnel. Il va donc s'employer à faire exploser les règles traditionnelles du récit.

Tout d'abord, il refuse de le couler dans un moule préétabli, autour d'une action débouchant sur un dénouement, au terme de péripéties obligées, car ce serait

²¹⁴ Voir les *Combats esthétiques*, t. II, pp. 81-95, 103-106, 153-164 et 178-190.

²¹⁵ Ce n'est évidemment pas par hasard si Mirbeau a choisi le pseudonyme de Nirvana pour signer ses étonnantes *Lettres de l'Inde* (publiées par Pierre Michel aux éditions de L'Échoppe, Caen, en 1991).

²¹⁶ Solitaire – solidaire : on pense naturellement à Albert Camus, dont la sagesse et l'engagement s'inscrivent dans le droit fil de ceux de Mirbeau.

²¹⁷ Voir ses *Combats pour l'enfant* (Ivan Davy, Vauchrézien, 1990), ses *Combats politiques* (*loc. cit.*), *L'Affaire Dreyfus* (Séguier, 1991) et *L'Amour de la femme vénale* (Côté Femmes, 1994).

réintroduire dans le roman cette finalité qui fait si cruellement défaut dans un univers livré au chaos. Au lieu d'un récit construit, nous avons donc droit à une succession d'«*impressions*», où les souvenirs télescopent les sensations présentes de celui qui tient la plume, et où les cauchemars et obsessions d'esprits maladifs, comme dans les contes fantastiques ou dans les romans de Dostoïevski, transfigurent continuellement la vision qui nous est donnée de ce que, par convention, nous appelons «le réel». La subjectivité qui règne en maîtresse absolue est une condition *sine qua non* d'un récit délibérément impressionniste, qui tourne le dos aux conventions du pseudo-réalisme.

Ensuite, le roman semble bien rester inachevé. Bien sûr, le destin du peintre Lucien est accompli. Mais qu'advient-il de Georges ? Et que fait le premier narrateur, après avoir lu le manuscrit de son ami ? Le romancier déçoit délibérément l'attente du lecteur, comme si, après la scène impressionnante sur laquelle se clôt le chapitre XXVIII, il n'y avait plus rien à dire. Ou, au contraire, comme si, anticipant Gide, il avait voulu nous signifier que, tout comme la vie, le récit «*pourrait être continué*».

Enfin, Mirbeau a adopté la forme d'un roman en abyme : un premier narrateur, anonyme, en introduit un second, Georges, qui est à peine moins anonyme, et qui donne la parole à un troisième, le peintre Lucien. Ce procédé permet tout d'abord de faire coexister plusieurs temporalités et plusieurs subjectivités, rompant ainsi avec la linéarité habituelle aux récits, et contribuant de surcroît à ruiner les mystificatrices prétentions des romanciers naturalistes à l'objectivité et au réalisme, qui ne sont que des conventions arbitraires et mutilantes. La mise en abyme facilite aussi l'introduction de la réflexion — au double sens du mot : méditation et spécularité — et, partant, l'expression d'idées, sur la vie, la société et la création artistique, à la faveur de la rétroaction exercée par les propos du troisième «je» (Lucien) sur le second (Georges), qui est comme «*possédé*» par la personnalité de son ami, et par le récit du deuxième narrateur sur le premier, qui le lit. Il en découle enfin l'impossibilité de suivre la chronologie des événements rapportés, et, par conséquent, d'imposer un ordre pré-établi dans les visions successives du monde qui nous sont proposées. La discontinuité et la contingence d'un récit éclaté reflètent la contingence d'un univers livré au chaos. Il en sera de même, à plus forte raison, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901), collage d'une cinquantaine de contes parus dans la presse entre 1887 et 1901....

En dépit de la multiplicité des subjectivités ainsi confrontées, *Dans le ciel* témoigne, paradoxalement, d'une incontestable unité : d'emblée, on y reconnaît la patte d'Octave Mirbeau, de même que, selon lui, on reconnaît «*d'un seul clin*» des toiles de Monet, de Degas ou de Van Gogh, parce qu'«*ils ont un génie propre qui ne peut être autre, et qui est le style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité*»²¹⁸. Or la «*personnalité*» de Mirbeau se distingue de celle d'impressionnistes classiques et équilibrés, tels que Monet et Pissarro. Et il ne se contente pas de réfracter un «*coin de nature à travers un tempérament*», selon la célèbre formule de Zola à ses débuts, mais, à l'instar de Van Gogh et de Lucien, il projette hors de lui sa «*personnalité*», «*anime*» toutes choses «*d'une vie étrange*» et les gonfle «*de la surprenante sève de son être*»²¹⁹. Les impressions que lui fournit le monde extérieur ne sont pas rendues telles quelles, après un simple filtrage ; il les triture et les transfigure, il leur donne une forme qui lui appartient en propre et qui fait ressortir le caractère latent des êtres et des choses. C'est ce que nombre de critiques, aussi incompréhensifs que Georges devant les toiles de Lucien, ont appelé, et appelleront sans doute longtemps encore, son «*exagération*».

²¹⁸ «Van Gogh», *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 443).

²¹⁹ *Ibidem*.

Accusation bien trop commode pour être honnête, et à laquelle il réplique par anticipation, par la bouche du peintre : “*L'art, c'est une exagération... L'exagération, c'est une façon de sentir, de comprendre.*” De fait, seules les larves humaines, qui ne sentiront et ne comprendront jamais rien, ne risquent pas d'être jamais soupçonnées d'exagération... Ce plaidoyer *pro domo* constitue aussi une belle définition de l'expressionnisme, et permet de surcroît de donner une allure fantastique à l'évocation de réalités sordides que, sans cela, des critiques superficiels ou mal intentionnés eussent pu être tentés de classer sans vergogne dans la mouvance naturaliste pour laquelle Mirbeau n'a que mépris.

UN ROMAN LAISSÉ EN CHANTIER

Malgré ces multiples originalités, Mirbeau n'a pas cru devoir recueillir son récit en volume. En gestionnaire avisé, soucieux de ne rien laisser perdre de sa production alimentaire hebdomadaire, il s'est contenté de réutiliser fragmentairement nombre de chapitres de son roman dans des contes et des nouvelles qu'il fournira, moyennant une grasse rémunération, au *Journal* du panamiste Eugène Letellier, où apparemment jamais personne ne s'est soucié de contester ces réemplois.

En l'absence de toute allusion, dans sa correspondance de l'époque, aux raisons qui lui ont fait renoncer à la publication en volume, en dépit de l'impatience du jeune et admiratif Marcel Schwob, nous en sommes réduits à des hypothèses : peut-être Mirbeau n'est-il pas encore vraiment prêt à assumer une rupture décisive avec le carcan des conventions romanesques ; peut-être, au moment où il s'engage corps et biens aux côtés des libertaires, juge-t-il son inspiration trop nihiliste pour soutenir le moral des hommes qui luttent pour leur émancipation ; peut-être encore l'ami Claude Monet, déjà échaudé par *L'Œuvre* de Zola, lui a-t-il fait discrètement remarquer que l'image peu gratifiante qu'il y donne de la peinture nouvelle n'était guère compatible avec ses combats pour promouvoir “*les chercheurs de neuf*”. On ne saurait écarter *a priori* ces hypothèses. Cependant, il est plus plausible encore que Mirbeau, exigeant comme il l'était quand il signait sa copie, perpétuellement remise sur le métier, comme l'attestent ses manuscrits, n'a pas jugé digne de lui de publier en volume une œuvre écrite visiblement au fil de la plume, avec un visible dégoût, et sans plan préalable, au rythme des feuilletons hebdomadaires auxquels notre forçat de la plume était condamné à son corps défendant, pour assurer sa pitance quotidienne, sans rien devoir aux *phynances* mal acquises de sa compagnie.

Et pourtant *Dans le ciel* est un texte fascinant à plus d'un titre. Car, bien loin d'avoir affaire à un homme de lettres qui compose à froid une œuvre selon les procédés littéraires bien rodés d'un genre dûment circonscrit, ou à un esthète simplement en quête de “*sensations nouvelles et violentes*”, c'est un homme qu'on rencontre et qu'on entend, avec son poids de souffrances vécues et d'angoisses communicatives, un homme que l'on plaint et que l'on aime, tout au long de cet étonnant récit-confession qui échappe aux classifications réductrices. C'est justement parce qu'il ne l'a pas retravaillée, parce qu'il l'a écrite d'un seul jet sans se soumettre à aucun canon esthétique préétabli, et sans se soucier le moins du monde d'un public misonéiste peu habitué à semblable désinvolture, que cette œuvre donne l'impression de n'être plus “*de l'art*”, mais “*de la vie*”, comme Mirbeau l'écrit des toiles de son ami Claude Monet. Ne convient-il pas alors d'admirer d'autant plus, dans ce récit marqué du sceau du désespoir, une vie intense qui “*grouille de splendeur*” ?

POUR EN SAVOIR PLUS

- Benoît, Claude, « *Dans le ciel*, un roman impressionniste ? », dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 197-204.
- Brogniez, Laurence, « *Dans le ciel* : le “Chef-d’œuvre inconnu” d’Octave Mirbeau », *Narratologie*, n° 6, *Littérature et représentation artistique*, F. Parisot (éd.), pp. 197-217, à paraître.
- Carrilho-Jézéquel, Maria, « Le peintre-vampire ou la rupture artiste / société pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle : Mirbeau, Zola et Maupassant », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 37-50.
- Gonzalez, Élisabeth, *Figure de l’art et des artistes dans “Le Calvaire” et “ Dans le ciel” d’Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Bordeaux, 1996, 80 pages.
- Lair, Samuel, « La Figure de l'artiste dans *Dans le ciel* », *Cahiers d'études du récit français*, université de Brest, à paraître en 2005.
- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses de l’université de Rennes, 2004, pp. 139-154.
- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « De l’émotion comme principe poétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 86-100.
- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, préface de *Dans le ciel*, Caen, L’Échoppe, 1989, pp. 7-15.
- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, *Octave Mirbeau, l’imprécateur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, pp. 476-483.
- Michel, Pierre, « Introduction » à *Dans le ciel*, *Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet-Chastel / Société Octave Mirbeau, mars 2001, tome II, pp. 9-20.
- Michel, Pierre, « *Dans le ciel*, ou la tragédie de l’artiste », introduction à *Dans le ciel*, Éditions du Boucher, site Internet, www.leboucher.com/pdf/mirbeau/xciel/pdf, pp. 3-17.
- Michel, Pierre, préface à l’édition américaine de *In the sky*, traduit par Ann Sterzinger et Robert Helms, à paraître en 2005.
- Michelet-Jacquot, Valérie, « Octave Mirbeau et Marcel Schwob : autour de *Dans le ciel* », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Montaubin, Marie-Françoise, « Les Romans d'Octave Mirbeau : “Des livres où il n’y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible” », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 47-60.
- Newton, Joy, « Zola, Mirbeau et les peintres : *L’Œuvre* et *Dans le ciel* », in *Écrire la peinture*, Éditions universitaires, 1991, pp. 47-58.
- Quérue, Françoise, « *Dans le ciel* : tradition et modernité », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 181-189.
- Reverzy, Éléonore, « Mirbeau et le roman : de l’importance du fumier », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 97-106.
- Roussel, Lucie, *Cauchemars et hallucinations chez Mirbeau – Les enjeux d’une association in “L’Abbé Jules”, “Dans le ciel” et “Les 21 jours d’un neurasthénique*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Metz, juin 2004, 117 pages.
- Tartreau-Zeller, Laurence, « Van Gogh, l’idéal de Mirbeau », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, p. 56-80, *passim*.

- Trépanier, Hélène, *Le Mythe de Van Gogh dans la littérature, chez Octave Mirbeau, "Dans le ciel", Antonin Artaud, "Le Suicidé de la société", Paul Nizon, "Stolz"*, mémoire dactylographié, Université de Laval, Québec, 1992, 130 pages.
- Ziegler, Robert, « Vers une esthétique du silence dans *Dans le ciel* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 58-69.
- Ziegler, Robert, « The Art of Verbalizing the Barking of a Dog. Mirbeau's *Dans le ciel* », à paraître.

LE JARDIN DES SUPPLICES :
DU CAUCHEMAR D'UN JUSTE
À LA MONSTRUOSITÉ LITTÉRAIRE

LE MANTEAU D'ARLEQUIN

Le Jardin des supplices, qui paraît, chez Fasquelle, le 13 juin 1899, au beau milieu de l'affaire Dreyfus, est, avec *Le Journal d'une femme de chambre*, le roman d'Octave Mirbeau le plus célèbre, le plus commenté et le plus souvent traduit. Mais il n'est pas sûr pour autant que ses lecteurs et ses commentateurs, alléchés depuis un siècle par la réputation sulfureuse d'une œuvre considérée comme « érotique », quand elle n'est pas carrément cataloguée comme « pornographique », aient été sensibles à sa véritable originalité. Faute, bien sûr, de bien connaître Mirbeau, dont l'itinéraire politique²²⁰, l'évolution littéraire et les grands combats esthétiques²²¹ étaient globalement fort méconnus jusqu'à ces dernières années ; mais aussi, plus précisément, faute de savoir dans quelles étranges conditions a été conçu et agencé cet étrange objet littéraire à nul autre pareil. Il est en effet le résultat d'un étonnant mixage de textes parus dans la presse au cours des dix années précédentes et que rien *a priori* ne prédestinait à voguer de conserve, tant sont différents les styles, les sujets, les personnages et les genres auxquels ils se rattachent.

La première partie de l'ouvrage définitif, baptisée *Frontispice* et rédigée par un premier narrateur anonyme, nous présente une conversation *d'après boire* sur le meurtre, entre membres éminents de l'*intelligentsia* parisienne, d'inspiration scientifique, qui se targuent d'être au-dessus des préjugés de la tourbe des humains. Mirbeau y amalgame des développements extraits de « L'École de l'assassinat », paru dans *Le Figaro* le 23 juin 1889, de « La Loi du meurtre », paru dans *L'Écho de Paris* le 24 mai 1892, de « Divagations sur le meurtre », paru dans *Le Journal* le 31 mai 1896, et d'« Après dîner », paru dans le grand quotidien dreyfusiste, *L'Aurore*, le 29 août 1898²²²... La deuxième partie du livre, qui constitue la première partie d'un récit emboîté dans le premier et rédigé par un second narrateur, également anonyme, est intitulée *En mission*. C'était jadis un récit complet et autonome, publié à deux reprises sous ce titre : une première ébauche a paru en trois livraisons, en septembre 1893, dans les colonnes

²²⁰ Pour mieux comprendre son évolution politique, on peut se reporter à sa biographie, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet (Librairie Séguier, 1990, 1020 pages) ; à notre édition d'un recueil de ses articles dans *Combats politiques*, Librairie Séguier, 1990 ; et à l'article de Pierre Michel, « L'Itinéraire politique de Mirbeau », *Europe*, n° 839, mars 1999, pp. 96-109.

²²¹ Voir notre édition de ses *Combats esthétiques*, Nouvelles éditions Séguier, 1993, deux volumes.

²²² Histoire de compliquer encore les choses, plusieurs de ces chroniques ont elles-mêmes été reprises sous d'autres titres : « À une fête de village » (*Le Journal*, 3 juillet 1898), « Après boire » (*Le Journal*, 6 novembre 1898)...

de *L'Écho de Paris*²²³ ; une seconde mouture, beaucoup plus élaborée et proche de la version définitive, en neuf feuilletons, du 11 juillet au 30 décembre 1895, dans les colonnes du *Gaulois*. Quant à la troisième partie du volume – deuxième partie du récit emboîté –, elle porte le titre de *Le Jardin des supplices*, et a été pré-publiée dans *Le Journal* en deux temps : du 14 février au 4 avril 1897, en six livraisons²²⁴, puis, du 3 avril au 19 juin 1898, en six feuilletons, sous un nouveau titre qui fleure bon la décadence, « Fragments », et elle constituait un récit autonome sans aucun rapport avec le précédent²²⁵...

Il est, certes, tentant d'expliquer tout simplement cette récupération de textes anciens éparpillés dans la presse par le légitime souci d'un écrivain professionnel, vivant de sa plume, de ne rien perdre des productions de l'esprit enfantées dans la douleur, à l'instar de Bach, Vivaldi, Mozart ou Rossini, qui ne reculaient devant aucun réemploi²²⁶. Mais en l'occurrence l'entreprise va bien au-delà d'une saine gestion de son patrimoine textuel et révèle une radicale remise en cause des présupposés du roman réaliste à la française, sur le modèle balzacien ou zolien. De fait, en pré-publiant des extraits qui ne constituent pas un ensemble cohérent, avec un début, un milieu et une fin, Mirbeau s'inscrit clairement dans le courant décadent tel que l'a défini Paul Bourget en 1885 : le livre caractéristique de ce courant, selon lui, c'est « celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page ». À l'instar de son grand ami Auguste Rodin – qui a précisément illustré à sa manière *Le Jardin des supplices*²²⁷ –, Mirbeau semble considérer qu'un fragment est autosuffisant et n'a nullement besoin d'être inséré dans un ensemble plus vaste qui lui conférerait seul sa valeur esthétique.

D'autre part, en rapprochant des textes aux tons les plus divers – du rire à l'épouvante –, et relevant de genres et de statuts littéraires foncièrement différents qui en font un hétéroclite fourre-tout – une discussion mondaine sur « la loi du meurtre », des chroniques d'humour noir, une caricature hautement farcesque des mœurs politiques de la Troisième République, une « histoire » d'un amour dévastateur dans la continuité du *Calvaire*, un récit de voyage exotique autant qu'initiatique, une parabole de la condition humaine, l'évocation poétique et picturale d'« orgies florales », et, pour finir, le grand-guignol sado-masochiste du baigneur de Canton et une scène de frénésie sexuelle de nature à choquer les Pères-la-pudeur et à hérissier les ligues de vertu –, Mirbeau procède encore de la même manière que Rodin quand il assemble arbitrairement des

²²³ Cette première version, présentée par Pierre Michel, est reproduite dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 171-192.

²²⁴ Deux étaient intitulées « Un Baigneur chinois », trois « Le Jardin des supplices » et la dernière « Le Retour ». Il faudrait y ajouter « Les perles mortes », conte cruel indépendant, réutilisé dans *Le Jardin des supplices*, et aussi « Colonisons » et « Civilisons ! » (voir *infra* les notes 23 et 24).

²²⁵ Pour plus de détails sur la constitution de ce *patchwork*, on peut se reporter à l'article de Pierre Michel, « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et *soubresauts d'épouvante* », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, pp. 46-72.

²²⁶ Il arrive en effet à Mirbeau de reprendre, sous un nouveau titre, et en en y apportant de légères modifications, des contes ou des chroniques déjà parus dans d'autres journaux : ce sont là 300 ou 350 francs facilement gagnés, et cela lui permet de se consacrer à autre chose qui lui paraît plus important que l'article alimentaire. Il a notamment opéré de la sorte avec son roman *Dans le ciel*, paru en feuilleton dans *L'Écho de Paris* en 1892-1893 : il ne l'a pas publié en volume, mais, à l'instar de Rodin avec sa *Porte de l'Enfer*, il en a réutilisé des tronçons pendant les cinq années suivantes.

²²⁷ Ses illustrations, si l'on ose dire, n'ont en fait aucun rapport avec le texte : il s'agit d'une création originale, parallèle à celle du romancier, mais qui n'est nullement subordonnée au texte. Voir sur ce sujet l'article de Laurence Tartreau-Zeller, « Mirbeau et l'illustration », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban), n° 8, 2002, pp. 395-409.

morceaux de statues, pour juger de l'effet imprévisible de ces accouplements incongrus²²⁸, ou quand, à l'inverse, il décompose des ensembles constitués – tels que *La Porte de l'Enfer*²²⁹, par exemple – afin d'en présenter séparément des morceaux qui, isolés, acquièrent une tout autre signification. Il n'est pas interdit de déceler, dans ces procédés du romancier et du sculpteur, une lointaine anticipation des procédés des surréalistes : le « *hasard objectif* » présidant à ces rapprochements inattendus ne serait-il pas susceptible de révéler des pulsions refoulées, des convergences insoupçonnées ou des mystères soigneusement enfouis sous les apparences trompeuses imposées aux choses par les dominants ? Prenons l'exemple de la métaphore florale filée tout au long de la deuxième partie du récit proprement dit : elle donne, rétroactivement, un sens nouveau à la mascarade florale de Mme G... dans la première partie²³⁰, qui, on l'a vu, a été conçue indépendamment de la seconde. Tout se passe alors comme si sa création finissait par échapper au romancier, comme si, devenu en quelque sorte spectateur de son récit, il voyait apparaître des significations imprévues auxquelles il va devoir donner une forme élaborée afin de les insérer dans la trame romanesque.

Mirbeau refuse donc nettement le principe même de la « composition », c'est-à-dire l'agencement artificiel d'un nœud et de péripéties conduisant à un dénouement, conformément aux objectifs du romancier, substitut de Dieu dans sa création. Composer, c'est en effet imposer aux éléments empruntés à ce qu'il est convenu d'appeler « le réel » un ordre conventionnel et arbitraire, qui contribue à faire croire que chaque chose obéit à une fin prédéterminée : c'est l'illusion finaliste, que Mirbeau s'emploie à détruire dans tous les romans signés de son nom, où il nous donne au contraire de l'univers une vision contingente excluant toute finalité²³¹. Poussant à l'extrême son refus de tout finalisme mystificateur, il exhibe l'arbitraire de ses découpages et de ses mixages et fait constamment sentir sa présence de démiurge, pour mieux interdire l'illusion romanesque. C'est ainsi, par exemple, que le romancier tout-puissant, qui tire les ficelles de ses fantoches, octroie au narrateur, sans le moindre souci d'être cru, une mission-sinécure en forme de mystification, qui va lui permettre de tisser, en tout arbitraire²³², un lien dramatique entre les deux parties du récit oral conçues séparément l'une de l'autre... Il prend ainsi délibérément le contre-pied des romans qui se prétendent réalistes et où est occulté le rôle spécifique du romancier, afin de donner au lecteur l'impression, évidemment trompeuse, qu'il se retrouve confronté à la réalité

²²⁸ Le meilleur exemple en est donné par un bronze vivement admiré par Mirbeau, *Fugit amor*.

²²⁹ C'est Mirbeau, précisément, qui nous a laissé la description la plus complète de cette *Porte de l'Enfer*, avant son dépeçage, dans un article paru le 18 février 1885 dans *La France* (recueilli dans le tome I des *Combats esthétiques*, *loc. cit.*, pp. 116-119).

²³⁰ Le narrateur nous invite à faire le rapprochement entre les deux parties de son récit, et à nous interroger sur sa signification, quand il écrit par exemple, à la fin du roman : « *Ce sont les yeux, la bouche, les joues flasques et tombantes de Mme G... que je vois se pencher sur les chevaux* »...

²³¹ Sur Mirbeau « désespéré » et destructeur de toutes les illusions, notamment de l'illusion finaliste, voir notre essai *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 2001, 87 pages.

²³² C'est précisément l'arbitraire de ce lien dramatique, si contraire à ses exigences romanesques, qui gêne Émile Zola. Il écrit à Mirbeau : « *J'aurais préféré n'avoir que la seconde partie de votre livre, Le Jardin des supplices. Le passé de votre héros me gêne un peu, car il le diminue en le précisant. Il n'est plus l'homme. Imaginez que la première partie n'existe pas, et publiez la seconde, sans explication, avec des personnages qui tombent du ciel* » — c'est précisément ce qu'avait fait Mirbeau dans son feuilleton du printemps 1897 — « *l'effet est décuplé, on est vraiment dans l'au-delà, ce n'est plus que l'homme et la femme jetés dans une étreinte, dans un spasme, à toutes les joies et à toutes les douleurs de l'amour, à la vie totale.* » Lettre de Zola à Mirbeau du 1^{er} juin 1899, recueillie dans le t. IX de la *Correspondance de Zola*, Éd. du C.N.R.S., Paris-Montréal, 1993, p. 487.

brute²³³.

DÉSINVOLTURE

Par-dessus le marché, Mirbeau manifeste de nouveau un souverain mépris pour le code de « vraisemblance », qui nous présente pour « vrai » ce qui n'est qu'une convention culturellement admise, et pour le code de « crédibilité », qui implique une certaine cohérence interne à l'œuvre, selon l'accord tacite passé entre l'auteur et ses lecteurs. Il se plaît donc à multiplier les transgressions et les « invraisemblances ». Peu lui chaut, en vérité, que, sans connaître un mot de chinois, le narrateur ne nous en rapporte pas moins des conversations entières dans la langue de Confucius ; ou que le « brave » et « débonnaire » bourreau chinois exprime dans l'anglais le plus académique sa nostalgie du bon vieux temps où l'art de torturer n'était pas encore tombé en quenouille ; ou encore que le pilier de tripot de la première partie du récit, totalement ignorant des choses de la nature, pour lesquelles il affiche un souverain mépris, se mue, dans la deuxième partie, en botaniste érudit et en admirateur inconditionnel des horticulteurs chinois... D'autres infractions au code de la « vraisemblance » concernent la psychologie des personnages : le « gentil bébé », la « petite chiffette molle », la « petite pensionnaire » et la « femmelette », qui « s'évanouit sans raison, pour des nuns », et dont se gausse Clara dans la deuxième partie, parce qu'elle trouve son amant trop faible, trop sensible, trop pitoyable, n'a pas grand-chose de commun avec le cynique et machiste gangster de la politique présenté dans *En mission* ; quant à la sadique et masochiste²³⁴ Clara, pour qui le spectacle des mises à mort raffinées constitue la plus extasiante des jouissances, elle ne s'en révèle pas moins une éloquente et passionnée avocate des peuples du Tiers Monde menacés de génocide ou d'ethnocide par les sanguinaires expéditions coloniales anglaises et françaises, au point de débiter des articles d'Octave Mirbeau *himself*... Ces deux personnages donnent ainsi l'impression de résulter d'un collage de traits de caractère considérés comme incompatibles dans la vulgate psychologique propre aux romans : ils sont donc, au sens littéral du terme, des monstres, c'est-à-dire des êtres composites, voire disparates. En transgressant la conception réductrice du psychisme humain, qui exige l'unité des personnages et leur évolution lente et progressive, Mirbeau, grand lecteur de Dostoïevski et de Tolstoï, suggère au contraire que les hommes sont des êtres doubles, complexes, traversés de contradictions qui les tirent à hue et à dia, qu'ils ne sont pas figés à jamais dans une prétendue « nature » immuable, et que, n'en déplaise à Aristote, « *natura facit saltus* »²³⁵.

En procédant de la sorte, Octave Mirbeau va beaucoup plus loin que dans ses trois romans dits « autobiographiques » – *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) et

²³³ Ce rôle éminent du romancier-démiurge apparaît également dans la construction en abyme à laquelle recourt Mirbeau. Un récit à la première personne est inséré à l'intérieur d'un autre récit, qui est l'œuvre d'un premier narrateur dont nous ignorons tout. De plus, le roman porte le même titre que le récit lu par le deuxième narrateur, et que la deuxième partie de ce récit, où est décrit l'espace du baigne de Canton précisément appelé « le jardin des supplices ». De sorte que le même intitulé désigne quatre réalités différentes, emboîtées les unes dans les autres comme des poupées russes. On retrouve un nouvel effet d'abyme, plus modeste, dans le Jardin des supplices, où des sculptures et des peintures reproduisent les différentes mises à mort auxquelles on y procède

²³⁴ Il apparaît en effet que Clara, quand elle se laisse bouleverser par le spectacle des tortures, s'identifie au supplicié et jouit des supplices qu'elle s'imagine endurer.

²³⁵ Sur ce point, voir sa *Lettre à Tolstoï*, Éd. À l'Écart, Reims, 1991. La remise en cause du principe aristotélicien selon lequel « *la nature ne fait pas de saut* » annonce les analyses de Bertolt Brecht.

Sébastien Roch (1890) – dans la contestation des normes romanesques, et il s’engage délibérément sur la voie de la mise à mort du roman, qui sera parachevée dans *La 628-E8* (1907) et dans *Dingo* (1913). Le roman n’est plus conçu comme une entreprise de *mimesis* et de décryptage d’une prétendue « réalité » préexistante, vue à travers des verres transparents, mais comme l’expression de l’imaginaire de l’écrivain, qui, en toute liberté et en tout arbitraire, organise à sa guise des matériaux disparates collectés aux sources les plus diverses, sans se soucier le moins du monde des exigences par trop simplistes de la « vraisemblance », de la « crédibilité » et de la « bienséance »²³⁶. Dès lors, aux yeux du public de l’époque, *Le Jardin des supplices* ne pouvait apparaître que comme une « monstruosité littéraire²³⁷ », faite de pièces et de morceaux, *patchwork* ou manteau d’Arlequin, choquant roidement toutes ses exigences littéraires.

Déjà violemment effarouchés par l’apparence formelle du volume, les lecteurs moyens risquaient fort de l’être plus encore par son contenu et de s’interroger vainement sur le sens d’une œuvre désinvolte et profondément ambiguë, qui ne pouvait que les dérouter.

Le romancier s’amuse en effet à multiplier les transgressions de leurs habitudes culturelles, qui constituent à ses yeux autant de verres déformants ou aveuglants. Ainsi, contrairement à leur attente, il ne se soucie pas de conclure, puisque, dans la vie, rien ne s’achève jamais et qu’il n’y a donc aucune raison de clore un récit qui, selon la formule gidienne, « pourrait être continué »²³⁸. Il ne se soucie pas davantage de tout dire et de tout expliquer et, recourant une nouvelle fois à l’ellipse, il frustre délibérément la curiosité du lecteur, comme il l’a déjà fait dans *L’Abbé Jules* et le fera de nouveau dans *Le Journal d’une femme de chambre* : ainsi, passant directement du *Saghalien* au Jardin des supplices, nous ne saurons rien des deux années qu’a duré la liaison entre Clara et son amant ; et nous ignorerons à jamais ce qu’il est advenu du narrateur pendant les huit ou dix longues années qui séparent sa visite au bateau de fleurs, évoqué dans le dernier chapitre de son récit, de sa réapparition dans le salon de « *l’Illustre Écrivain* », dans le *Frontispice*. Par-dessus le marché, comble du mépris pour les codes romanesques, nous ne connaissons même pas son identité, et pas davantage le nom de famille de Clara²³⁹, comme si un personnage de roman ne se caractérisait pas d’abord par son état-civil – cet état-civil auquel Balzac entendait précisément faire concurrence... Comment le lecteur d’Octave Feuillet, de Pierre Loti ou de Paul Bourget pourrait-il y trouver son compte ?

Ces multiples exemples de désinvolture pourraient même l’amener – à l’instar des hôtes de l’Illustre Écrivain se demandant si le fils du Dr Trépan n’a pas voulu les mystifier – à se poser la question de savoir si le romancier n’est pas carrément en train de se payer sa tête, et si, conformément à la préface rêvée par Flaubert pour son *Dictionnaire des idées reçues*, tout ne serait pas « *arrangé de telle manière que le*

²³⁶ Sur la contestation des présupposés du roman et des codes de vraisemblance, de bienséance et de crédibilité, voir ma préface, « Mirbeau romancier », à l’édition critique de l’*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, trois volumes, 2000-2001.

²³⁷ L’expression a été employée par Antoine Adam à propos du *Dom Juan* de Molière, qui transgressait toutes les règles et normes en vigueur à l’époque, et qui était aussi fait de pièces et de morceaux relevant de registres disparates.

²³⁸ Mirbeau ne s’en est pas privé, puisque, après le mot « FIN » du manuscrit du *Jardin des supplices*, jadis conservé dans la collection Daniel Sickles, il a, *in extremis*, rajouté deux pages sur épreuves. Il aurait pu en rajouter bien d’autres. *In extremis*, il ajoutera de même deux chapitres au *Journal d’une femme de chambre*, et, circonstance aggravante, ces deux chapitres n’auront aucun rapport avec la trame romanesque...

²³⁹ Dans « Les perles mortes », d’où est tiré l’essentiel du premier chapitre de la deuxième partie du récit (*Le Journal*, 9 janvier 1898), elle avait un nom de famille : elle se nommait Clara Terpe.

lecteur ne sache pas si on se fout de lui ou non²⁴⁰ ». La question est d'autant plus légitime que le deuxième narrateur, auteur fictif du *Jardin des supplices*, se présente lui-même comme « un mystificateur qui s'amuse à se mystifier soi-même » et qu'il lui arrive, dans les dernières pages de son récit, de se demander si Clara existe réellement et si elle « n'est point née de [ses] débauches et de [sa] fièvre »... On ne saurait remettre plus radicalement en cause les présupposés des romans à prétentions réalistes. Ainsi, la mission du pseudo-embryologiste ne relève-t-elle pas du canular ? Et que penser de la discussion sur les mérites culinaires comparés de la viande de nègres, d'Allemands et de Marseillais, ou sur la meilleure manière de civiliser les sous-hommes d'Afrique ou des Indes en les réduisant en poussière avec la « fée Dum-Dum », alias « balle Nib-Nib » ? Et ce voyage en bateau vers des pays exotiques, Ceylan, le Tonkin et la Chine du sud, où l'auteur n'a jamais mis les pieds, ne constituerait-il pas une mystification du même acabit que les *Lettres de l'Inde* de 1885²⁴¹ ? Et l'interview du génial artiste de la scie et de la tenaille, chef-d'œuvre d'humour noir, ne serait-elle pas une hénaurme farce comme aurait pu en rêver Flaubert ? Et comment recevoir son affirmation incongrue et provocatrice sur les innocentes fleurs, qui « font l'amour et rien que l'amour » et « passent leur vie éphémère et immortelle à se pâmer d'amour » ? Et le supplice du rat, qui impressionna tant l'un des patients les plus célèbres du Dr Freud, et qui est détaillé par le « jovial » bourreau sur le ton d'un maître queux présentant la recette d'un plat succulent²⁴², ne serait-il pas une vulgaire fumisterie, ou le fruit d'un « cerveau malade » ou d'une imagination délirante ? Il n'est pas jusqu'aux interminables énumérations de fleurs aux noms barbares inconnus de nous qui ne soient suspectes : n'auraient-elles pas pour objet, comme plus tard chez Boris Vian, de nous en faire accroire, histoire de se payer notre tête ?

En suscitant ainsi le doute, en faisant pénétrer ses lecteurs dans ce que Nathalie Sarraute appellera « l'ère du soupçon », en leur interdisant de lire son texte au premier degré sans pour autant leur livrer d'autres clés, Mirbeau sape leur confiance et leurs certitudes, les contraint à se poser des questions et à remettre en cause les évidences les mieux établies. Son projet romanesque n'est pas de nous conforter dans notre vision rassurante des êtres et des choses, mais au contraire de nous inquiéter, afin de nous obliger à exercer notre esprit critique et à penser par nous-mêmes. C'est ainsi, par exemple, que nous sommes implicitement conviés à essayer de dégager des liens supposés essentiels, mais qui n'ont rien d'évident, entre des données *a priori* fort étrangères les unes aux autres, parce qu'elles résultent de la simple juxtaposition arbitraire de deux parties conçues sur des registres fort différents et à quelques années d'intervalle.

De fait, *Le Jardin des supplices* est bien de nature à nous interpeller et à nous mettre mal à l'aise. Non seulement, bien sûr, à cause de la complaisance suspecte avec

²⁴⁰ Lettre de Gustave Flaubert à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850, in *Correspondance* de Flaubert, Fasquelle, 1910, t. I, p. 337.

²⁴¹ Il s'agit de onze pseudo-lettres supposées envoyées de l'Inde par un voyageur affublé du pseudonyme de Nirvana et parues, en deux temps, dans les colonnes du *Gaulois*, puis dans celles du *Journal des débats*, en 1885. Elles étaient commanditées par le diplomate orientalisant François Deloncle, qui avait été chargé par Jules Ferry d'une mission officielle dans les Indes britanniques et qui avait envoyé au président du Conseil des rapports secrets, sur lesquels Mirbeau s'est appuyé pour la rédaction des *Lettres de l'Inde*. Je les ai publiées en 1991 aux Éditions de l'Échoppe, Caen. Il est à noter que le bateau sur lequel ont voyagé le pseudo-Nirvana et l'anonyme narrateur du *Jardin* s'appelle le *Saghalien* dans les deux récits.

²⁴² Le « Vous prenez un condamné » a également pour effet d'associer le lecteur à la réalisation de la recette...

laquelle nous nous délectons avec effroi à lire la description des pires tortures, mélange d'horreur et de fascination morbide qui ne peut que susciter le malaise chez le lecteur un tant soit peu doté d'une conscience éthique et de valeurs humanistes. Mais aussi et surtout parce que le sens même de l'œuvre – si tant est qu'elle en ait un – risque fort de nous échapper, tant sont nombreuses ses apories et ses contradictions. Sans prétendre le moins du monde à l'exhaustivité, citons-en quelques-unes.

CONTRADICTIONS ET AMBIGUÏTÉS

Voyons par exemple ce qu'il en est de l'anticolonialisme mirbellien²⁴³. À maintes reprises, Mirbeau le Juste a stigmatisé les boucheries et atrocités en tous genres, voire les génocides, perpétrés par les peuples d'Europe en Amérique, en Afrique, en Asie et en Océanie, et ce au nom du progrès, de la civilisation et de la religion chrétienne, et il a dénoncé, « *dans l'histoire des conquêtes coloniales, une des hontes les moins facilement effaçables de notre temps*²⁴⁴ ». Nombre de passages de la première partie du récit, *En mission*, confirment cette condamnation sans appel des colonisateurs français et anglais, dépourvus de toute humanité et de toute moralité, qui perpètrent les pires massacres en toute bonne conscience et en toute impunité, sans se cacher d'ailleurs que le seul objectif de la civilisation qu'ils sont censés octroyer généreusement aux peuplades sauvages qu'ils exterminent, c'est de « *leur prendre leurs stocks d'ivoires et de gommés* ». Soit. Mais, le plus souvent, depuis les contes philosophiques du XVIII^e siècle, et, par-delà, depuis le célèbre chapitre de Montaigne sur les cannibales Tupinambas du Brésil, la tendance, quand on entend mettre en lumière les horreurs de la prétendue « civilisation », était à inverser les normes admises et à proposer, comme contre-modèles, des sociétés jugées « sauvages » parce qu'elles sont restées proches d'un prétendu état de nature, idéalisé pour les besoins de la cause²⁴⁵. Il arrive parfois à Mirbeau de se prêter à cette opposition, un peu trop facile et manichéenne pour ne pas être suspecte, par exemple quand il nous montre, à travers le regard d'un explorateur, de charmants négrillons « *doux et gais comme des enfants* » en train de batifoler comme de petits lapins « *dans une prairie, à la bordure d'un bois* ».

Mais qu'en est-il de la Chine, où est située la deuxième partie du récit ? Clara affirme que les Chinois sont, plus que les Européens, « *dans la logique de la vie et dans l'harmonie de la nature* ». Pourtant il s'agit d'un État vieux de plusieurs milliers d'années, qui n'a donc plus rien de l'Éden primitif, et dans lequel on se livre, au nom de la « Justice », rendue « *au petit bonheur* », comme dit Clara, à des monstruosité qui ne semblent choquer personne, tant elles sont considérées comme naturelles : des innocents y sont torturés avec de savants raffinements appréciés des esthètes ; de menus délits y sont passibles des supplices les plus cruellement sophistiqués, qui prolongent délicieusement l'agonie ; et la mise à mort dans les règles de l'art y a été longtemps

²⁴³ Sur l'anticolonialisme de Mirbeau, on peut se reporter à ma postface de *Colonisons*, Émile Van Balberghe, Bruxelles, 2003, pp. 16-23.

²⁴⁴ Octave Mirbeau, « Civilisons ! », *L'Aurore*, 22 mai 1898. C'est la reprise, avec quelques variantes, de « Colonisons ». Cette chronique est placée presque totalement dans la bouche de Clara, quand elle évoque le massacre des princes Modéliars de Kandy et les supplices infligés aux Arabes en Algérie, et qu'elle stigmatise le pasteur protestant et le missionnaire catholique, complices des sanglantes expéditions coloniales.

²⁴⁵ Montaigne écrit par exemple : « *Nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits ; là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages* » (*Essais*, Livre I, chapitre XXXI).

considérée comme le plus exaltant des beaux-arts et comme le symptôme d'une civilisation supérieure... Un tel état social peut-il sérieusement être proposé comme contre-modèle à la vieille Europe pourrie, vilipendée dans *En mission* ? Entre la corruption de la prétendue « République » française, la si mal nommée, puisqu'elle est tombée entre les mains d'une bande de « *joyeux escarpes* », et la férocité dont témoignent les supplices infligés par la dynastie mandchoue des Qing pour maintenir, par la terreur et la communion, la cohésion de la société chinoise soumise à sa domination, faut-il vraiment choisir ? On serait bien tenté de conclure que, tout bien pesé, la mascarade de la première partie n'est que peccadille en comparaison de la barbarie qui s'exerce dans le bagne de Canton. Mais il nous est rétorqué, d'une part que les Européens anéantissent infiniment plus de monde que les Chinois, grâce à l'efficacité d'engins de mort sophistiqués tels que « *la fée Dum-Dum* », mais se livrent à ce jeu de massacre avec une brutalité toute mécanique, qui « *gaspille la mort* » d'une façon « *administrative et bureaucratique* », comme le leur reproche Clara, c'est-à-dire « *sans art* », sans la moindre compensation esthétique ; et, d'autre part, que les effusions de sang des suppliciés chinois constituent le terreau indispensable aux somptueux parterres de fleurs soignés et entretenus avec un amour de l'art et une science de l'horticulture à nuls autres pareils²⁴⁶ : les véritables barbares ne sont pas forcément ceux que l'on a tendance à croire. Comment le lecteur ne serait-il pas désemparé devant ces oppositions constantes entre l'Occident et l'Orient, dont les férocités égales lui interdisent de choisir, devant ces critères de jugement rationnellement inintelligibles à ses yeux, où l'on mélange allègrement art et torture, progrès scientifique et massacres, et où l'esthétique des uns et la technicité avancée des autres semblent n'avoir d'autre objectif commun que la mise à mort du plus grand nombre possible d'êtres humains au nom de valeurs qui les transcendent ? Comment ne pas perdre ses repères quand les civilisateurs se révèlent cannibales et que les bourreaux apparaissent comme de joviaux et consciencieux artistes à peine dévoyés ?

Bien sûr, on pourrait faire valoir que Mirbeau met dans la bouche de son héroïne, Clara, des passages entiers de ses propres articles, ce qui semble faire d'elle son incontestable porte-parole quand elle stigmatise le colonialisme européen. Mais, à la réflexion, est-ce si évident ? Car enfin, cette Clara n'est pas le moins du monde choquée par les abominations dont elle est régulièrement spectatrice et qui, portant à son paroxysme l'embrasement de ses sens, lui procurent « *des secousses pareilles à de l'amour* » : les mises à mort et les souffrances inhumaines infligées à des innocents auxquels elle s'identifie avec délice ne sont pour elle qu'une source d'exacerbation de ses plaisirs sado-masochistes – « *car le sang est un précieux adjuvant de la volupté* », explique-t-elle –, et elle ne vaut pas mieux, moralement, que l'officier anglais qui s'extasie sur les mérites de la balle Dum-Dum. Dès lors, est-il vraiment concevable que le romancier anarchiste, engagé dans le grand combat dreyfusiste pour la Justice et la Vérité, nous incite à lui faire confiance ? Ne discrédite-t-il pas son propre combat d'humaniste et de libertaire et n'affaiblit-il pas considérablement son autorité de

²⁴⁶ Cela ne peut que convier le lecteur à se demander si la corruption du monde de la politique, des affaires et de la presse, sous la Troisième République, ne constituerait pas le terreau indispensable à l'éclosion des plus belles fleurs de l'art contemporain, en faveur desquelles Mirbeau a mené un combat incessant : Manet, Rodin, Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh, Camille Claudel, Maillol, Vallotton, Bonnard, Vuillard, Utrillo etc, dont « *le génie* » et les inventions « *sublimes* » sont malheureusement aussi mal reconnus et aussi mal « *compris* » par le gouvernement français que ceux du « *pacifique* » bourreau par le gouvernement de l'Empire du Milieu : « *Aujourd'hui, le génie ne compte pour rien* », déplore-t-il, à l'instar de Mirbeau critique d'art...

romancier en les laissant contaminer par semblable compagnonnage avec une femme perverse, hystérique²⁴⁷ et sadique ? Ahuri, le lecteur ne sait plus que penser, ni à qui se fier, ni à quoi se raccrocher.

Deuxième aporie : celle de l'idéal libertaire et naturiste. Anarchiste individualiste, Octave Mirbeau s'est toujours révolté contre tous les pouvoirs qui oppriment, emprisonnent et mutilent l'individu, aussi bien celui du père que celui du prêtre, celui du politicien que celui de l'industriel ou de l'affairiste. Et il s'est toujours prononcé pour réduire l'État à « *son minimum de malfaisance* »²⁴⁸ et pour étendre au maximum le champ des libertés individuelles et collectives – hors la liberté de l'enseignement, qu'il compare à la liberté d'empoisonner les puits²⁴⁹. Les choses semblent donc bien claires. Or, voilà que dès la présentation de son récit, l'anonyme narrateur nous précise qu'il a découvert « *des crimes* » et des « *ténèbres* » qu'il ne soupçonnait même pas, en dépit de ses canailleries passées, sous la conduite d'une initiatrice, qu'il a « *vue libre de tous les artifices, de toutes les hypocrisies dont la civilisation recouvre, comme d'une parure de mensonge, son âme véritable* », et « *livrée au seul caprice, à la seule domination de ses instincts, dans un milieu où rien ne pouvait les refréner, où tout, au contraire, se conjurait pour les exalter* ». Sous la plume d'un anarchiste comme Mirbeau, on s'attendrait donc à ce que le récit qui va suivre nous présente, dans une perspective rousseauiste²⁵⁰, une espèce d'Éden, libéré de toutes les oppressions et de tous les mensonges propres aux sociétés occidentales, où les individus pourraient s'épanouir librement. Mais le visage ravagé de l'intervenant et l'annonce des « *crimes* » et des « *ténèbres* » qui vont nous être révélés laissent prévoir une tout autre vision de l'état de nature.

De fait, il apparaît très vite que la liberté dont jouit Clara n'est pas seulement celle d'un esprit hardi, qui s'est peu à peu affranchi des préjugés de sa caste et de sa race et des mensonges sociaux, ni celle d'une femme sexuellement émancipée qui, dans la continuité de la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses*, revendique pour son sexe le droit à « *la luxure* » indispensable « *au développement total de la personnalité* ». C'est aussi celle d'une prédatrice insatiable et d'un *Übermensch*, qui, à l'instar des héros sadiens à l'abri de leurs forteresses, microcosme totalitaire, bénéficie d'une totale impunité, lui permettant de jouir tranquillement des spectacles enivrants qu'offre à sa névrose le vieil empire chinois déliquescents. Sa liberté, comme celle des pervers des *120 journées de Sodome*, suppose l'esclavage de tous les sous-hommes et la mise à mort programmée de victimes immolées à son bon plaisir : elle le reconnaît elle-même quand elle précise que, si la vie en Chine « *est libre, heureuse, sans conventions, sans préjugés, sans lois* », ce n'est que « *pour nous* ». Il y a donc bien une contradiction objective entre le naturisme de Mirbeau, qui implique une totale confiance dans les forces de la nature considérées comme bonnes *a priori*, et son darwinisme avoué, qui, en laissant les forces en présence s'exercer librement, aboutit fatalement à l'égorgeement des plus faibles par les plus forts au nom de la loi naturelle ; entre son idéal anarchiste, qui présuppose que l'homme soit en mesure de dominer ses pulsions – que symbolise précisément le Jardin des supplices – pour instituer une société nouvelle, pacifiée et

²⁴⁷ Sur l'hystérie de Clara, voir l'article de Pierre Michel, « Les hystériques de Mirbeau », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 17-38.

²⁴⁸ Interview de Mirbeau dans *Le Gaulois*, 25 février 1894.

²⁴⁹ Voir sa réponse à une enquête de la *Revue blanche*, 1^{er} juin 1902 (recueillie dans ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990, p. 165).

²⁵⁰ Sur le rousseauisme de Mirbeau, voir l'article de Samuel Lair, « Jean-Jacques et le petit rousseau », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 30-48.

libérée de toute forme d'oppression, où les faibles, les malades et les pauvres soient protégés et bénéficient des mêmes droits que les autres, et l'affirmation de la toute-puissance de l'instinct génésique et de l'instinct du meurtre, indissociablement mêlés, qui voue l'humanité aux pires carnages sans la moindre rémission ; ou, en d'autres termes, entre son humanisme, au nom duquel il dénonce les guerres et toutes les formes d'oppression, et son plaidoyer pour toutes les libertés, qui, si elles ne sont pas limitées, aboutissent forcément au bon plaisir du plus fort. D'aucuns, ne voyant qu'un des aspects de la contradiction, ont même prétendu découvrir, dans *Le Jardin des supplices*, œuvre d'un dreyfusard engagé dans le grand combat pour les droits de l'homme²⁵¹, les prémices d'une idéologie fasciste²⁵²...

Troisième aporie : celle de la « *loi du meurtre* », telle qu'elle est affirmée avec une belle unanimité par tous les convives du *Frontispice*, belle brochette d'intellectuels patentés, qui nous sont présentés par le premier narrateur comme au-dessus des préjugés des masses abruties par les mensonges anesthésiants des *mauvais bergers* de la politique et des religions. Pour Mirbeau, cette loi naturelle est bien celle qui régit les relations entre toutes les espèces vivantes, condamnées à s'entretuer et à s'entre-dévorner, non pas pour accomplir les sages, quoique impénétrables, desseins de la Providence, comme le pensait Joseph de Maistre²⁵³, mais parce que tel est le destin inscrit dans leurs gènes : « *C'est un instinct vital qui est en nous... qui est dans tous les êtres organisés et les domine, comme l'instinct génésique....* », « *le meurtre est une fonction normale – et non point exceptionnelle – de la nature et de tout être vivant* », affirment deux des convives. Ces simples affirmations sont déjà problématiques, on l'a vu, sous la plume d'un écrivain engagé dans le combat pour l'émancipation de la majorité des humains, ce qui suppose leur capacité à s'affranchir de cette loi inscrite au plus profond de l'être pour instituer une société nouvelle, pacifiée et libérée de toute forme de domination. Mais plus problématique encore est le propos d'un autre intellectuel : « *Le besoin inné du meurtre, on le refrène, on en atténue la violence physique, en lui donnant des exutoires légaux : l'industrie, le commerce colonial, la guerre, la chasse, l'antisémitisme... parce qu'il est dangereux de s'y livrer sans modération, en dehors des lois, et que les satisfactions morales qu'on en tire ne valent pas, après tout, qu'on s'expose aux ordinaires conséquences de cet acte, l'emprisonnement... les colloques avec les juges, toujours fatigants et sans intérêt scientifique... finalement la guillotine...* » On comprend bien que l'anarchiste Mirbeau entend dénoncer deux mystifications qu'il juge dangereuses d'un point de vue libertaire : celle de la loi, faite par les plus forts pour justifier leurs prédatations et l'oppression, voire le massacre, des plus faibles ; et celle de la prétendue « morale », qui n'est en fait qu'une simple convenance des plus élastiques, une pure hypocrisie, que l'on adapte en fonction de ses intérêts. On comprend aussi qu'au cœur de l'affaire Dreyfus, et peu après la conquête sanglante du Dahomey et de Madagascar, il veuille assimiler l'antisémitisme et le colonialisme à une violence meurtrière dictée par le cerveau reptilien d'êtres qui ne s'en disent pas moins pensants et

²⁵¹ Voir ses articles de *L'Aurore* recueillis dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, 1991.

²⁵² Voir l'article de Marisa Ferrarini, « Synthèse des débats », dans *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Ed. Ets, Pise, 1993, p. 80. L'universitaire Ruggero Campagnoli y note « *l'affinité mystérieuse entre anarchisme et fascisme* ». Sur « les contradictions d'un écrivain anarchiste », voir ma communication au colloque de Grenoble de 1994 sur *Littérature et anarchie*, Presses de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1998, pp. 31-50.

²⁵³ Joseph de Maistre parlait, dès 1821, de « *la loi universelle de la destruction* », qui transforme la terre entière, continuellement « *imbibée de sang* », en « *un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin* » (*Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, VII^e Entretien). Il prétendait y voir une prescription de la Providence en vue de la « *consommation des choses* » et de « *l'extinction du mal* ».

civilisés. Certes. Reste qu'on est en droit de se demander si les « *exutoires légaux* » ainsi stigmatisés ne présenteraient pas effectivement un intérêt social : car enfin, s'ils permettent d'éviter le pire, c'est-à-dire une guerre permanente de tous contre tous, voire, à terme, l'extinction de l'espèce humaine, en refrénant et en canalisant l'instinct de meurtre, ne devraient-ils pas apparaître, tout bien pesé, comme un moindre mal ? C'est précisément ce que conclut celui qui nous est présenté comme un « *savant darwinien* » et qui va jusqu'au terme de sa logique cauchemardesque : « [...] *le meurtre est la base même de nos institutions sociales, par conséquent la nécessité la plus impérieuse de la vie civilisée... S'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernements d'aucune sorte, par ce fait admirable que le crime en général, le meurtre en particulier sont, non seulement leur excuse, mais leur unique raison d'être... Nous vivrions alors en pleine anarchie, ce qui ne peut se concevoir... Aussi, loin de chercher à détruire le meurtre, est-il indispensable de le cultiver avec intelligence et persévérance... Et je ne connais pas de meilleur moyen de culture que les lois.* »

Le comble de la civilisation serait donc, pour assurer sa propre survie, d'organiser, de planifier et de cultiver le meurtre, voire l'anéantissement de peuples entiers, c'est-à-dire ce qui, relevant de la loi de la jungle propre à l'état de nature, est de toute évidence le plus contraire aux objectifs proclamés par les sociétés qui se prétendent « *policées* » ! La conclusion est tellement contraire au bon sens qu'il ne peut s'agir que d'une démonstration par l'absurde, telle que celle mise en œuvre par Montesquieu dans son fameux texte sur « *l'esclavage des nègres* », où tous les arguments supposés justifier la mise en esclavage des noirs d'Afrique sont autant d'absurdités et de monstruosité qui ruinent à tout jamais la thèse esclavagiste. Mais alors, si l'hypothèse de départ sur laquelle s'appuie le « *savant darwinien* », c'est-à-dire la loi du meurtre, est à rejeter totalement, du fait des aberrations auxquelles elle aboutit, peut-on encore la prêter au romancier ? Or il se trouve que Mirbeau l'a développée à son propre compte, et pas seulement par le truchement de personnages de fiction, dans d'innombrables textes signés de son nom... À la différence du lecteur du texte de Montesquieu, qui, à moins d'être un fieffé crétin, ne saurait avoir le moindre doute sur l'intention de l'auteur, celui du *Frontispice* ne peut qu'être plongé dans un abîme de perplexité : il est bien en peine de faire le départ entre le bien et le mal, entre le normal et le monstrueux, entre le beau et l'horrible ; entre ce qui relève de l'humour noir ou de l'ironie et ce qui est à prendre au pied de la lettre ; entre ce qui est dit sérieusement et alimente la réflexion, et ce qui est bien souvent présenté comme une blague, une mystification ou une fumisterie – la politique et la science, la religion et le journalisme – ; et il est par conséquent condamné à chercher en vain la lumière qui lui permettrait d'élucider ce que le romancier a bien voulu signifier. L'univers mirbellien se révèle décidément plein de « *ténèbres* », et on y chercherait en vain cette « *lampe éternelle* » que Pascal croyait destinée à « *éclairer l'univers* » : le désordre et le mystère du récit reflètent le chaos et l'énigme du monde²⁵⁴, et Mirbeau, écrivain bien réel, se refuse à interpréter dans sa création le rôle joué dans la sienne par Dieu, personnage fictif enfanté par l'imagination d'humains déboussolés...

Toutes ces apories et contradictions interdisent de faire du *Jardin des supplices* une lecture univoque et révèlent à l'évidence, chez le romancier, un refus de tout dogmatisme et de toute espèce de manichéisme, réducteur et mensonger. En matérialiste conséquent, il assume ce que Comte-Sponville, dans *Le Mythe d'Icare*

²⁵⁴ Sur ce point, voir l'article d'Éléonore Roy-Reverzy, « Mirbeau excentrique », *Dix-Neuf / Vingt*, n° 10, octobre 2000, pp. 77-89.

(1984), appellera le « *désespoir* », et il accepte de rester prisonnier du « *labyrinthe* » de l'universelle contradiction²⁵⁵. L'univers n'a pas de sens, la vie n'a pas de but, et il n'appartient pas au romancier de leur en donner. C'est parce qu'il s'y refuse que Mirbeau pratique souvent l'autodérision, comme il le fera de nouveau dans *Dingo*, et prend ses distances par rapport à lui-même, dans une sorte de perpétuel dédoublement où il remet en cause sa propre autorité d'écrivain : ainsi, en choisissant pour narrateur, non pas un personnage auquel on soit tenté de l'identifier, mais un vulgaire aventurier sans foi ni loi, dépourvu de toute espèce de talent et de toute préoccupation éthique et esthétique, et donc complètement étranger à ses valeurs et à ses combats ; ou en prêtant à Clara – une femme, une Anglaise, une sadique ! – ses propres indignations anticolonialistes ; ou encore, en faisant du nostalgique bourreau, qui retaille la chair humaine à l'aune de son idéal esthétique, l'équivalent monstrueux d'un romancier expérimental dévoyé. En même temps qu'il s'emploie à ruiner les idées toutes faites de ses lecteurs à œillères, il refuse de leur imposer un contre-discours normatif. Non seulement parce qu'il doute de lui-même²⁵⁶, mais aussi et surtout parce qu'il sait pertinemment que chaque chose est porteuse de son contraire, que les plus belles idées peuvent fâcheusement dégénérer, et que, par exemple, si Clara, mélange explosif d'« *enfant* » et de « *prostituée* », peut apparaître comme le « *Paradis* », elle est tout aussi bien, en même temps et indissociablement, « *l'Enfer* ». À l'instar de Pascal face au libertin qu'il entend amener à la foi après l'avoir plongé au fond de l'abîme, au lieu de chercher à rassurer son lectorat en lui offrant des certitudes toutes mâchées, il entend au contraire l'inquiéter, le déconcerter, lui faire perdre ses repères — mais, différence notable avec le janséniste auteur des *Pensées*, sans jamais prétendre lui imposer la moindre foi ! C'est la condition *sine qua non* pour que puisse émerger la pensée critique.

LA PORTÉE SYMBOLIQUE

Il n'est pas impossible, malgré tout, d'essayer de dégager, des différents niveaux de lecture de cet énigmatique objet littéraire, les éléments de réflexion qui nous sont proposés. Car ce n'est pas parce que rien ne rime à rien dans un univers sans finalité et qui ne veut rien dire que le romancier, lui, n'a rien à nous en dire. Puisque *Le Jardin des supplices* constitue une espèce de roman initiatique, qui permet à une canaille de la pire espèce en quête de « *l'initium protoplasmique de la vie organisée* » d'opérer sa propre transfiguration, posons-nous la question : au terme de cette remontée vers les origines, que finit donc par découvrir le pseudo-embryologiste, explorateur malgré lui ?

En premier lieu, il prend conscience de l'universalité de la souffrance et de la loi du meurtre, qui n'avait guère auparavant retenu l'attention de ce « *vagabond de la politique* », lors même que les basses besognes auxquelles il était voué illustraient

²⁵⁵ Voir notre article, « Le Matérialisme de Mirbeau », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312.

²⁵⁶ Il est en effet d'autant plus mal placé pour se poser en maître à penser et en pourvoyeur de lumière qu'il est constamment taraudé par le doute et par le sentiment de sa propre impuissance, et qu'il sait, par expérience, combien sont boueux les bas-fonds de son propre cœur, que jadis, il a eu l'impudeur de mettre à nu dans *Le Calvaire*. S'il est vrai qu'il est sincèrement épouvanté par le mal universel, horrifié par les atrocités qui se perpètrent quotidiennement sur toute la surface de la terre, dégoûté par les plaisirs d'une chair qu'il juge ignominieuse et par les pulsions d'un « amour » où il ne veut voir que « *duperie* » et « *cochonnerie* », il n'en est pas moins vrai aussi qu'il est fasciné et attiré, irrésistiblement, par cela même qui suscite en lui révolte et répulsion. La contradiction n'est pas seulement le moteur de toutes choses, elle est aussi tapie au fond de son propre cœur, elle est à tout instant à l'œuvre dans son moi déchiré, et son roman en porte témoignage.

précisément la lutte pour la vie et la sélection naturelle : « [...] *il y a des supplices partout où il y a des hommes* », explique l'initiatrice Clara. Peu importe de vivre en France ou en Chine, d'être un misérable coolie ou un ministre craint et respecté : au bout du compte, il y a l'agonie et l'exécution, l'épouvantable souffrance et la mise à mort sont les mêmes. C'est l'univers qui constitue « *un inexorable jardin des supplices* », où tout ce qui vit est impitoyablement voué au sacrifice. Et le roman constitue une parabole de la condition tragique de l'homme, condamné dès sa naissance à la déréliction, à l'angoisse, à la douleur et, pour finir, au « *néant de la mort* », après avoir expérimenté, en hurlant de désespoir, « *le néant de la vie*²⁵⁷ » : « *J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part* », constate le narrateur au terme de sa traversée du Jardin de la vie. Mais la plupart des hommes préfèrent se boucher les yeux devant ce sombre tableau de leur condition, ils consacrent leur temps de vie, selon l'expression affectionnée par Pascal, à des *divertissements* dérisoires, au lieu de se préparer dès maintenant à l'irréparable et d'adapter sagement son mode de vie en conséquence²⁵⁸. Il est vrai qu'il y a un prix à payer pour cette connaissance, et le visage ravagé du narrateur en est la preuve vivante : le cauchemar y a laissé des stigmates indélébiles. Dès lors, l'humour noir, l'autodérision et le goût de la blague et de la mystification cessent de n'apparaître que comme un vulgaire jeu divertissant : ils sont en réalité autant de manifestations de la résistance de l'esprit d'un juste, qui refuse de capituler face à un univers qui est « *un crime* », comme l'écrivait l'un des narrateurs de *Dans le ciel*. Mais un crime sans criminel, en l'absence de divinité organisatrice et planificatrice du grand massacre.

En deuxième lieu, le narrateur constate expérimentalement l'existence, partout dans le monde du vivant, d'un mouvement dialectique incessant, qui procède de l'universelle contradiction inhérente à la vie et à la nature, aux individus comme aux institutions. Chaque chose produit inéluctablement son contraire et il s'ensuit un cycle éternellement recommencé, dont témoigne l'éternel retour de l'insatiable Clara au Jardin des supplices. Ainsi en est-il, par exemple du plaisir : chez Mirbeau, comme chez Baudelaire (pensons au « Bal des canotiers », dans les *Petits poèmes parisiens* de 1882²⁵⁹, et à l'étonnante danse macabre qui clôt *Le Calvaire*, en 1886), il apparaît comme un bourreau qui nous fouette pour mieux nous précipiter vers l'abîme, et il peut même, à l'occasion, se transmuier en une abominable torture (pensons en particulier aux édifiants supplices de la caresse et de la cloche, qui ne sont que des délices poussés à l'extrême, c'est-à-dire jusqu'à ce que mort s'ensuive) ; mais, à l'inverse, le spectacle de la souffrance et de la mort, infligées ou subies, paraît être, comme chez Georges Bataille, une source incomparable d'extase et d'exacerbation du désir, de sorte que *délices* et *supplices* finissent par apparaître comme les deux faces inséparables d'une même réalité. De même, si les forces de la mort sont partout présentes et à l'œuvre dans ce que nous appelons « la vie », et qui n'est en fait qu'une mort quotidiennement répétée, comme l'illustrera de nouveau *Le Journal d'une femme de chambre*, inversement, c'est le sang et la mort des suppliciés qui permettent l'éclosion des fleurs les plus prodigieuses et les plus envoûtantes, comme Mirbeau l'exposait dès 1895 : « *Il n'y a que de la*

²⁵⁷ Octave Mirbeau, « *Un Crime d'amour* », *Le Gaulois*, 11 février 1886 (article signé du pseudonyme d'Henry Lys).

²⁵⁸ On peut rapprocher la vision pré-existentialiste de Mirbeau de celle d'Albert Camus. Sur ce point, voir la communication de Pierre Michel, « Mirbeau, Camus et la mort volontaire », dans les Actes du colloque de Lorient sur les *Représentations de la mort*, Presses de l'Université de Rennes, 2002, pp. 197-212

²⁵⁹ Publiés par Pierre Michel, aux éditions À l'écart, Alluyes, 1994.

pourriture et du fumier, il n'y a que de l'impureté à l'origine de toute vie. Étalée dans le chemin, sous le soleil, la charogne se gonfle de vie splendide ; les fientes dans l'herbage desséché recèlent des réalisations futures merveilleuses. C'est dans l'infection du pus et le venin du sang corrompu qu'éclosent les formes par qui notre rêve chante et s'enchant. Ne nous demandons pas d'où elles viennent, et pourquoi la fleur est si belle qui plonge ses racines dans l'abject purin²⁶⁰. » Dès lors Clara, la « *fée des charniers* » et l'« *ange des décompositions et des pourritures* », est habilitée à se faire, devant le poète en cage, le chantre de « *la pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie, en qui s'élabore l'éternel renouvellement des métamorphoses* ».

De la même façon, l'excès de plaisir et d'excitation de Clara aboutit à la crise finale d'hystérie, voire de catalepsie, équivalent de la « *petite mort* » dont parle Georges Bataille, et qui apparaît comme la condition d'une résurrection : « *l'extrême débauche est un moyen de purification par l'anéantissement des sens* », comme l'a bien vu Pierre Mille²⁶¹, et c'est grâce à elle que Clara peut renaître à la lumière et à la vie à la fin du récit. Il en va de même, sur un autre plan, de la création artistique : c'est avec ses propres souffrances, transmues en créativité littéraire, que le narrateur, initié par Clara, a pu accoucher d'une œuvre qui nous émeut encore ; et, dans le cas du romancier lui-même, c'est de la frénésie du Mirbeau amoureux et jaloux, meurtrier en puissance²⁶², qu'est né, au cours de l'année 1884, le Mirbeau nouveau, purifié par la souffrance, en quête de rédemption par l'accomplissement de sa mission de justicier.

Il existe donc, dans le monde de la vie, un cycle perpétuel de naissances, de croissances, de transformation, de décadences, de morts, de pourritures et de résurrections²⁶³. Aux prises avec des forces cosmiques qui le dépassent infiniment, l'homme n'est qu'une parcelle dérisoire, un zéro perdu dans l'infini, et condamné sans raison, malgré qu'il en ait, à souffrir, à vieillir, à tuer pour ne pas être tué, et, pour finir, quoi qu'il fasse, à mourir et à se décomposer pour renaître sous une autre forme : « *Les Portes de vie ne s'ouvrent jamais que sur de la mort, que sur les palais et les jardins de la mort.* » Aussi bien la sagesse, selon Mirbeau et l'abbé Jules, consiste-t-elle, écrit Pierre Quillard, à « *accepter le rythme nécessaire de la destruction et des renaissances, de la mort et de la vie indissolublement liées jusqu'à se confondre, apparences passagères de l'éternel changement*²⁶⁴ ». De sorte que célébrer la mort, si pleinement chargée de richesses et lourde de créations futures, c'est encore – comme le reconnaît Mirbeau lui-même – célébrer « *un hymne en l'honneur de la vie et de la beauté*²⁶⁵ ».

Tout cela constitue un premier niveau de lecture, métaphysique, que la

²⁶⁰ Octave Mirbeau, « Sur un livre », *Le Journal*, 7 juillet 1895.

²⁶¹ Pierre Mille, *Le Roman français*, Firmin-Didot, 1930, p. 130. Paul Bourget, pour sa part, avait déjà évoqué cette « *thérapeutique par l'assouvissement* », dans sa *Physiologie de l'amour* de 1890 (p. 579).

²⁶² Il aurait massacré le chien de sa maîtresse, Judith Vimmer, comme le fait Jean Mintié dans *Le Calvaire*. Il se pourrait que ce soit la découverte du fauve tapi en lui, comme en tout homme, qui ait précipité sa fuite vers Audierne, fin décembre 1883. Il en est revenu sept mois plus tard, bien décidé à entamer sa rédemption par le verbe et à entamer tardivement une carrière littéraire pour son propre compte.

²⁶³ Sur cette vision cyclique, voir l'article de Samuel Lair, Samuel, « À propos d'une représentation dans l'œuvre de Mirbeau : la mort, entre linéarité et circularité », Actes du colloque de Lorient sur les *Représentations de la mort*, Presses de l'Université de Rennes, 2002, pp. 213-222.

²⁶⁴ Pierre Quillard, *Mercur de France*, 1^{er} juillet 1899, p. 75.

²⁶⁵ Lettre de Mirbeau à Pierre Quillard, catalogue de la vente du 1^{er} juin 1926. Même idée dans la lettre de Zola à Mirbeau du 1^{er} juin 1899 (*Correspondance* de Zola, Éd. du C.N.R.S., Paris-Montréal, tome IX, 1993, p. 487) : « *Vous savez que je suis un passionné de la vie, et je me rencontre avec vous, qui vous dites un dévot de la mort. C'est la même chose, la vie est quand même au bout.* »

discussion du *Frontispice* a pour fonction de préparer, sinon d'expliciter. Mais, chez Mirbeau, l'angoisse existentielle – inséparable de sa fascination pour l'horreur des décompositions et des charniers – fait toujours bon ménage avec l'engagement politique, et le combat pour la Vérité est inséparable du combat pour la Justice²⁶⁶. Il n'est donc nullement interdit de voir aussi, dans *Le Jardin des supplices*, à un deuxième niveau de lecture, la critique, d'inspiration libertaire, non seulement des atrocités coloniales déjà évoquées, mais aussi, plus généralement, de toutes les institutions sociales stigmatisées par l'ironique et vengeresse dédicace, et dont l'unique mission est de mettre en application la loi du meurtre. C'est à une condamnation radicale qu'aboutit l'explorateur des abîmes quand il voit dans « *les lois, et les institutions sociales, et la justice [...] et les religions [...], les fleurs monstrueuses* » du Jardin des supplices et « *les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine* ». Aussi Jean Grave, le célèbre théoricien anarchiste ami de Mirbeau²⁶⁷, n'a-t-il pas tort, quand il décèle « *l'emblème de l'état social* » dans « *le jardin des supplices, où l'obsession du meurtre, de la souffrance et du rut, se coule en votre cerveau pour ne plus vous quitter* ».

De fait, on l'a vu, toutes les sociétés voient dans l'instinct de meurtre leur unique justification (« *S'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernement d'aucune sorte* », affirme un des intellectuels positivistes du *Frontispice*), mais au lieu de le refouler ou de l'étouffer, comme ce serait leur devoir, elles se contentent, au mieux, de le canaliser en lui offrant des exutoires réguliers et légaux, quoique moralement monstrueux, pour préserver le prétendu « ordre social » du chaos qui toujours le menacerait. Cet ordre monstrueux repose donc bien sur le meurtre et, comme finit par le découvrir le nouvel initié, « *ce sont les juges, les soldats, les prêtres qui, partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice s'acharnent à l'œuvre de mort* ». Dans l'exploration du Jardin des supplices, c'est le système inique baptisé Justice qui est le plus évidemment fustigé, ce qui, en pleine affaire Dreyfus, n'a rien d'étonnant. Les « *monstres moraux* », comme les qualifie Mirbeau, qui assurent le fonctionnement homicide du système judiciaire, ont pour seule mission de faire respecter par la terreur des lois oppressives par nature. Le 16 juin 1895, à propos de la condamnation d'Oscar Wilde au *hard labour*, il écrivait par exemple : « *Hélas! il existe partout, le hard labour, aussi bien en Russie, le pays du bon plaisir sanglant – comme la Chine du Jardin – qu'en Allemagne, en France, en Italie. La forme du supplice diffère, selon les pays, mais la douleur humaine n'en perd pas, croyez-moi, un seul cri, ni une seule goutte de sang*²⁶⁸. » En vouant des misérables aux plus atroces tortures, en diabolisant les marginaux, les pauvres, les ratés du conditionnement, en permettant aux « *honnêtes citoyens* » – qui ne sont jamais que des « *canailles* » respectées, comme le ministre Eugène Mortain, ou l'« honnête » commerçant, père du narrateur, ou encore Isidore Lechat, l'omnipotent brasseur d'affaires de *Les affaires sont les affaires*²⁶⁹ – de défouler leurs pulsions meurtrières sur le dos des condamnés, que ce soit à la guillotine ou au pal, au garrot ou à l'écorchement, au bûcher ou à la roue, la « Justice » renforce du même coup, tant en Europe qu'en Chine, la cohésion du corps social, toujours menacé d'implosion sous la poussée de la lutte des classes et des haines politiques, raciales ou religieuses, dont témoigne par exemple l'affaire Dreyfus.

²⁶⁶ Justice et Vérité sont les deux valeurs cardinales des intellectuels dreyfusistes.

²⁶⁷ Voir notre édition de la *Correspondance* entre Octave Mirbeau et Jean Grave, aux éditions de Fourneau, Paris, 1994.

²⁶⁸ Octave Mirbeau, « À propos du *Hard labour* », *Le Journal*, 16 juin 1895.

²⁶⁹ Voir notre édition critique de cette grande comédie de 1903 dans le tome II du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003.

C'est pourquoi, au début du XIX^e siècle, Joseph de Maistre voyait déjà dans le bourreau « *la pierre angulaire de la société* ». Mais, loin de vouloir consolider une société inégalitaire et inhumaine, comme se le proposait le théoricien de l'absolutisme et de la contre-révolution, et comme le font, à leur façon, les scientistes de la République²⁷⁰, le romancier anarchiste s'emploie au contraire à préparer sa chute et à promouvoir l'avènement de liens nouveaux entre les hommes, qui cesseraient d'être des moutons, des larves, des fauves ou des « *singes lubriques et féroces* », pour devenir des citoyens responsables et solidaires. Et s'il met en scène un « *brave* » bourreau « *patapouf* », c'est pour mieux nous faire ressortir, par l'humour noir, très swiftien, de ses propos, la monstruosité de la thèse de Joseph de Maistre²⁷¹, et pour nous faire rêver au contraire « *d'un monde moins absurde et moins cruel, où l'homme cesserait d'être le bourreau de soi-même et de toutes les existences voisines* », comme l'écrit le compagnon Pierre Quillard²⁷².

Pour donner plus de force à sa suggestion, Mirbeau le justicier a pris soin de distancier doublement son lectorat – géographiquement, par le recours à l'exotisme, et littérairement, en transgressant les codes en vigueur – afin de l'obliger à jeter sur les choses un regard neuf et de lui faire apparaître en pleine lumière la constante contradiction entre les valeurs proclamées de la vieille Europe et les pratiques quotidiennes, tant de ses gouvernants que de ses gouvernés, comme le souligne Clara : « *L'Europe et sa civilisation hypocrite, c'est le mensonge [...]. Vous demeurez lâchement attaché à des conventions morales et sociales que vous condamnez, que vous savez manquer de tout fondement... C'est cette contradiction permanente entre vos idées, vos désirs et toutes les formes mortes, tous les vains simulacres de votre civilisation, qui vous rend tristes, troublés, déséquilibrés... Dans ce conflit intolérable, vous perdez toute joie de vivre, toute sensation de personnalité... parce que, à chaque minute, on comprime, on empêche, on arrête le libre jeu de vos forces.* » Ce constat d'une permanente duplicité s'accompagne d'une caricature, omniprésente dans *En mission*, des « *simulacres* », pour reprendre le terme de Clara, auxquels semble se réduire la vie sociale : tout n'est que « *blague* » et « *mystification* », la science aussi bien que la politique et la religion, chacun ne cherche qu'à duper les autres, à coup de « *grimaces* », pour mieux les trander, et les plus beaux discours, de propagande politique, de thèses prétendument scientifiques ou de prêches moralisateurs, ne sont qu'*inanité sonore* et attrape-gogos. Aucune des valeurs consacrées, aucune des institutions jugées respectables, ne peut résister à ce chamboule-tout jubilatoire, qui fait table rase de tout ce qu'un vain peuple s'obstine à croire et à honorer. On comprend, du même coup, que, loin d'être des jeux gratuits, le refus du réalisme et le recours systématique à la farce, à la charge, au grossissement des traits, à l'humour à froid et au grand-guignol, sont les moyens littéraires indispensables à cette subversion radicale.

* * *

Ainsi, si le lecteur est bien désarçonné par la transgression des catégories littéraires et du code romanesque, et de surcroît, mis à mal par la « *subversion des*

²⁷⁰ Mirbeau dénonce dans le scientisme une idéologie bourgeoise, un ersatz de religion républicaine, un nouvel opium du peuple adapté à l'ordre imposé par la nouvelle classe dominante.

²⁷¹ Il l'avait déjà ridiculisée dans sa chronique « *Chez le bourreau* » (dans *Le Journal* du 2 septembre 1895) : il y faisait dire au bourreau Deibler qu'il était « *l'aboutissement de 1800 ans de christianisme et d'un siècle de révolution* », et « *l'expression la plus claire* » de la politique républicaine...

²⁷² Pierre Quillard, art. cit., p. 70

catégories traditionnelles du beau et du laid, du bien et du mal²⁷³ », comme l'écrit Michel Delon, il ne lui est malgré tout pas du tout interdit, bien au contraire, de deviner, dans ce drôle de cocktail qu'est *Le Jardin des supplices*, une double révolte du romancier contre la condition misérable infligée à l'homme, d'une part, et contre la planification de son écrasement par toutes les sociétés existantes, d'autre part. Entre Goya et Kafka, Mirbeau nous présente la vie comme un épouvantable cauchemar et l'organisation sociale comme une monstruosité et une aberration institutionnalisées. Non pas, bien sûr, pour que nous nous y résignons, ni pour que nous nous jetions au pied des autels, à la recherche de vaines consolations, ou que nous nous précipitions vers les urnes ou vers les abattoirs de la guerre, en quête de chimères ou d'exutoires, mais au contraire pour susciter en nous le désir d'autre chose, pour faire de nous les acteurs de nos vies, et, en attendant sans illusions une très hypothétique amélioration, pour que du moins nous nous vengions par le rire, le grotesque et la dérision de tout ce qui nous écrase et nous torture.

On est, certes, en droit de ne pas apprécier le manque apparent d'unité, le mixage de textes, l'absence délibérée de composition, le panachage des genres, la cohabitation du terrible et du grotesque, qui sont les deux faces de la figure de Méduse²⁷⁴. Mais comment ne pas être fasciné par cette exploration des limites, tant sur le plan littéraire que sur le plan moral, par l'étrangeté, l'ambivalence, les contradictions mêmes, et le caractère attrape-tout d'une œuvre hétéroclite et paroxystique, « *hallucinante et hallucinée*²⁷⁵ », où voisinent incongrûment le pastiche et le symbole, la mystification et l'horreur sacrée, l'impressionnisme et la décadence, la poésie et la farce, le sinistre et la dérision, le jeu littéraire et la descente aux abîmes de l'inconscient ? Cette diversité et cette complexité ne constituent-elles pas la plus indéniable des richesses ?

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Amtey, U., « The World of Octave Mirbeau », 3 pages, octobre 2000, site Internet <http://www.erebusmagazine.org/texts/32.html>
- Apter, Emily, « The Garden of scope perversion from Monet to Mirbeau », *October*, n° 47, hiver 1988, pp. 91-115.
- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish - Psychoanalysis and Narrative obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 152-173 et 244-249.
- Attala, Daniel, « Jeff Noon lecteur du *Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 272-278.
- Baffeleuf, Stéphanie, *Mirbeau et l'affaire Dreyfus - L'engagement d'un écrivain*, mémoire de D. E. A. dactylographié, Université de Limoges, 1998 [dernière partie].
- Bernard, Aurore, *La Cruauté chez Mirbeau, d'après "Le Jardin des supplices" et les "Contes cruels"*, Université de Toulouse - le Mirail, 1994, mémoire de maîtrise dactylographié, 86 pages.

²⁷³ Michel Delon, préface du *Jardin des supplices*, U.G.E., Folio, 1986, p. 19.

²⁷⁴ Voir Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, Paris, 1992, et *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 2001.

²⁷⁵ Pierre Descaves, « Octave Mirbeau », *Érasme*, 18 juin 1947, p. 268.

- Bernier, Lucie, « L'Imaginaire chinois chez Octave Mirbeau : *Le Jardin des supplices* », in Actes du XIII^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée, *The Force of vision*, Tokyo, I. C. L. A., 1995, pp. 448-455.
- Biasi, Pierre-Marc de, « Un Eden trempé de sang », *Le Magazine littéraire*, juillet 1997, pp. 70-75.
- Birgand, Cécile, *L'Ambiguïté de l'image de la femme à travers trois héroïnes d'Octave Mirbeau : Célestine, Clara et Germaine*, mémoire de maîtrise, dactylographié, Université d'Angers, 1998, 89 pages.
- Birkett, Jennifer, *The Sins of the Fathers - Decadence in France*, Londres, Quartet-Book, 1986, pp. 242-256.
- Brinn' Gaubast, Louis-Pilate de, *À propos de Mirbeau*, Anvers, Éditions du Méphisto, 1909, 11 pages.
- Burns, Wayne, « In the penal colony : Variation on a theme by Octave Mirbeau », Urbana, *Accent*, n° 17, hiver 1957, pp. 45-51.
- Castoldi, Alberto, « L'Artista suppliziato », in *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Universités de Bologne et de Pise, Ed. Ets, Pise, 1993, pp. 17-28.
- Cavicchi, Jeffrey, « The Move to the (post)modern : Pain in the work of Octave Mirbeau and Julio Cortazar », in *Literature and cruelty*, Actes du sixième colloque francophone, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 55-61.
- Chan Pit Chu, Olivia, *L'Esthétique de la cruauté dans "Le Jardin des Supplices"*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de la Réunion, septembre 2004, 165 pages.
- Chessex, Jacques Chessex, *Maupassant et les autres*, Ramsay, 1981, pp. 106-111.
- Cipriani, Fernando, « Mostruosità di fine secolo in Mirbeau e altri decadenti », *Oggi e domani*, université de Pescara, n° 292, septembre 1999, pp. 17-20.
- Colas, Christine, *La Monstruosité dans « Le Jardin des supplices »*, mémoire de D.E.A., dactylographié, Université de Paris IV - Sorbonne, 1992, 90 pages.
- Coquio, Catherine, « La Figure du thyrsé dans l'esthétique décadente », *Romantisme*, n° 52, 1986, pp. 77-94.
- Cornille, Charles-Edmond, *Sur quelques dégénérés dans les œuvres d'Octave Mirbeau*, thèse de médecine, Faculté de médecine de Lille, 1920, pp. 39-47.
- Delon, Michel, préface, notice et notes du *Jardin des supplices*, Gallimard, Folio, 1988, pp. 7-37 et 305-334.
- Delon, Michel, « L'Ombre du Marquis », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 393-402.
- Di Benedetto, Angela, *Il Vizio della crudeltà – Orrore e fascino del corpore suppliziato tra Fin-de-siècle e Avanguardia*, Università degli Studi di Bari (Italie), 2003, pp. 103-123.
- Di Massa, Carmela, *Eros e Thanatos in Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Naples, Istituto Orientale, 2003.
- Dousteysier-Khoze, « *Le Jardin des supplices* : de Mirbeau à Gion », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Dupond, Catherine, *Le Personnage de Clara dans "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 2000.
- Ferrarini, Marisa, « Sintesi dei dibattiti » [sur *Le Jardin des supplices*], in *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Universités de Bologne et de Pise, Ed. Ets, Pise, 1993, pp. 67-92.
- Figueira, Dorothy, « *Le Jardin des supplices*, roman philosophique, utopique et orientaliste », in *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Universités de Bologne et

de Pise, Éd. Ets, Pise, 1993, pp. 5-16.

- Fijal, Katarzina, *Le Mal dans "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nice, 2003, 110 pages.

- Floras, Alexandra, « Nature and civilization in Octave Mirbeau's *Torture Garden* », site Internet www.arts.cornell.edu/knight_institute/publications/Discoveries, 7 pages.

- Godo, Emmanuel, « Un Roman coupable : *Le Jardin des supplices* de Mirbeau », dans les Actes du colloque *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Montréal-Paris, Éd. David et L'Harmattan, 1998, pp. 221-231.

- Goulet, Alain, « Du *Jardin des supplices* et des *Caves du Vatican* », *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 90-91, avril-juillet 1991, pp. 371-380.

- Gouyette, Jérôme, « Sacrilèges et souffrances sacrées dans *Le Jardin des supplices* », in *Approches de l'idéal et du réel*, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp. 379-397.

- Gouyette, Jérôme, « Perspectives sadiennes dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 1, printemps 1994, pp. 83-93.

- Gruhn, Dorit Heike, *Untergang der Folterkultur als konservative Kulturkritik ? Ein Vergleich zwischen der Bedeutung von Franz Kafkas Figur des Offiziers "In der Strafkolonie" und Octave Mirbeaus chinesischem Folterer in "Der Garten der Qualen" als Quelle für Kafka*, Hagen, 1999, 36 pages, mis en ligne en 2002 sur le site Internet <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/9017.html>.

- Gruzinska, Aleksandra, « Structure in Octave Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », in *Zagadnienia rodzajow literachich*, Varsovie-Lodz, 1982, t. XXV, pp. 65-73.

- Hand, Richard, et Wilson, Michael, « Preface » à *The Torture Garden* d'André de Lorde et Pierre Chaine, in *Grand-Guignol – The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, 2002, pp. 195-201.

- Herzfeld, Claude, « L'*Odysée* et la *Nekya* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, mars 2002, pp. 126-140.

- Houllier, Alexandra, « Le Thème de la Chine dans le roman de Mirbeau *Le Jardin des supplices* », étude dactylographiée, Université de Nantes, 1996, 10 pages.

- Jouve, William, *L'Écriture de la chair*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Montpellier III, octobre 1999, 113 pages.

- Kaczmarek, Tomasz, « *Le Jardin des Supplices*, de l'art romanesque de Mirbeau au drame expressionniste manqué », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .

- Krist, Markus, « Erotologie. Die Liebe als böse Natur in *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau (1899) », in *Liebe und Logos*, Actes du 11^e colloque d'études romanes, Bonn, Romanistischer Verlag, 1996, pp. 173-185.

- Lair, Samuel, « À propos d'une représentation dans l'œuvre de Mirbeau : la mort, entre linéarité et circularité », Actes du colloque de Lorient sur les *Représentations de la mort*, Presses de l'université de Rennes, 2002, pp. 213-222.

- Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, pp. 225-249.

- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.155-168.

- Le Bras, Nathalie, *L'Écriture pamphlétaire dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Strasbourg, juin 1999, 150 pages.

- Le Bras, Nathalie, « Pamphlet et discours », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, mars 2002, pp. 141-144..

- Limousin, Christian, « Monet au Jardin des supplices », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, avril 2001, pp. 256-278..

- Margat, Claire, *Esthétique de l'horreur : du Jardin des supplices d'Octave Mirbeau aux Lettres d'Eros de Georges Bataille*, thèse dactylographiée [non consultée], université de Paris I, 1998, 2 volumes, 500 pages.
- Margat, Claire, « Sade avec Darwin – À propos du roman d'Octave Mirbeau *Le Jardin des supplices* (1899) », *Analyse freudienne presse*, n° 6, 2003, pp. 46-64.
- Margat, Claire, « Ensauvager nos jardins », in *Les Carnets du paysage*, été 2003, pp. 27-45.
- Marquer, Bertrand, *L'Hystérie dans "L'Abbé Jules" et "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Paris VIII, juin 2001, 79 pages.
- Michel, Pierre, « La Première ébauche du *Jardin des supplices* : *En mission* (1893) », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 1, mai 1994, pp. 171-192.
- Michel, Pierre, « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et *soubresauts d'épouvante* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, mai 1996, pp. 46-72.
- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau : "gynécophobe" ou féministe ? », dans les Actes du colloque d'Angers sur *Un Siècle d'antiféminisme*, sous la direction de Christine Bard, Fayard, 1999, pp. 103-118.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et la raison », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 6, 1999, *passim*.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, Paris – Angers, 2001, t. II, pp. 133-154.
- Michel Pierre, « Mirbeau et l'hystérie », in *Écriture et maladie*, Actes du colloque d'Angers, Imago, Paris, printemps 2002, pp. 71-84.
- Michel, Pierre, « Les hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, mars 2002, pp. 17-38.
- Michel, Pierre, postface de *Colonisons*, Émile Van Balberghe éd., Bruxelles, mai 2003, pp. 16-23.
- Michel, Pierre, « Les rôles sexuels à travers les dialogues du *Calvaire* et du *Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau », à paraître en 2003 dans les Actes du colloque de Beyrouth, *Aux frontières des deux genres*.
- Michel, Pierre, « *Le Jardin des supplices*, ou : du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire », introduction au *Jardin des supplices*, Éditions du Boucher, site Internet, www.leboucher.biz/pdf/mirbeau/jardin.pdf, pp. 3-31.
- Michel, Pierre, « Glauco Mattoso et *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Michel, Pierre, « L'Enfer, d'après Mirbeau », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Moreno-Duran, R. H., « La nostalgia de la tortura », *La Jornada Semanal*, 6 décembre 1998, 3 pages (Internet, <http://www.jornada.unam.mx/1998/dic98/981206/sem-moreno.html>).
- Mouchon, Bernard, *La Pourriture dans "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 2000.
- Muzzi, Nino, « Una fonte trascurata », *The Kafka project*, Internet (<http://www.kafka.org/essays/muzzi.htm>).
- Péribois, Hélène, « Exil et exotisme dans *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau », in *Approches de l'idéal et du réel*, Presses de l'Université d'Angers, 1995, pp. 135-152.
- Planchais, Jean-Luc, « Gynophobia : le cas Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 190-196.
- Planchais, Jean-Luc, « Clara : supplices et blandices dans *Le Jardin* », *Cahiers Octave*

Mirbeau, n° 8, avril 2001, pp. 47-57.

- Przybos, Julia, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 207-216.

- Puppi, Lionello, « Nelle derive crepuscolari del barocco : *Il Giardino dei suppliz* », in *Giardino delle muse : arti e artifici nel barocco europeo*, Actes du quatrième colloque international de Pietrasanta (septembre 1993), Florence, Edifir, 1995, pp. 149-158.

- Quach, Gianna, *The Myth of chinese in the literature of the late nineteenth century*, thèse dactylographiée, Columbia University, New York, 1993, pp. 107-150 [résumé dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, mai 1994, pp. 274-276].

- Quach, Gianna, « Mirbeau et la Chine », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 2, mai 1995, pp. 87-100.

- Quaruccio, Virginie, *La Passion de la femme*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 1998, *passim*.

- Ramacciotti, Valeria, « Divagazioni su la tigre e il pavone », in *Seminari pasquali di analisi testuale*, Pise, Ed. Ets, 1993, pp.53-66.

- Real, Elena, « L'Imaginaire fin-de-siècle dans *Le Jardin des supplices* », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 225-234.

- Real, Elena, « L'Espace fantasmatique du jardin oriental : *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau », à paraître dans les Actes du colloque de Lleida *Jardins secrets*, décembre 2005.

- Reverzy, Éléonore, « Du bon usage de l'allégorie : *Le Jardin des supplices* et *Dingo* », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.

- Roy-Reverzy, Éléonore, « D'une poétique mirbellienne : *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 3, mai 1996, pp. 30-45.

- Roy-Reverzy, Éléonore, « Les Perversions de la pastorale : *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Jardin des supplices* », Toulouse, *Littératures*, n° 36, printemps 1997, pp. 81-96.

- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau satirique, les romans du tournant du siècle », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 181-194.

- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau excentrique », *Dix-Neuf / Vingt*, n°10, octobre 2000 [parution septembre 2002], pp. 77-89.

- Saulquin, Isabelle, « La Mère et l'amante dans *Le Calvaire* et *Le Jardin des supplices* », Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 183-196.

- Saulquin, Isabelle, *De la mère à l'amante : les amours malheureuses du héros dans « Le Calvaire » et « Le Jardin des supplices » d'Octave Mirbeau*, 1991, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Angers, 199 pages.

- Schehr, Lawrence, « Mirbeau's ultraviolence », *SubStance*, Madison, vol. 27, n° 86, 1998, pp. 106-127.

- Shinoda, Chiwaki, « Exubérance végétale chez Zola et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, avril 2001, pp. 58-73.

- Soldà, Fabien, *La Mise en scène et en image du sadisme dans "Le Jardin des supplices" d'Octave Mirbeau*, mémoire de D. E. A., dactylographié, Université de Besançon, 1991, 150 pages.

- Soldà, Fabien, « *Le Jardin des supplices* : roman d'initiation ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 2, 1995, pp. 61-86.

- Soldà, Fabien, « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire : *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du mal* revisités », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, pp. 197-216.
- Tartreau-Zeller, Laurence, « Mirbeau et l'illustration », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban), n° 8, 2002, pp. 395-409.
- Teroni, Sandra, « *Le Jardin des supplices*, slittamenti di genere », in *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Universités de Bologne et de Pise, Ed. Ets, Pise, 1993, pp. 29-52.
- Thomas, Yves, « *Le Jardin des supplices* et l'Orient fin-de-siècle », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 217-224.
- Trauman, Marie, *Figures du Chinois et stéréotypes occidentaux dans la littérature fin de siècle*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Paris X – Nanterre, 2004.
- Valis, Nell, « Valle-Inclan's *Sonata de otoño* : refractions of a french anarchist », *Comparative literature studies*, University Park, vol. 22, n° 2, été 1985, pp. 218-230.
- Vareille, Arnaud, « Mirbeau l'obscène », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 101-123.
- Vasarri, Fabio, préface de *Il Giardino dei supplizi*, Milan, Sugarco, 1991, pp. 7-13.
- Veraza Urtuzuástegui, Jorge, *Para la historia emocional del siglo XX*, Mexico, Editorial Itaca, 2003, pp. 39-54
- Vihâra, Crypt, « *El Jardín de los suplicios* », *Laylah*, n° 12, site Internet <http://www.eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php>, 7 pages.
- Villena, Luis Antonio de, « El horror fascinante – Octave Mirbeau y la novela decadente », préface de *El Jardín de los suplicios*, Cupsa editorial, 1977, pp. 9-24.
- Wilson, Edmund, « In memory of Octave Mirbeau », in *Classics and commercials – A literary chronicle of the forties*, New York, Farrar, Straus and company, 1950, pp. 471-485.
- Woodward, L. T., « Octave Mirbeau's *Torture garden* », préface de *Torture garden*, Lancer Books, New York, 1965, pp. 7-11.
- Ziegler, Robert, « Hunting the peacock - The pursuit of non-reflective experience in Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », in *Nineteenth century french studies*, été 1984, vol. 12, n° 4, pp. 162-174.
- Ziegler, Robert, « Something to nothing : regenerated narrative in Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », *The Romanic Review*, vol. 85, 1996, n° 4, pp. 587-598.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE

ou

VOYAGE AU BOUT DE LA NAUSÉE

UN ROMAN NATURALISTE ?

Le Journal d'une femme de chambre, qui paraît chez Fasquelle en juillet 1900, est, de loin, l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau la plus célèbre, la plus souvent rééditée dans de multiples collections de poche, celle qui a été traduite dans le plus

grand nombre de langues (plus d'une vingtaine) et qui a donné lieu au plus de commentaires et d'études. Et pourtant, en dépit de son incontestable succès de ventes (146 000 exemplaires vendus en France du vivant du romancier, sans parler des éditions pirates écoulées sous le manteau), il n'est pas sûr qu'elle ait été bien lue par la majorité de ses lecteurs. Nombreux sont ceux qui y ont cherché, voire y cherchent encore, des plats épicés et des scènes croustillantes et y ont vu un livre érotique à reléguer dans l'Enfer des bibliothèques, ce qui avait le don d'exaspérer le romancier. Quant à la majorité des commentateurs, du moins jusqu'à ces dernières années, ils ont collé sur le journal de Célestine l'étiquette de « naturaliste », à l'instar du critique conservateur Ernest-Charles, qui prétendait n'avoir décelé, dans « *cette interminable et crapuleuse épopée* », qu'un exemple désastreux de « *naturalisme hystérique, forcené et dévoyé*²⁷⁶ », et ils se sont évertués à classer le pauvre Mirbeau parmi les épigones égarés d'une doctrine dont il n'a pourtant cessé de dénoncer la myopie²⁷⁷...

Comment expliquer que de semblables grilles de lecture aient pu être si durablement appliquées à cette œuvre, pourtant devenue classique ? Force est de reconnaître que Mirbeau a semblé prêter le flanc à ces contresens : en choisissant pour sujet la domesticité, qui pourrait en effet donner lieu à un « roman de mœurs » d'inspiration naturaliste ; en accordant tant de place à la sexualité, souvent « dévoyée », de ses personnages, comme Zola depuis *La Curée* jusqu'à *La Bête humaine*, en passant par *Nana* et *Pot-Bouille* ; en circonscrivant soigneusement) les péripéties de son récit dans l'espace (la région de Pont-de-l'Arche, rebaptisé Le Mesnil-Roy, dans le département de l'Eure, où habitait le romancier lorsqu'il a entamé la rédaction du *Journal*) et dans le temps (l'affaire Dreyfus) ; et en découvrant à ses lecteurs, avec une délectation jugée morbide, les sentines des classes dominantes. Car ce sont là, pour des lecteurs superficiels, des ingrédients caractéristiques de la littérature naturaliste, que Mirbeau se serait contenté d'exploiter plus systématiquement, voire plus « hystériquement » (?) que d'autres, et sans souci de les tempérer, à la différence de Zola, par des éclaircies de ciel bleu, de rêve ou de germinations futures, qui entretiennent quelques lueurs d'espoir. Entre Zola et Mirbeau, il n'y aurait donc que des différences de degré, et non de nature²⁷⁸.

À vrai dire, la question serait plutôt de savoir si ce qui caractérise le naturalisme, c'est seulement le choix des sujets et des assaisonnements romanesques. Or, sans vouloir sous-estimer l'importance de ces choix, qui sont souvent, en effet, révélateurs du projet de l'écrivain, il est clair que c'est avant tout le regard qu'il jette sur les êtres et les choses, ce sont les moyens qu'il se donne pour l'exprimer et pour rendre sensible à ses lecteurs sa vision toute personnelle, ce sont les présupposés philosophiques et littéraires de cette perception du monde, qui permettent seuls de caractériser sa manière et, si on en éprouve à tout prix la pressante nécessité – comme les historiens de la littérature, si faciles à brocarder –, de l'étiqueter *volens nolens* et de le classer par rapport aux « écoles » littéraires autoproclamées pour les besoins de la promotion des œuvres.

Il apparaît alors que le projet de Mirbeau, dans son célèbre *Journal* comme dans ses romans antérieurs, n'a pas grand-chose à voir avec celui des naturalistes et qu'il a pris le plus grand soin de multiplier les transgressions des codes romanesques propres à la vulgate naturaliste, comme cela apparaît clairement quand on étudie la genèse de

²⁷⁶ Ernest-Charles, *La Littérature française d'aujourd'hui*, Perrin, Paris, 1902, p. 279.

²⁷⁷ Sur les idées esthétiques de Mirbeau en général, et sur sa critique du naturalisme en particulier, voir notre préface aux *Combats esthétiques* de Mirbeau (Nouvelles éditions Séguiet, Paris, 1993).

²⁷⁸ Sur les relations entre Mirbeau et Zola, voir les articles de Pierre Michel dans les *Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, pp. 7-77, et dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 140-170.

l'œuvre et qu'on en compare la première version, pré-publiée en feuilleton dans les colonnes de *L'Écho de Paris* – du 21 octobre 1891 au 26 avril 1892 – et la mouture définitive de l'édition Fasquelle de 1900.

La première mention du futur *Journal* apparaît en février 1890, dans une lettre de Mirbeau à Émile Bergerat, où il fait allusion au « *journal sincère de la fort jolie Célestine R.*²⁷⁹ ». On ne saurait affirmer pour autant que le romancier a réellement rencontré une chambrière prénommée Célestine, qui lui aurait confié son journal, comme il le prétendra, dix ans plus tard, dans l'avertissement au lecteur, qui est à prendre avec toutes les précautions d'usage. Car, même s'il s'est effectivement appuyé sur un de ces « *documents humains* » chers à Zola et aux naturalistes de stricte obédience, de toute évidence il ne lui est visiblement jamais venu à l'idée de s'effacer pour autant devant ses sources²⁸⁰ : auteur d'un roman, c'est-à-dire une création de l'esprit, et non une expérimentation scientifique, il ne prétend nullement faire l'économie de l'œil et du « tempérament » uniques de l'artiste, indispensables à toute œuvre d'art, au profit d'un témoignage brut doté de toutes les vertus. Certes, dans son avertissement, il feint de regretter d'avoir « *altér[é] la grâce un peu corrosive* » et « *diminu[é] la force triste* » du pseudo-journal de la trop aguichante Célestine R., mais il ne s'agit bien entendu que d'une coquetterie d'artiste soucieux de se prémunir contre la trop facile accusation d'exagération, en même temps que de l'expression d'une méfiance tenace à l'endroit de la littérature, toujours soupçonnée de mutiler la vie en entreprenant de la faire entrer de force dans les lits de Procuste que sont les genres, les codes et les conventions littéraires. Cette horreur des artifices littéraires éclate dix-huit mois plus tard, dans une lettre à Claude Monet, alors que Mirbeau ahane sur son roman : « *Je ne travaille pas beaucoup, le jardin m'absorbe beaucoup, et puis je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité du roman, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue **romanesque**, cela reste toujours une chose très basse, au fond très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens. D'ailleurs, c'est le dernier que je fais*²⁸¹. »

Pour lui, en effet, la forme romanesque a fait son temps, quoi que prétende Zola, et ses artifices mensongers lui paraissent désormais trop « *vulgaires* » pour répondre à ses exigences esthétiques. Tout en étant obligé par son incompréhensive compagne²⁸², afin d'assurer sa pitance, à rédiger à contre-cœur le feuilleton hebdomadaire, dont il se débarrasse avec un profond dégoût comme d'une salissante corvée²⁸³, il rêve d'abolir

²⁷⁹ Catalogue Jean Loize, n° 18, sans date (lettre recueillie dans le tome II de la *Correspondance générale* de Mirbeau, à paraître à l'Age d'Homme, Lausanne, fin 2003). Il convient de noter que, dans une fantaisie typiquement mirbellienne, intitulée « Le Cliché n° 27 », et parue le 18 avril 1881 dans *Le Gaulois* sous la signature de Tout-Paris, le chroniqueur parlait de sa bonne nommée Célestine. Dans *Le Calvaire* (1886), la chambrière de Juliette Roux s'appelait aussi Célestine. Ce nom a une valeur symbolique évidente, en même temps qu'il rappelle la célèbre *Celestina* de Rojas.

²⁸⁰ C'était déjà le cas dans *L'Abbé Jules* (1888), où Mirbeau s'inspirait de personnages réels, sans pour autant s'astreindre le moins du monde au respect d'une « vérité » historique, à laquelle il ne croit aucunement. Voir noire introduction au roman sur le site des Éditions du Boucher, ou dans le tome I de notre édition critique de *L'Œuvre romanesque* de Mirbeau, paru chez Buchet/Chastel, Paris – Société Octave Mirbeau, Angers, en 2000.

²⁸¹ *Correspondance avec Claude Monet*, Éditions du Lérot, Tusson, 1990, p. 126.

²⁸² Sur sa compagne, voir la monographie de Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, À l'écart, Alluyes, 1994.

²⁸³ Aux relances continuelles de l'incompréhensive Alice, qui l'accuse de paresse, il répond par des « *ruses enfantines* » et oppose sa force d'inertie, forme de résistance passive. Désespérant d'en venir à bout, et de lui voir jamais achever l'œuvre entamée, elle va, en dernier recours, se plaindre à Valentin Simond, le directeur de *L'Écho de Paris*, et lui suggérer de feindre l'impatience et de menacer Octave de

« le cadre du roman » dans un ouvrage qui se réduirait à une suite d' « idées pures et de sensations »²⁸⁴. Cette première mouture ainsi expédiée comporte quatorze chapitres, visiblement écrits au fil de la plume, sans plan préétabli et sans souci de respecter les codes romanesques en vigueur²⁸⁵ :

- En intitulant *Journal* une juxtaposition de souvenirs jetés pêle-mêle sur le papier, sans les dater, il ne respecte pas le contrat tacite passé avec ses lecteurs sur la foi du titre. On comprend que nombreux soient les critiques et les traducteurs qui parlent de *Mémoires d'une femme de chambre*, plutôt que de *Journal*, alors qu'il s'agit de deux formes radicalement différentes : des *Mémoires* impliquent le bilan d'une vie, jugée et reconstituée, longtemps après les faits, et souvent à la lumière du présent, ce qui lui confère, rétrospectivement, un sens et une finalité, cependant qu'un *Journal*, au contraire, est supposé coller au plus près à l'événement, ce qui interdit toute distance, tend à mettre toutes choses sur le même plan, ne présente ni cohérence, ni continuité, et reste ouvert sur un futur incertain. Cette forme convient admirablement à une vision non finaliste de l'univers, qui est précisément celle de Mirbeau, comme nous avons pu le voir à propos de ses romans antérieurs²⁸⁶. Tout se passe comme si le romancier avait refusé de choisir entre ces deux formes narratives afin d'en faire apparaître le caractère conventionnel²⁸⁷.

- En rapportant quantité de dialogues au style direct, et en reproduisant le langage parlé avec ses dialectalismes, ses incorrections, ses tics et ses silences, comme il l'a déjà fait dans ses romans "nègres", il tend à supprimer la barrière qui séparait le roman du théâtre, à atténuer « la distinction des genres » et à « repenser l'esthétique des genres littéraires », comme l'a justement noté Pierre Gobin²⁸⁸.

- En refusant de s'astreindre à respecter scrupuleusement l'ordre chronologique des séquences que suppose un journal, et en entremêlant souvenirs, sensations présentes, réflexions et scènes rapportées, il brise la linéarité du récit traditionnel et fait éclater une nouvelle fois le caractère artificiel de la composition, à laquelle Zola était au contraire fort attaché.

- En prêtant à une vulgaire femme de chambre des analyses, des jugements, des souvenirs, et même des coquetteries de style, des imparfaits du subjonctif²⁸⁹ à foison et

ne pas pré-publier son roman en feuilleton s'il ne l'a pas livré « avant novembre » 1891 (rapporté par Edmond de Goncourt le 1^{er} décembre 1891, dans son *Journal*, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. III, p. 642).

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Mirbeau a rentabilisé son travail, selon une formule qu'il ne va cesser de perfectionner, en reprenant des textes parus antérieurement, notamment *Un Cocher de maître*, publié en 1889 dans un ouvrage collectif, *Les Types de Paris*. Voilà qui en dit long sur son peu d'enthousiasme...

²⁸⁶ Le finalisme suppose que toute chose a une finalité, que ce soit celle de Dieu dans l'univers, ou celle du romancier, substitut de Dieu, dans son œuvre. Mirbeau ne croit pas en Dieu et n'entend évidemment pas, en en jouant le rôle à l'instar de Balzac, faire croire que l'univers a une fin, et par conséquent un sens. Avant Camus, il nous présente un monde « absurde », où rien ne rime à rien. Il est à noter que Mirbeau a déjà utilisé la forme du journal dans *La Maréchale* (1883) et dans *Sébastien Roch* (1890).

²⁸⁷ Il en sera de même d'Albert Camus dans *L'Étranger*, qui commence comme un journal (« *Aujourd'hui Maman est morte* ») et se poursuit comme un récit autobiographique écrit plusieurs mois après les faits.

²⁸⁸ Pierre Gobin, « Un "Code" des postures dans les romans de Mirbeau », in Mitterrand et Falkoner, *Lecture socio-critique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert, 1975, pp. 189-206.

²⁸⁹ Il est à noter que, dans la version définitive, Mirbeau ajoutera systématiquement des imparfaits du subjonctif, histoire de bien souligner la littéarité d'un texte qui ne se conforme pas au code de la crédibilité romanesque.

d'improbables mots rares, qui appartiennent de toute évidence à l'écrivain et non au personnage, il transgresse, non seulement les habitudes culturelles de son lectorat²⁹⁰, mais aussi le code de crédibilité romanesque, comme il le fera d'abondance dans *Le Jardin des supplices*.

- En accumulant les scènes choquantes ou caricaturales à souhait, il transgresse également, non seulement le code de bienséance, mais aussi le code de vraisemblance indispensable aux romans prétendument « réalistes », respectueux d'une supposée « réalité » objective. Pour Mirbeau, romancier impressionniste, chantre de Claude Monet et de Camille Pissarro, il n'existe aucune « réalité » en dehors de l'œil qui la perçoit et qui dicte à l'artiste et à l'écrivain des impressions toutes subjectives.

- En refusant de doter la narratrice de l'omniscience du romancier balzacien et zolien, substitut de Dieu, et en n'offrant aucune garantie de sa véracité – Célestine elle-même se méfie de son imagination et s'interroge sur la validité de son propre récit ! –, il introduit la suspicion au cœur même d'un genre qui, à l'âge du positivisme triomphant, se prétend au-dessus de tout soupçon et qui, avec Zola, aspire à la scientificité. C'est ainsi que Mirbeau frustré délibérément l'attente du lecteur, habitué à ce qu'on lui fournisse des certitudes et qu'on lui dévoile la clef de l'énigme, si énigme il y a, en se gardant bien d'affirmer que Joseph a violé et assassiné la petite Claire, et en laissant à sa chambrière la responsabilité d'une intime conviction, qui pourrait bien n'être due qu'aux emballements de son imagination²⁹¹.

Sans doute conscient d'avoir bâclé une besogne si malvenue, Mirbeau attendra huit ans avant de publier en volume un roman auquel, pendant des années, il ne travaille guère. C'est seulement à l'automne 1899, au terme de la bataille des dreyfusards pour la Justice et la Vérité, qu'il se décide enfin à relire et à remanier complètement son texte originel, sans doute à la demande de son ami Thadée Natanson²⁹², directeur de la dreyfusiste *Revue blanche*. C'est là en effet que paraît la deuxième mouture du *Journal d'une femme de chambre*, en dix livraisons bimensuelles, du 15 janvier au 1^{er} juin 1900. Elles sont curieusement sous-titrées « Nouveaux fragments ». Comme nous l'avons vu à propos du *Jardin des supplices*, le mot « fragments » est révélateur d'une esthétique décadente, pour qui le morceau est intéressant en lui-même, indépendamment de l'ensemble dans lequel il prend place²⁹³.

La version de la *Revue blanche* développe considérablement – par alluvions

²⁹⁰ Les habitudes des lecteurs, qui appartiennent presque exclusivement aux classes dominantes, sont doublement choquées : par le choix de l'héroïne, qui est issue des couches méprisées de la population, alors que l'écrasante majorité des romans et des pièces de théâtre de l'époque ne voient dans les domestiques que des utilités au service de héros appartenant à la noblesse ou à la bourgeoisie ; et plus encore par le fait qu'elle tienne la plume et devienne, ce faisant, un porte-parole de l'auteur, capable de réflexions et dotée d'un esprit critique dont les nantis font les frais.

²⁹¹ On est là aux antipodes du roman policier, qui entend, dans les dernières pages du récit, éclaircir tous les mystères accumulés à loisir et répondre à toutes les questions que le lecteur est susceptible de se poser. On imagine mal que Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou le commissaire Maigret n'apportent pas, dans les dernières pages, la clef de l'énigme en révélant le nom de l'assassin.

²⁹² Critique d'art et mécène, Thadée Natanson aidera Mirbeau à mettre au point sa dernière grande pièce, *Le Foyer* (1908), recueillie dans notre édition critique de son *Théâtre complet* (Eurédit, Cazaubon, 2003). Il a également donné un coup de main à Mirbeau pour *Les affaires sont les affaires* (1903) et *La 628-E8* (1907).

²⁹³ Quant au qualificatif de « nouveaux », il renvoie, d'une part, à la version partielle parue dans *L'Écho de Paris* huit ans plus tôt, et à divers textes pré-publiés entre 1890 et 1897 et insérés, plus ou moins artificiellement, dans la trame romanesque ; mais aussi, d'autre part, au fait qu'au moment où paraît la première livraison, Mirbeau vient de publier deux autres « fragments », intitulés « Petite ville », dans *Le Journal* des 7 et 14 janvier 1900.

successives et mixage de textes²⁹⁴ – et corrige sensiblement la mouture primitive de 1891-1892. Des paragraphes trop longs ont été coupés pour renforcer la lisibilité ; de nombreuses répliques ont été ajoutées, d'autres ont été scindées, pour rendre les dialogues plus vivants ou plus percutants ; quantité de points de suspension ont été semés tout au long du récit, qui introduisent le silence au cœur des dialogues, en appellent à l'imagination des lecteurs et renforcent l'impression d'émiettement et de discontinuité de la matière narrative. Par ailleurs, le romancier atténue certaines de ses audaces initiales pour faciliter la lecture, comme s'il craignait de n'être pas suivi par une partie de son lectorat : il situe plus précisément ses personnages dans l'espace et dans le temps, il date presque tous les chapitres, afin de mettre en lumière l'arrière-plan historique, il s'emploie à donner aux Lanlaire²⁹⁵ davantage d'épaisseur et de surface sociale, il dote Célestine d'un passé plus consistant, qui permette de comprendre sa trajectoire, et il développe considérablement deux personnages entre lesquels Célestine se trouve prise comme dans un étau : le cocher Joseph, le tentateur à la démarche reptilienne, l'antisémite sanguinaire qui fait retentir l'appel du mal, et le capitaine Mauger, « *grotesque et sinistre fantoche* », grand mangeur d'insectes et de crapauds par devant l'Éternel, qui lui promet l'aisance bourgeoise dans la crapule, mais sans lui offrir la moindre garantie (il a truané Rose, sa gouvernante-maîtresse). Le fait que la chambrière se voie offrir un véritable choix renforce le pessimisme de la fin, où on la découvre, devenue maîtresse à son tour, dans le petit café de Cherbourg, reniant les valeurs mêmes qui sous-tendaient son dégoût et sa révolte. À défaut de restaurer totalement la crédibilité et la vraisemblance, quelque peu malmenées dans la version de *L'Écho de Paris*, Mirbeau a du moins tenté de donner plus de cohérence à son héroïne et de rendre son évolution un peu moins abrupte et un peu plus acceptable par ses lecteurs.

Enfin, en déplaçant de douze ans, de 1886²⁹⁶ à 1898, l'action principale du récit, il la fait coïncider avec l'affaire Dreyfus : le roman commence en septembre 1898, au lendemain du « suicide » du colonel Henry²⁹⁷, qui relance l'Affaire, et s'achève dix mois plus tard, à la veille du procès en révision d'Alfred Dreyfus, à Rennes. La conjoncture

²⁹⁴ Mirbeau insère dans son récit nombre d'épisodes empruntés à des contes ou chroniques conçus indépendamment, comme il l'a déjà fait dans *Le Jardin des supplices*. Certains soulignent des perversions, qui apparaissent comme les effets pervers de lois et de mœurs contre-nature, qui compriment des aspirations sexuelles considérées comme saines et naturelles ; c'est notamment le sens de l'épisode inaugural des bottines, reprise d'un « fragment », « Les Bottines », paru le 22 août 1893 dans *L'Écho de Paris*, et, sur le mode comique, de l'anecdote rabelaisienne du recteur de Port-Lançon en lutte contre le démon de la chair, parue, sous le titre « L'Étrange relique », le 4 août 1890 dans *L'Écho de Paris*. Quant à l'insertion de deux scènes parues dans *Le Journal* le 1^{er} avril 1894 et le 19 mai 1895, « *Crescite* » et « *Présentation* », elle a pour fonction, d'une part, de rendre encore plus sensible et choquant le scandale permanent des bureaux de placement, et, d'autre part, de faire mieux ressortir le caractère révoltant de la criminelle exploitation, par des nantis à l'indéracinable bonne conscience, de pauvres bougres de prolétaires, soumis à leur bon vouloir homicide au point de condamner à mort leur progéniture. Ces additions ne sont donc nullement gratuites.

²⁹⁵ Ils étaient appelés Lauilaire dans la première version. Lanlaire évoque l'expression populaire, citée par Célestine, « Va te faire lanlaire », ce qui est symptomatique du refus, par Mirbeau, de toute illusion réaliste.

²⁹⁶ Cette date n'était pas explicitée : elle résulte du recoupement de diverses informations éparées au fil du texte.

²⁹⁷ Le colonel Henry a été retrouvée la gorge tranchée, le 31 août 1898, dans sa cellule du Mont Valérien où il venait d'être incarcéré au lendemain de la découverte du « faux » destiné à charger le capitaine Dreyfus. Sa mort, suspecte autant que providentielle, a été qualifiée bien rapidement de suicide par les autorités militaires. Dès lors l'horizon commence à s'éclaircir pour les dreyfusistes, et la voie de la révision du procès Dreyfus semble enfin débloquée : la demande de révision déposée par Lucie Dreyfus sera déclarée recevable le 29 octobre suivant.

historique où s'inscrit la trajectoire de Célestine permet au pamphlétaire dreyfusiste de multiplier les piques à destination des intellectuels anti-dreyfusards (Paul Bourget, François Coppée et Jules Lemaitre), de glisser des allusions assassines aux forfaitures du général Mercier, ministre de la Guerre lors de la première condamnation du capitaine Dreyfus, à la campagne de presse du bonapartiste cléricale Granier de Cassagnac, ou aux élucubrations du magistrat liberticide Quesnay de Beaurepaire, et de stigmatiser les complots des nationalistes et antisémites (Déroulède, Drumont et Guérin), qui, à coups de gourdin et d'appels au meurtre, font peser sur le pays la menace d'un coup d'État rétrograde et sanglant, qui annihilerait le peu qui subsiste des conquêtes de la Révolution.

Si on compare la mouture de la *Revue blanche* à la troisième version, définitive, celle de l'édition Fasquelle, on constate que la principale transformation, opérée en l'espace de quelques mois, résulte de l'insertion, dans la trame du récit, de nombre d'épisodes nouveaux. Tout d'abord, celle des deux « fragments » pré-publiés dans *Le Journal* en janvier 1900 : le chapitre II, consacré pour l'essentiel aux Lanlaire, et dont une partie seulement avait paru dans *L'Écho de Paris*, le 20 octobre 1891, renforce l'impression de misère affective et intellectuelle donnée par les maîtres ; et l'épisode du père Pantois (chapitre IV) souligne la sordide cruauté de Madame, et l'inhumaine faiblesse de Monsieur, qui en est complice. Le romancier complète les fragments en nous donnant le pedigree des maîtres et en nous expliquant l'origine, peu ragoûtante, de leur fortune. Il introduit aussi l'épisode inédit des doucereuses « recruteuses d'amour » et « marchandes de viande humaine », à l'air si respectable, qui viennent racoler à la porte des bureaux de placement (chapitre XV), ce qui parachève le parallélisme entre la domesticité et la prostitution, entre les tenancières de bureaux de placement et les maquerelles de maisons closes. Enfin, il ajoute un chapitre entièrement nouveau : le chapitre X.

Selon un procédé déjà mis en œuvre dans *Le Jardin des supplices*, il y amalgame deux récits complètement indépendants l'un de l'autre, et qui, de surcroît, n'ont pas le moindre rapport avec la chambrière-narratrice ; par-dessus le marché, les deux récits ne se situent ni à la même époque, ni dans le même pays... Dans « Un Dîner », paru dans *Le Journal* le 10 janvier 1897, il tournait en ridicule le snobisme d'écrivains prometteurs qui, tels Maupassant et Paul Bourget, voire son vieux confident Paul Hervieu, dégradent leur talent au salissant contact du « monde ». Dans l'autre, « Intimités préraphaélites », paru, également dans *Le Journal*, le 9 juin 1895, il évoquait à sa manière le curieux pacte passé, un quart de siècle plus tôt, entre le poète Dante Gabriel Rossetti et son disciple, le peintre William Morris²⁹⁸, pour la possession de la sculpturale Jane Burden, épouse du second et maîtresse du premier. Ces deux récits sont artificiellement cousus ensemble par le lien ténu que constitue la présence d'un invité de marque des snobs, l'écrivain uraniste Kimberly, visiblement inspiré d'Oscar Wilde²⁹⁹, qui fait à ses hôtes le récit de ces intimités quintessenciées, procédé que Mirbeau réutilisera systématiquement, un an plus tard, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*.

Cette substantielle addition est une nouvelle occasion de tourner en ridicule les symbolistes et les préraphaélites, accusés d'empoisonner les esprits et de dévoyer la

²⁹⁸ Mirbeau a consacré à William Morris un article nécrologique plutôt critique, « L'Homme au large feutre », dans *Le Gaulois* du 23 octobre 1896 (recueilli dans ses *Combats esthétiques*, Nouvelles éditions Séguier, 1993, tome II, pp. 165-169).

²⁹⁹ Signalons que Mirbeau, malgré sa phobie de l'homosexualité masculine, a été l'un des rares écrivains français à avoir pris la défense d'Oscar Wilde, condamné au *hard labour*, dans deux articles du *Journal* : « À propos du *hard labour* » (16 juin) et « Sur un livre » (7 juillet).

créativité de toute une génération d'artistes. Mais elle a aussi pour effet, délibéré, de briser l'unité du livre vers laquelle semblait s'efforcer le feuilleton de la *Revue blanche* : alors que le récit y était centré autour d'un personnage doté d'un tempérament hors pair, Célestine, et d'un problème social d'importance, la « *la servitude civilisée*³⁰⁰ », le nouveau chapitre X est un hors-d'œuvre sans le moindre rapport, ni avec la narratrice, ni avec la domesticité. Mirbeau en profite également pour porter de nouveau atteinte à l'unité de ton, déjà fort malmenée dans *Le Jardin des supplices* : à l'indignation succède l'ironie, au « réalisme » apparent la caricature appuyée, à la nausée l'amusement d'un esprit détaché. En outre, oubliant qu'il est supposé prêter sa plume à une femme de chambre, le romancier *himself* se substitue totalement à sa créature et ruine, ce faisant, toute crédibilité romanesque³⁰¹. Cette désinvolture tend à laisser penser que Mirbeau, craignant d'être allé trop loin sur la voie des concessions aux exigences culturelles de ses lecteurs, souhaite réaffirmer ses prérogatives de romancier démiurge qui, sans se cacher, tire toutes les ficelles de ses fantoches, comme dans *Le Jardin des supplices*. On est bien alors aux antipodes du naturalisme zolien.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, roman ambigu, l'auteur semble donc avoir oscillé entre des tentations difficilement compatibles : d'un côté, celle du rejet de toute règle et de l'affirmation de l'absolue liberté de l'artiste, dans la lignée de Rabelais et de Diderot ; et, de l'autre, le remords d'une transgression que la majorité des lecteurs de l'époque sont incapables d'accepter ; d'un côté, sa spontanéité anarchiste, qui l'incite à dynamiter les conventions, et, de l'autre, le souci d'être lu par le grand public, et donc d'être compris, pour être efficace ; d'un côté, le sarcasme envers les dogmes et les recettes romanesques qui ont fait leur preuve, et, de l'autre, les compromis incontournables d'un professionnel de la plume, habitué à slalomer entre les interdits et les diktats de ses patrons. Mais ne serait-ce pas précisément cette ambiguïté voulue qui, en déconcertant le lecteur et en insinuant le doute, constitue une des caractéristiques du romancier ?

DU COMPLEXE D'ASMODÉE³⁰² À L'ENTREPRISE DE DÉMYSTIFICATION

Le journal de Célestine n'est pas seulement un nouvel exemple de mise à mal des conventions littéraires : il est aussi un outil au service d'une entreprise de subversion des normes et de démystification de la société. Le fait même de donner la parole à une chambrière constitue déjà une transgression des codes littéraires en usage, en même temps que de la hiérarchie sociale, car une femme de chambre n'était pas censée prendre la plume, à une époque où la littérature apparaissait comme l'apanage des classes dominantes, supposées éduquées et cultivées. Mais il présente de surcroît l'avantage incomparable de nous faire percevoir les êtres et les choses par le trou de la serrure. Comme Célestine est généreusement dotée par son géniteur de qualités fort précieuses pour son propos – elle a du charme, conforme aux phantasmes bourgeois de

³⁰⁰ Selon Camille de Sainte-Croix (*Revue blanche*, 1^{er} septembre 1900, p. 72), *Le Journal* de Célestine est « *l'épopée de la servitude humaine* ». Cette belle formule fait écho à celle de Jules Lemaitre sur *Germinal*, « *épopée de l'animalité humaine* ».

³⁰¹ De la même façon, Mirbeau remplace systématiquement le passé composé, temps oral et non littéraire, par le passé simple, temps littéraire et écrit, ce qui contribue également à détruire la crédibilité. Dans *L'Étranger*, Camus procédera à l'inverse : il recourra systématiquement au passé composé pour manifester son refus des marques de littérarité.

³⁰² L'expression de « complexe d'Asmodée » est empruntée à Arnaud Vareille, qui l'emploie pour la première fois dans son article « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 145.

l'époque, et qui ne manque pas d'opérer sur les hommes qu'elle sert et qui se montrent à nu devant elle ; un regard fouineur et lucide qui ne laisse rien échapper des « *bosses morales* » de ses maîtres ; et une plume acérée, apte à faire ressortir, en quelques traits aigus, les ridicules de ces fantoches odieux et sinistres que sont les bourgeois –, nous sommes autorisés à pénétrer avec elle au cœur de la réalité cachée de la société, dans les arrière-boutiques des nantis, dans les coulisses du théâtre du « beau » monde, dont elle nous révèle les dessous bien peu ragoûtants. Mirbeau-Célestine arrache avec jubilation le masque de respectabilité des puissants, fouille dans leur linge sale, débusque les canailleries camouflées derrière des « *grimaces* » qui ne trompent que les naïfs. En suivant la camériste dans son exploration des sentines des classes dominantes, nous ne pouvons que faire nôtre son constat lucide et vengeur, qui est aussi, bien sûr, celui de notre justicier : « *Si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens.* » Nouvel Asmodée, il soulève avec dégoût les voiles qui cachent les turpitudes sociales, nous découvre l'envers du décor et nous invite à nous pencher avec lui sur le tréfonds de sanie du cœur humain, mis à nu sans souci de la pudeur, qui n'est jamais que le cache-sexe de l'hypocrisie³⁰³. Le roman est conçu comme une exploration pédagogique de l'enfer social, et Célestine, nouveau Virgile, a pour fonction de nous en faire traverser les cercles et de nous en exhiber les nauséuses horreurs. Quelles sont-elles ?

La première, c'est le règne de l'infrangible loi du plus fort, à tous les niveaux de la hiérarchie sociale : le darwinisme social, perpétuation de la loi de la jungle sous des formes à peine moins brutales, triomphe dans la société bourgeoise et dans l'économie capitaliste du XIX^e siècle, mais il est bien souvent intériorisé par les victimes, qui, au lieu de se révolter comme elles le devraient contre le « *talon de fer* » des riches, selon la forte expression de Jack London, se résignent, ou bien se contentent de rébellions sans lendemain et sans perspectives, comme Célestine en fait la décourageante expérience. Il est vrai que, dans une société de classes où les dominés n'ont que le droit de se taire, où l'argent est devenu la valeur suprême, où tout est soumis à la loi de l'offre et de la demande, et où le prolétaire – ouvrier, domestique, prostituée ou professionnel de la plume – n'est qu'une marchandise qu'on échange, qu'on consomme, et qu'on jette après usage, toute récrimination contre les atteintes à ses droits théoriquement garantis par la loi est taxée d'« *anarchie* », comme le déclare cyniquement le juge de paix auprès duquel Célestine va naïvement porter plainte pour n'avoir pas perçu le salaire qui lui est dû. Mot ô combien révélateur d'un prétendu « ordre » social, foncièrement inique, que les anarchistes, précisément, auxquels Mirbeau s'est officiellement rallié depuis 1890, souhaitent jeter à bas !

Ce qui rend ce désordre social encore plus injustifiable, et partant inacceptable, c'est que les prédateurs et les parasites qui tiennent le haut du pavé, bien loin d'être les meilleurs et les plus méritants, comme le proclament les darwiniens apologistes du libéralisme économique, tels que Leroy-Beaulieu, nous donnent le piteux exemple d'êtres qui ne se définissent que négativement, par l'absence de toute sensibilité, de toute

³⁰³ Héroïne picaresque transmuée en procureur, Célestine est la digne continuatrice de Tout-Paris, qui, aux débuts des années 1880, dans les colonnes du *Gaulois*, « voit tout et raconte tout » et « va partout, à l'église, au théâtre, dans les salons et dans les bouges, sur les boulevards et dans les carrefours », et aussi celle du gentil diabolin aux pieds fourchus que Mirbeau faisait naguère pénétrer au cœur des mystères du monde dans ses *Chroniques du Diable* de 1885 (publiées par Pierre Michel en 1995, dans les Annales littéraires de l'université de Besançon). Dans le tardif *Amour de la femme vénale* (publié par Pierre Michel, Indigo / Côté-Femmes, 1994), ce sera au tout des prostituées de nous révéler les hommes dans leur méduséenne nudité.

émotion esthétique, de toute espèce de conscience morale, de spiritualité et d'esprit critique. À l'instar de Flaubert et de Baudelaire, Mirbeau fait du bourgeois l'incarnation de la laideur morale, de la bassesse intellectuelle et de la misère affective et sexuelle, dont les Lanlaire, au patronyme ridicule, sont les vivants prototypes.

L'une des turpitudes les plus révoltantes de la société bourgeoise du temps est la domesticité, forme moderne de l'esclavage, que Mirbeau-le-Justicier s'emploie donc à stigmatiser³⁰⁴ : « *On prétend qu'il n'y a plus d'esclavage... Ah! voilà une bonne blague, par exemple... Et les domestiques, que sont-ils donc, sinon des esclaves?... Esclaves de fait, avec tout ce que l'esclavage comporte de vileté morale, d'inévitable corruption, de révolte engendreuse de haines.* » Et les trafiquants d'esclaves modernes, les marchands de chair humaine de la si mal nommée « République », ce sont ces officines scandaleuses, mais légales, que sont les bureaux de placement, stigmatisés tout au long du chapitre XV, et qui sont relayés au besoin par des sociétés qui se prétendent « charitables » ou « philanthropiques », mais qui, en réalité, au nom de Dieu ou de l'amour du prochain, s'engraissent impunément et sans vergogne de la sueur et du sang des nouveaux serfs. Pour les historiens, le journal de Célestine est une mine d'informations précieuses pour la compréhension des rouages de ce phénomène de société. On est bien loin de l'image édulcorée de la domesticité donnée par Lamartine dans *Geneviève*, dont l'héroïne, dotée d'un nom symptomatique, s'épanouit dans le sacrifice voulu et la servitude revendiquée !

Le domestique nous est présenté comme un être déclassé et « *disparate* », voire comme « *un monstrueux hybride humain* », qui « *n'est plus du peuple, d'où il sort* », sans être pour autant « *de la bourgeoisie où il vit et où il tend* ». L'instabilité est donc son lot, comme le met en lumière l'*incipit* du roman. À l'instar de Célestine, les femmes de chambre sont ballottées de place en place, au gré des caprices des maîtres, sans autre possibilité de promotion sociale que de devenir servantes-maîtresses, comme Rose auprès du capitaine Mauger, au risque de se laisser tromper par le miroir aux alouettes d'un testament en leur faveur. Elles sont de surcroît surexploitées économiquement : leurs gages, de dix à quarante francs (soit de trente à cent-vingt euros) sont dérisoires, alors qu'elles doivent être disponibles vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Par-dessus le marché, elles sont bien souvent traitées comme des travailleuses sexuelles à domicile : exutoires pour des maris frustrés, qui n'ont fait qu'un mariage d'argent, et/ou initiatrices pour les fils à déniaiser ou à retenir à la maison pour éviter la dilapidation du patrimoine. Cette exploitation sexuelle tend à rapprocher leur condition de celle des prostituées des maisons closes, et l'on conçoit que Célestine soit maintes fois tentée de franchir le pas et pèse les avantages et les inconvénients de la galanterie et des bordels. Les femmes de chambre sont également victimes d'humiliations constantes de la part de leurs maîtres, bardés d'une inébranlable bonne conscience, et qui traitent leur valetaille comme du cheptel.

Enfin, à l'exception de Célestine, qui, selon Mme Paulhat-Durand, « *n'a pas les*

³⁰⁴ Ce faisant, il règle aussi des comptes avec son passé et se libère des rancœurs accumulées pendant les treize années où il a été lui aussi le domestique des grands. Il se venge de toutes les humiliations et avanies qu'il a subies en tant que « *prolétaire de lettres* », c'est-à-dire « *ce qui, dans l'ordre de la domesticité, existe de plus réellement dégradant, de plus vil* », comme il l'écrira dans son roman posthume et inachevé, *Un gentilhomme* (également mis en ligne par les Éditions du Boucher). De même que la chambrière perd son identité et doit endosser les noms que ses maîtres lui infligent comme autant de défroques douloureuses, symboles de son aliénation, de même l'écrivain stipendié perd tout droit sur ses propres œuvres, puisque tout ce qu'il écrit est signé d'un autre nom que le sien, comme Mirbeau le déplorait dès 1882 dans un conte fort amer, « *Un Raté* » (recueilli dans notre édition des *Contes cruels* de Mirbeau, Librairie Séguier, Paris, 1990, Les Belles Lettres, Paris, 2000, tome II, pp. 423-428).

yeux dans [ses] poches », elles sont pour la plupart dominées idéologiquement par leurs employeurs, et partant incapables de se battre à armes égales, parce que hors d'état de trouver une nourriture intellectuelle qui leur ouvre des horizons nouveaux et leur laisse un espoir de révolte et d'émancipation. Aussi sont-elles condamnées à de dérisoires velléités de vengeance – cette « folie d'outrages » dont parle Célestine –, et oscillent-elles en permanence entre la soumission à des règles iniques qu'elles ont tendance à intérioriser et des formes de rupture, sans conséquences pour leurs maîtres, mais ruineuses pour celles qui, telle Célestine, rêvent de promotion et échafaudent des projets³⁰⁵.

En posant de la sorte le problème social de la servitude domestique à la Belle époque, Mirbeau espère peut-être aider les opprimé(e)s à prendre conscience de leur misérable condition, quoique sans la moindre illusion sur leurs capacités d'action collective, mais il entend surtout susciter dans l'opinion publique un scandale tel qu'il oblige les gouvernants à intervenir pour mettre un terme à cette turpitude permanente³⁰⁶. En faisant de Célestine son porte-parole³⁰⁷, en nous obligeant à « regarder Méduse en face » et, avant Bertolt Brecht, à découvrir la règle sous l'abus, et, sous le vernis des apparences et des habitudes, des horreurs sociales insoupçonnées, il exprime une nouvelle fois sa pitié douloureuse pour « les misérables et les souffrants de ce monde » auxquels il a donné son cœur, comme le lui écrit Zola³⁰⁸, et il fait œuvre de justice sociale.

Il en va de même du combat dreyfusiste³⁰⁹ qu'il poursuit par le truchement de la fiction romanesque. À travers le personnage du jardinier-cocher Joseph, membre actif de toutes les ligues antisémitiques de Haute-Normandie, Mirbeau s'emploie à discréditer les partisans du sabre et du goupillon. Car cet énigmatique et impénétrable Joseph, aux allures reptiliennes, est un sadique, qui jouit de faire durer l'agonie d'un canard, et Célestine, qui voit en lui le diable³¹⁰ avant de se laisser fasciner par lui et de se dire prête à le suivre « jusqu'au crime », s'est même convaincue qu'il a violé et assassiné la petite Claire. Le romancier nous incite à en conclure que les motivations des anti-dreyfusards s'enracinent dans le cerveau reptilien, que les nationalistes et les antisémites qui ne cessent de crier « Mort aux Juifs » ne sont que des assassins en puissance, et que le combat des dreyfusistes est bien celui des Lumières contre les ténèbres, de la pensée libre contre la part d'inhumain que tous les hommes, lointains descendants des grands fauves, portent en eux. De même, à travers l'enthousiasme bestial des domestiques réactionnaires pour les valeurs en toc de leurs maîtres qu'ils

³⁰⁵ Mais, selon William, elle n'a pas « d'administration », c'est-à-dire qu'elle n'arrive pas aussi bien que les autres à refouler sa haine et à faire semblant.

³⁰⁶ La conspiration du silence qui accueille le roman, comme dix ans plus tôt *Sébastien Roch* – les comptes rendus dans la grande presse sont rarissimes – a visiblement pour objectif d'empêcher le scandale d'éclater. Mais elle n'empêchera pas le succès de ventes.

³⁰⁷ Ce qui ne veut pas dire que tout ce qu'écrit Célestine reflète la pensée de l'auteur : comme dans *Le Jardin des supplices*, où Mirbeau mettait des articles de lui dans la bouche de la sadique Clara, il refuse d'opposer sa propre autorité aux préjugés qu'il combat, contribuant du même coup à introduire le soupçon dans le cadre habituellement rassurant du roman, et partant à inquiéter et à déstabiliser son lectorat.

³⁰⁸ Lettre d'Émile Zola à Mirbeau du 3 août 1900 (recueillie dans le tome X de sa *Correspondance*, C.N.R.S., Paris-Montréal, 1995, p. 169).

³⁰⁹ Sur cet engagement dreyfusiste, voir notre recueil de ses articles de *L'Aurore* dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, Paris, 1991.

³¹⁰ Dans sa grande comédie de mœurs et de caractères, *Les affaires sont les affaires* (1903), c'est le brasseur d'affaires Isidore Lechat qui apparaîtra comme le diable aux yeux des deux ingénieurs, Grugg et Phinck.

copient sans vergogne – l'armée, la monarchie, l'argent –, il nous fait comprendre que seuls les esprits bas, incultes, idéologiquement aliénés par le poids de leur servitude, peuvent encore se laisser leurrer par les grands mots, ô combien mystificateurs ! de « patrie », de « noblesse », de « religion » et d'« honneur ».

UN MESSAGE AMBIGU

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que le « message » politique – si tant est que le terme de « message » soit approprié à une œuvre de Mirbeau, ce qui est pour le moins douteux – est clair et univoque. Bien sûr, on subodore, au sens quasiment littéral du mot, la portée subversive d'un roman qui exhibe les fétides dessous des classes dominantes et qui démonte, pour un large public, les rouages d'une surexploitation, économique et sexuelle, de la domesticité féminine, dans une société d'oppression où le prolétaire et la femme sont réduits à l'état de marchandises. Les uns, Tartuffes de la bourgeoisie et de l'Église catholique, n'ont pas manqué de s'en indigner et ont tenté de camoufler hypocritement leur critique politique, évidemment conservatrice, derrière le reproche d'immoralité. Les autres, anarchistes, socialistes et progressistes de toutes obédiences, se sont réjouis, comme le critique de *L'Aurore*, que Mirbeau ait « *mis à nu la plus hideuse de nos plaies sociales : la domesticité*³¹¹ », ou, comme le dramaturge Romain Coolus, qu'il ait appris « *à ceux qui servent le mépris de ceux qu'ils servent*³¹² », ou encore, comme le romancier Camille de Sainte-Croix, que Mirbeau « *s'attaque au principe même de nos décadences et le dénonce fortement* » dans l'espoir de « *changer la face d'une civilisation*³¹³ ».

On ne saurait donc mettre en doute l'intention didactique et la volonté émancipatrice du romancier. Mais qu'en est-il du produit fini ? Il est douteux qu'il ait suscité un égal enthousiasme chez ceux qui demandent à la littérature engagée d'entretenir la flamme révolutionnaire des opprimés. Car *Le Journal d'une femme de chambre*, comme *Les Mauvais bergers*³¹⁴, comme *Dans le ciel*, comme *Le Jardin des supplices*, est marqué au coin d'un pessimisme, confinant au nihilisme, qui semble plutôt de nature à décourager les énergies qu'à les galvaniser.

Tout d'abord, l'image qui y est donnée de la gent domestique n'a rien de gratifiant pour elle et ne lui laisse guère entrevoir des lendemains qui chantent. Atomisés, et de surcroît conditionnés par leurs maîtres et leurs complices ensoutanés, qui oblitèrent leur conscience de classe, les « gens de maison », comme on les appelait, empruntent aux nantis leurs vices et leurs préjugés, et sont majoritairement réactionnaires, à l'instar de Joseph ou de William. Au lieu d'unir leurs forces contre l'ennemi commun, ils passent une bonne part de leur temps à se jalouser et à se tirer dans les pattes, amoindrissant ainsi les potentialités de résistance. La haine de ceux qui leur sucent le sang, au lieu d'être le moteur d'une lutte émancipatrice et de déboucher sur une révolte collective, est soigneusement refoulée, par peur de perdre un emploi précieux, ou, on l'a vu, s'effiloche en de symboliques vengeances, comme celles dont se gargarise Célestine. Comme le dit le misérable jardinier qu'elle croise, ils n'ont « *de courage que pour souffrir* ».

Ensuite, et c'est pire encore, ils ne remettent pas en cause le système qui les

³¹¹ A. Berthier, *L'Aurore*, 23 juillet 1900.

³¹² Romain Coolus, *Le Cri de Paris*, 29 juillet 1900.

³¹³ Camille de Sainte-Croix, *Revue blanche*, 1^{er} septembre 1900, p. 76.

³¹⁴ Pièce en cinq actes, représentée en décembre 1897, et recueillie dans notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003.

écrase, comme on s'y attendrait, et nombreux sont ceux qui, tel William, considèrent avec fatalisme que « *la vie, c'est la vie* ». Même Célestine, qui est dotée d'un exceptionnel esprit critique – et pour cause ! – est fascinée par la richesse, accepte comme un état naturel la hiérarchie et l'autorité (selon elle, la servitude, les domestiques l'ont « *dans le sang* »...) et n'a qu'une envie : devenir maîtresse à son tour et se venger sur ses bonnes des humiliations qu'elle a elle-même subies pendant tant d'années ! Dans le dernier chapitre, elle devient même, en toute connaissance de cause, la complice et l'épouse d'un homme qui est à ses yeux un assassin et un violeur, et met ses charmes au service de la cause nationaliste et anti-dreyfusarde que sert Joseph ! À quoi lui aura donc servi sa lucidité, qui tranchait si avantageusement sur la bestialité de la grosse Marianne ? Par son propre devenir, elle semble vouloir apporter une confirmation expérimentale de ce qu'elle affirmait dans la première version de son journal : « *J'ai remarqué, écrivait-elle, que personne n'est dur au monde comme un domestique qui a eu de la veine et qui s'établit, ou comme un ouvrier qui devient patron. Plus ils ont enduré d'humiliations et connu de misères, et plus ils sont sans pitié pour les pauvres diables que la malechance amène sous leur coupe. On dirait qu'ils veulent en un coup se venger sur de plus malheureux de ce qu'ils ont souffert du fait des grands et des riches*³¹⁵. » Dès lors, si même elle se laisse entraîner par cette espèce de fatalité psychosociologique³¹⁶, qu'attendre, à plus forte raison, des autres domestiques, qui n'ont ni son intelligence critique, ni sa forte personnalité ? Et comment jamais espérer émanciper un prolétariat condamné d'avance, tant il apparaît impropre à toute autre chose que la servitude ?

Par ailleurs, même si certaines pages caricaturales à souhait font sourire – par exemple, l'anecdote du curé de Port-Lançon, ou les « *intimités préraphaélites* », ou certains dialogues entre Célestine et Monsieur, ou le récit du vil de l'argenterie des Lanlaire –, l'ensemble de l'œuvre est d'une telle noirceur, est imprégné d'un tel sentiment de l'universelle vanité, et baigne dans une telle atmosphère de pourrissement et de mort, qu'il n'est pas évident d'y trouver trace de cet « *opium de l'espérance*³¹⁷ », pourtant si indispensable à ceux qui n'ont à perdre que leurs chaînes pour qu'ils entreprennent de se révolter. C'est que, comme dans ses romans antérieurs, le dégoût et la révolte de Mirbeau contre un ordre social inhumain où se perpétue l'esclavage (« *chien de métier* », comme dit notre femme de chambre) s'enracinent dans un écœurement existentiel qui perdure³¹⁸ : la pourriture morale des classes dominantes n'est jamais que le reflet de la pourriture universelle, d'où germe toute vie et dont l'espèce humaine elle aussi est issue (« *chienne de vie* », s'écrie Célestine). Comme l'écrit Serge Duret, le meilleur analyste du roman, « *il s'exhale du Journal d'une femme de chambre une âcre odeur de décomposition des chairs et de corruption des âmes, qui place l'œuvre sous le signe de la mort* » ; « *la loi de l'entropie règne sur les corps* », et nombre de personnages qui « *perdent la substance vitale ou demeurent sous la constante menace d'une liquéfaction [...] portent la mort en eux* », aussi bien, selon sa classification, les

³¹⁵ Ce passage, paru dans *L'Écho de Paris* du 2 février 1892, a malheureusement disparu dans la version définitive.

³¹⁶ Elle emploie d'ailleurs à plusieurs reprises cette formule fataliste par excellence : « *Ce qui devait arriver arriva.* »

³¹⁷ L'expression est de Mirbeau lui-même, à propos de sa tragédie prolétarienne, *Les Mauvais bergers*, sur un sujet proche de celui de *Germinal*, dans « Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897.

³¹⁸ De 1890 à 1897, années au cours desquelles il élabore *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau traverse une grave crise existentielle, qu'il ne dépassera, à défaut de la résoudre, qu'à la faveur de son total engagement dans l'affaire Dreyfus.

« dilatés-liquéfiés », tels que Rose ou Marianne, que les « rétractés-desséchés³¹⁹ », dont Mme Lanlaire est le prototype.

Si roborative qu'apparaisse Célestine, par sa quête d'un ailleurs, par sa conception saine de la sexualité, par sa révolte contre l'hypocrisie et par son franc-parler, elle n'échappe pourtant pas au pourrissement environnant : à son tour contaminée, elle fait ce que le philosophe Comte-Sponville appellera « l'expérience du vide³²⁰ », dans un « milieu de mornes fantoches » et dans un « abîme de sottises et de vilénies », où elle a vu « défiler, dans un panorama monotone, les mêmes figures, les mêmes âmes, les mêmes fantômes ». Dotée par son géniteur d'une lucidité impitoyable, elle ne laisse rien subsister de ce à quoi se raccrochent dérisoirement les larves humaines : sa fonction, on l'a vu, est de démasquer, de subvertir et de mettre à nu. Inversant la relation établie par *Le Jardin des supplices*, où la souffrance et la mort étaient créatrices de vie et de beauté et où les « supplices » devenaient dialectiquement source de « délices », la narratrice du *Journal d'une femme de chambre* met l'accent sur la mort qui est à l'œuvre au sein même des forces de vie (« La mort était en moi », dit Georges, par exemple), et ce sont plutôt les « délices » qui nous apparaissent comme des « supplices ». Peut-on imaginer plus triste, par exemple, que les mornes étreintes de Lanlaire et de Marianne, ou celles de Rose et du capitaine Mauger, ou encore les crapuleuses consolations que trouve Célestine dans l'absinthe et dans les bras d'un anonyme garçon d'hôtel³²¹ ? Serge Duret n'a certes pas tort d'en conclure que « l'univers » du *Journal*, c'est un monde sans Dieu, sans espoir, sans grâce, sans rédemption, où, « sur les âmes damnées, sans partage, règne Satan, dont les attributs sont Éros et Thanatos³²² ». Bien avant Jean-Paul Sartre, qui l'a lu et qui a médité son exemple, Mirbeau s'emploie à susciter chez nous une véritable « nausée » existentielle.

On comprend que cette sensation d'étouffement et de révoltant dégoût que provoque la lecture n'ait pas eu l'heur de plaire à tous les compagnons en anarchie. Ainsi, le théoricien autodidacte Jean Grave, dont Mirbeau a préfacé, en 1893, *La Société mourante et l'anarchie*³²³, regrette le nihilisme du roman, comme il a déjà déploré celui des *Mauvais bergers*³²⁴ : « C'est avec une impression de tristesse et de découragement qu'on ferme le livre, en se demandant si la pourriture et la gangrène ne finiront pas de nous dévorer. [...] Le tissu d'abominations que nous dévoile Mirbeau n'est coupé d'aucune atténuation, d'aucune éclaircie permettant de respirer un peu à l'aise³²⁵. » Force est de constater le malentendu³²⁶ apparu entre un écrivain avant toutes choses soucieux d'exprimer en artiste le monde tel qu'il le ressent douloureusement, et

³¹⁹ Serge Duret, « Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Actes du colloque Octave Mirbeau d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 249, 250, 251 et 263.

³²⁰ André Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, P. U. F., Paris, 1984, tome I, p. 18.

³²¹ C'est pourquoi, aux yeux de Romain Coolus, « rien n'est moins érotique » que le roman de Mirbeau, dans la mesure où l'image qui y est donnée du sexe ne peut que nous en détourner : « On sort de cette lecture assaini et moralisé, plein d'une salutaire indignation contre les aliénés de tout ordre, les sadiques et les érotomanes [...]. Nous savons gré à l'auteur d'avoir eu le courage de nous dire la vérité, de nous la montrer dans toute sa tristesse et de ne pas nous avoir une fois de plus puérilement ménagés » (Romain Coolus, « Un Roman immoral », *Iris*, août 1900).

³²² Serge Duret, *op. cit.*, p. 263.

³²³ Préface recueillie dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Librairie Séguier, Paris, 1990, pp. 127-132.

³²⁴ Lettre de Jean Grave à Octave Mirbeau de janvier 1898 (recueillie dans notre édition de la *Correspondance Mirbeau - Grave*, Au Fourneau, Paris, 1994, pp. 86-87).

³²⁵ Jean Grave, *Les Temps nouveaux*, n° 18, août 1900, p. 96.

³²⁶ Sur ce malentendu, voir notre préface à la *Correspondance Mirbeau - Grave*, *loc. cit.*, pp. 7-14.

un promoteur de l'anarchie, désireux de susciter et d'entretenir la foi révolutionnaire qui soulève les montagnes – « *il ne faut pas désespérer Billancourt* », diront les communistes un demi-siècle plus tard. Il est clair que l'angoisse existentielle fait mauvais ménage avec le messianisme révolutionnaire, la lucidité avec l'engagement, et le pessimisme de la raison avec l'optimisme béat de la foi dans des lendemains qui risquent fort de déchanter...

En matérialiste convaincu³²⁷, Mirbeau se méfie des idéaux homicides dénoncés jadis par l'abbé Jules. Aussi bien refuse-t-il de jouer le rôle d'un propagandiste de l'Idée, fût-elle libertaire, et, allergique à la langue de bois et aux discours incantatoires, anesthésiants et mystificateurs, se méfie-t-il comme de la peste des dogmes et des utopies, n'y voyant qu'un avatar de l'opium religieux. Sa seule mission d'artiste, c'est d'exprimer le monde, de rendre « la vie » telle qu'il la ressent, avec sa charge d'émotions à partager, et non de se poser en autorité alternative, en détenteur d'une Vérité à proclamer : il ne sera jamais de ces *mauvais bergers* dont il s'emploie au contraire à saper la néfaste emprise sur les larges masses. Loin d'être une faiblesse congénitale, l'ambiguïté même de son œuvre en général, et du *Journal d'une femme de chambre* en particulier, nous semble constituer au contraire une richesse essentielle³²⁸.

Il apparaît néanmoins que, si morbide que soit l'atmosphère générale du livre, si gluants que soient les décors, si répugnants que soient les protagonistes, si décourageante que soit la perspective d'une humanité vouée sans rémission au pourrissement et au néant, Mirbeau a vibré d'une jouissance vengeresse et communicative à nous étaler sans fard les répulsifs dessous de la triste humanité et, comme l'écrit le critique de *L'Aurore*, à « *nous faire partager son dégoût* » pour « *un monde qui s'en va à l'égoût*³²⁹ ». On peut y voir le paradoxe de l'écriture-exutoire, qui transmue toutes choses. Mais c'est aussi une nouvelle illustration de la dialectique universelle déjà mise en lumière dans *Le Jardin des supplices* : ce qui devrait être source de déplaisir et d'écœurement se révèle tonique et jubilatoire ; de l'exhibition de nos tares naît un amusement contagieux ; du fond du désespoir s'affirme la volonté d'un mieux qui permette de supporter moins douloureusement une existence absurde ; la nausée n'est jamais que la première étape indispensable à l'« *élévation* » ; et Mirbeau, qui a subi l'influence de Baudelaire³³⁰, ne nous enfonce, pédagogiquement, la tête dans la boue, la « *charogne* » et les « *miasmes morbides* », que pour mieux nous inciter à

³²⁷ Voir l'article de Pierre Michel, « Le matérialisme de Mirbeau », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, avril 1997, pp. 292-312 ; et l'essai de Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'université d'Angers, 2001.

³²⁸ On retrouve une autre ambiguïté foncière dans la façon dont nous est dépeinte la sexualité des protagonistes : tantôt la recherche du plaisir nous est présentée comme fondamentalement saine (Célestine prend son plaisir où elle le trouve, et elle n'y voit aucun mal), tantôt elle donne lieu à des jugements plus compressifs, où se ressent « l'empreinte » de l'éducation jésuitique de Mirbeau (au collège de Vannes) ; quant à ce qu'on appelle les « perversions sexuelles », qui sont multiples et abondamment illustrées (saphisme, onanisme, pédérastie, pédophilie, fétichisme, sadisme), elles sont condamnées par Célestine comme des pratiques vicieuses et des « *cochonneries* » révélatrices de la pourriture sociale, mais cela ne l'empêche pas, par amour de la gaudriole, de rapporter avec complaisance les scènes lestes dont elle a été le témoin et les conduites déviantes, dans lesquelles elle-même a joué sa partie. La position du créateur n'est pas moins fluctuante que celle de sa créature. Sur cet aspect du *Journal* de Célestine, voir notre introduction au roman, dans le tome II de *l'Œuvre romanesque* de Mirbeau, *loc. cit.*, 2001, pp. 359-363.

³²⁹ A. Berthier, art. cit.

³³⁰ Sur cette influence, voir Pierre Michel, « Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 8-22, et notre introduction aux *Petits poèmes parisiens* de Mirbeau, À l'écart, Alluyes, 1994.

chercher ailleurs une sérénité, voire un épanouissement spirituel, inaccessibles pour qui reste englué dans la routine quotidienne.

L'un des aspects les plus frappants de la manière dont Mirbeau réagit face à la menace et à l'angoisse de l'enlisement et de l'étouffement est la mise en lumière de l'ironie de la vie.

L'IRONIE DE LA VIE

Pour un existentialiste avant la lettre tel que l'auteur du *Journal*, l'existence terrestre apparaît comme une farce sinistre. Sinistre, ô combien ! puisque la mort a partie liée avec le sexe³³¹ et qu'elle est partout présente et partout à l'œuvre. Farce, dans la mesure où, pour qui veut bien se donner la peine de se distancier par la force de la réflexion, tout se passe comme si une puissance sardonique se jouait des fantoches humains et s'amusait à tromper leur attente ou à leur infliger des souffrances incongrues ou des récompenses imméritées, tel un gamin qui prendrait plaisir à perturber le bon ordre d'une fourmilière et à affoler, ou à écraser, les pauvres fourmis, au gré de sa fantaisie³³². Évidemment, pour un athée, cette farce sans farceur, ou ce crime³³³ sans criminel, est la preuve même qu'il n'y a aucune providence, aucune harmonie pré-établie, aucune fatalité autre que la mortalité de notre condition, comme Voltaire s'était amusé à l'illustrer d'abondance dans *Candide* : l'univers est un chaos livré au hasard (Célestine parle de « *l'offense des hasards* »), sans rime ni raison, où, à l'instar de la femme de chambre, les pauvres humains errent à l'aventure, en quête de boussoles (les *mauvais bergers* de la politique, de la religion, de la presse ou de la pseudo-science³³⁴) qui, en fait, les égarent au lieu de les guider. Mais au lieu de s'en désespérer, autant trouver, sinon une consolation, du moins un dérivatif ou une compensation, dans la conscience amusée de l'universelle absurdité : l'humour est la plus efficace des formes de résistance de l'esprit aux forces disproportionnées qui nous écrasent.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, c'est par les **mots** que Célestine, à l'instar de son créateur, se venge des **maux** qui l'accablent, et nous venge par la même occasion de nos propres misères. L'ironie qui est dans la vie se reflète dans sa façon de percevoir et de nous restituer les choses, en mettant en lumière leur tragique cocasserie, dont, à tout prendre, il vaut bien mieux rire que pleurer. Tout, dans la société où elle vit, donne l'impression d'aller à rebours du bon sens et de la logique, comme Mirbeau ne cesse de le répéter depuis son article à scandale sur le comédien, en 1882³³⁵. De même que, dix-huit ans plus tôt, il voyait dans le triomphe des cabotins qui se pavanent sur le devant de la scène médiatique le symptôme le plus éclatant de la déliquescence sociale,

³³¹ « *Un beau crime m'empoigne comme un beau mâle* », confesse Célestine dans le dernier chapitre.

³³² C'est la vision que donnait aussi le lycéen Arthur Rimbaud dans un de ses premiers poèmes, « *Le Mal* », rédigé au début de la guerre franco-prussienne de 1870. De son côté Guy de Maupassant ne pouvait imaginer Dieu que sous la forme d'un assassin « *embusqué* » qui s'amuserait à abattre tout ce qui vit.

³³³ C'est dans son roman de 1892-1893, *Dans le ciel* (également accessible sur le site des Éditions du Boucher), que Mirbeau écrivait que « *l'univers est un crime* ».

³³⁴ Mirbeau se méfie du scientisme, qui transforme la connaissance en acte de foi, la science en nouvel opium du peuple, et qui tend à faire du savant le prêtre de la République.

³³⁵ Cet article, paru le 26 octobre 1882 dans *Le Figaro*, est recueilli dans notre édition des *Combats politiques* de Mirbeau, Librairie Séguier, Paris, 1990, pp. 43-50. Il a suscité un énorme scandale et a valu à son auteur d'être chassé du *Figaro*.

de même, ici, au chapitre XVI, c'est le triomphe du cocher-piqueur Edgar, qui est devenu le véritable maître chez son baron de patron, et autour duquel se déroulent « *des intrigues, des machinations corruptrices, des flirts, comme autour d'une belle femme* », qui témoigne du déboussolement d'une société où tout est cul par-dessus tête et où règne la plus totale confusion des valeurs, rendant le réel indéchiffrable³³⁶ : « *Quant aux journaux, en leur enthousiasme respectueux, ils en sont arrivés à ne plus savoir exactement lequel, d'Edgar ou du baron, est l'admirable piqueur ou l'admirable financier... Tous les deux, ils les confondent dans les mutuelles gloires d'une même apothéose.* »

Le récit de Célestine offre nombre d'autres exemples, hétéroclites, de cette ironie de la vie, qui veut que les êtres et les choses ne soient jamais ce qu'ils devraient être, ni ce qu'ils seraient effectivement, s'il existait quelque part une autorité supérieure garante de la justice du monde et de la rationalité des lois. Ainsi, la richesse des Lanlaire est inversement proportionnelle à leurs mérites, mais le respect et la fascination qu'ils suscitent sont fonction de leurs millions qui, de notoriété publique, ont pourtant été mal acquis. Il en va de même dans les domaines les plus divers : la pauvre Marianne engrossée par son maître se sent très honorée et reconnaissante de lui avoir servi à assouvir bestialement des ardeurs éveillées par Célestine, laquelle, de son côté, garde un souvenir ému de sa sordide et précoce défloration par un vieillard puant au nom improbable, mais emblématique, de Cléophas Biscouille ; les invités des Charrigaud, au chapitre XV, bénéficient d'un respect et d'une aura proportionnels à leurs vices et à leurs tares, réels ou supposés, de même que Rose, saluée bien bas, sur le pavé du Mesnil-Roy ; les domestiques méprisent et exploitent sans vergogne les faiblesses des maîtres qui ont le malheur d'être bons avec eux, cependant qu'ils filent doux devant les plus crapuleux ; le saint homme, lecteur du polisson *Fin de siècle*, qui organise de pieux pèlerinages à Lourdes, en profite pour « *rigoler aux frais de la chrétienté* » ; les pseudo-patriotes et les cléricaux applaudissent aux forfaitures des grands chefs de l'armée et accablent un bouc émissaire dont le seul crime est d'être innocent sans l'autorisation expresse de ses supérieurs etc... Bref, tout choque nos exigences d'intelligibilité et notre soif de justice.

Mais c'est surtout l'épilogue, dont Buñuel a trahi la signification, qui met le plus en lumière ce renversement de toutes les valeurs. Alors que Célestine nous est souvent apparue comme la digne créature du romancier, comme une révoltée précisément assoiffée de justice, elle a été peu à peu fascinée par « la beauté du diable » du brutal et impénétrable Joseph, non pas **malgré** ses soupçons, mais, bien au contraire, **parce qu'**elle s'est mis dans la tête qu'il avait bel et bien violé et assassiné la petite Claire³³⁷ ! Après avoir revendiqué sa liberté, crié sa haine des bourgeois et proclamé les droits imprescriptibles des domestiques, la voilà qui finit par épouser Joseph, qui bénéficie bourgeoisement de l'argent volé à ses maîtres, qui houspille ses bonnes et qui, on l'a vu, se dit prête à suivre son nouveau maître « *jusqu'au crime* » ! Pour ceux qui auraient souhaité un dénouement plus conforme à leur idéal de justice, cruelle doit être la déception de voir la rebelle et la justicière trouver une forme de bonheur dans la crapule et le crime... Ce dénouement est tellement inconfortable et déstabilisateur pour le lecteur que même Luis Buñuel, qui ne reculait pourtant pas devant les audaces et les

³³⁶ Sur cette impression de totale confusion des valeurs à la Belle époque, voir l'essai de l'universitaire américaine Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, José Corti, Paris, 2002.

³³⁷ Dans *Le Jardin des supplices*, l'anonyme narrateur est battu aux élections, non pas par un politicien plus honnête que lui, mais au contraire par un gangster de la politique encore plus cynique que lui, qui crie haut et fort qu'il a volé. Le vol est devenu un argument électoral !

provocations, ne l'a pas supporté et, en portant le livre à l'écran, a cru devoir transformer Célestine en une banale détective vengeresse attachée aux basques de Joseph et qui préfère se mettre en ménage avec le grotesque mangeur de putois.

En dépit de cette ironie de la vie, qui fait que rien n'a de sens et que rien ne semble valoir la peine de se battre, faute de perspective claire, Mirbeau n'en affirme pas moins avec constance des valeurs relatives qui lui servent tant bien que mal de boussole. Il cherche sa voie en tâtonnant, mais toujours en montant, selon le vœu d'André Gide : « *L'harmonie d'une vie morale, c'est d'aller sans cesse du pire vers le mieux* », écrivait-il pendant l'Affaire³³⁸. S'il sait fort bien d'où il vient – de la boue journalistique et de la prostitution politique –, il n'a qu'une idée fort approximative de ce qu'il souhaiterait mettre à la place et ne sait pas exactement où il va, car « *le mieux* » n'existe pas encore, mais est à construire avec les forces humaines. Il n'en poursuit pas moins son ascension vers plus de lumière, plus de justice, plus de bien-être, sans se faire pour autant la moindre illusion, et en se gardant comme de la peste de dessiner les contours de la cité idéale. Lucide, il reconnaît le **primat** de la nature (la loi du meurtre), de l'exploitation économique (le capitalisme) et de l'oppression sociale (dont la servitude domestique est la forme la plus visible). Mais parallèlement il n'en proclame pas moins, pour reprendre la distinction établie par André Comte-Sponville, la **primauté** de la culture, dans l'action politique comme dans la création littéraire, parce que seule elle permet d'envisager l'émancipation du genre humain, le progrès social, résultat de combats de longue haleine, et la liberté individuelle, sans laquelle n'existent que des « *croupissantes larves* » ou des troupeaux de moutons. Refusant toute utopie, il se bat, sans dogmes et sans prophétisme, pour les droits de toutes les victimes, sans pour autant les présenter comme des modèles, et contre toutes les formes d'oppression, sans faire croire qu'elles s'évanouiront comme par enchantement au lendemain du grand soir. C'est en regardant les choses en face qu'on peut envisager, petit à petit, de les transformer.

Ainsi, *Le Journal d'une femme de chambre* constitue tout à la fois un acte de justice, un tableau profondément vrai, sans concessions ni hypocrisie, de la société française de la prétendue Belle Époque, et une œuvre d'art dont le style est parvenu à la perfection formelle et à l'efficacité maximale au terme de neuf années de polissage. Mais il est aussi et surtout l'expression des choix éthiques, politiques et esthétiques d'un matérialiste convaincu qui, tout en doutant de toutes choses, et d'abord de lui-même, ne nous en donne pas moins une belle leçon de lucidité, de sagesse, de courage et de savoir-vivre, qui n'a rien perdu de son actualité.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Acerete, Julio, « Las mal bellas coleras de Mirbeau bajo el cielo de Normandia », préface du *Diario de una camarera*, Barcelone, Bruguera, 1975, pp. 5-26.
- Ambra, Lucio d', *Le Opere e gli uomini*, Turin, Roux, 1904, pp. 213-223.
- Apter, Emily, « Fétichisme et domesticité : Freud, Mirbeau, Buñuel », *Poétique*, n° 70, avril 1987, pp. 143-166.

³³⁸ « Palinodies », *L'Aurore*, 15 novembre 1898 (article recueilli dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, Paris, 1991, p. 160). On trouve une formule voisine dans *La Duchesse Ghislaine*, roman « nègre » paru au début de 1886 et accessible sur le site Internet des Éditions du Boucher.

- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish - Psychoanalysis and Narrative obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 176-183 et 192-209.
- Arnaud, Noël, préface et notes du *Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1984, pp. 7-27 et 489-507.
- Assante di Panzillo, Nathalie, *La Critique sociale et politique dans Le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau : ou la chronique d'une mort romanesque annoncée*, mémoire de maîtrise dactylographié, université d'Aix-en-Provence, 2000, 117 pages.
- Badellino, Enrico, préface de *Il Diario di una cameriera*, Sonzogno, Milan, 1994, pp. V-XVI.
- Badaoui, Inan, *La Bourgeoisie du XIX^e siècle à travers deux romans : "Pot-Bouille" et "Le Journal d'une femme de chambre"*, diplôme d'études supérieures dactylographié, Université de la Sorbonne, 1970.
- Baffeuf, Stéphanie, *L'Hypocrisie sociale vue des coulisses - Écriture et subversion chez Mirbeau et Darien*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Limoges, 1996, 119 pages.
- Birgand, Cécile, *L'Ambiguïté de l'image de la femme à travers trois héroïnes d'Octave Mirbeau : Célestine, Clara et Germaine*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Angers, 1998, 105 pages.
- Bodard, Lucien, préface du *Journal d'une femme de chambre*, Livre de Poche, 1986, pp. V-XII.
- Boustani, Carmen, « L'Entre-deux dans le journal intime d'une femme de chambre », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 74-85.
- Boyé, Carine, *Le Mythe du maître dans deux romans de mœurs: "Paméla ou la vertu récompensée" de Samuel Richardson et "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nancy II, 1996, 126 pages.
- Calce, Filomena, *"Le Journal d'une femme de chambre" : étude de mœurs*, mémoire dactylographié pour la *tesi di laurea*, Istituto orientale, Naples, 1994, 225 pages.
- Campagnoli, Ruggero, « L'Oggetto narcisista e l'identità fascista della cameriera du Mirbeau », Actes du séminaire de Malcesine, *Narciso allo specchio : dal mito al complesso*, Fasano, Schena, 1995, pp. 195-205.
- Carr, Reginald, « La Normandie dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel de Crouttes, Éd. du Demi-Cercle, 1994, pp. 69-80.
- Carrière, Jean-Claude, « L'Adaptation du *Journal d'une femme de chambre* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 238-242.
- Ceccarelli, Maura, *Le strutture narrative nel "Journal d'une femme de chambre" di Octave Mirbeau*, *tesi di laurea* dactylographiée, Université de Rome La Sapienza, 1997, 103 pages.
- Carrilho-Jézéquel, Maria de Conceição, « Rhétorique de la satire dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, mai 1994, pp. 94-103.
- Carrilho-Jézéquel, Maria de Conceição, « La Tentation du grotesque dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, mai 1997, pp. 250-256.
- Cornille, Charles-Edmond, *Sur quelques dégénérés dans les œuvres d'Octave Mirbeau*, thèse de médecine, Faculté de médecine de Lille, 1920, pp. 31-37.

- Davoult, Gaétan, *L'Écriture du déchet dans "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, université du Havre, 2002, 200 pages.
- Davoult, Gaétan, « Déchet et corporalité dans *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, à paraître en mars 2004.
- Debons, Françoise, *Récit écrit, récit filmique : essai d'analyse des modes de présentation du "Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau et de Luis Buñuel*, mémoire de licence dactylographié, université de Genève, 1989, 71 pages.
- Doré, Isabelle, « *Le Journal d'une femme de chambre : le roman de formation d'une femme* », mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Tours, 1991, 95 pages.
- Duret, Serge, « Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 249-267.
- Duret, Serge, « *Le Journal d'une femme de chambre* ou la redécouverte du modèle picaresque », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, mai 1995, pp. 101-124.
- Duret, Serge, « *Le Journal d'une femme de chambre : œuvre baroque ?* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, mai 1997, pp. 236-249.
- Duret, Serge, « L'Odyssée de la femme de chambre », *Europe*, n° 839, mars 1999, pp. 27-36.
- Edwards, Gwynne, « On Buñuel's *Diary of a chambermaid* », in *Luis Buñuel : a symposium*, Leeds, 1982, pp. 27-58.
- Eisenzweig, Uri, « Le Capitaine et la femme de chambre - L'Affaire Dreyfus et la crise de la vérité narrative », *Romantisme*, n° 84, octobre 1994, pp. 79-92.
- Froment, Stéphanie, *L'Univers social dans "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, 1998, Université de Nanterre.
- Gantrel, Martine, « Homeless women : Maidservants in Fiction », in Suzanne Nash (éd.), *Home and its dislocation in Nineteenth-Century France*, Albany (N.-Y.), 1993, pp. 247-263.
- Gauteur, Claude, « Mirbeau expurgé - À propos du *Journal d'une femme de chambre* », *Image et son*, décembre 1964, n° 179, pp. 15-23.
- Gemie, Sharif, « Mirbeau and the politics of misogyny », *Journal of european studies*, n° XXXI, octobre 2001, pp. 71-98.
- Gobin, Pierre, « Un "Code" des postures dans les romans de Mirbeau », in Mitterand et Falkoner, *Lecture socio-critique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert, 1975, pp. 189-206.
- Gruzinska, Aleksandra, « Humiliation, haine et vengeance : le rire de Célestine », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, mai 1997, pp. 223-235.
- Halpern, Joseph, « Desire and mask in *Le Journal d'une femme de chambre* », *Kentucky romance quaterly*, n° 3, 1980, pp. 213-226.
- Helms, Robert, « Célestine dismembered : the Octave Mirbeau experience in english », Bowling Green, *Clamor*, n° 3, juin-juillet 2000, pp. 52-56.
- Journot, Nicolas, *Octave Mirbeau et la société française à travers "Le Journal d'une femme de chambre" (1900)*, mémoire de maîtrise d'histoire, dactylographié, Université de Besançon, 1996, 108 pages.
- Knudsen, Mette, *Samfundskritiske temaer : Octave Mirbeau's roman "Le Journal d'une femme de chambre" samt Renoir's og Luis Buñuel's på romanen baserede film*, Copenhagen, 1972, mémoire universitaire dactylographié, 138 pages.
- Kyria, Pierre, préface au *Journal d'une femme de chambre*, France-Loisirs, 1981, pp. 9-13.

- Lages Gomes Fernandes, Maria-Albertina, « Résonances de *Lazarillo de Tormes* dans *Le Journal d'une femme de chambre* », article dactylographié, juin 1999, 18 pages.
- Lair, Samuel, « À propos d'une représentation dans l'œuvre d'Octave Mirbeau : la mort, de la sanction à la reconnaissance », Actes du colloque de Lorient sur *Les représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 213-222.
- Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, pp. 285-297.
- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 185-194.
- Le Bras, Nathalie, *L'Écriture pamphlétaire dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Strasbourg, juin 1999, 150 pages.
- Lekszycka, Wanda, « El Escritor naturalista y el personaje de la sirvienta », La Havane, *Universidad de la Habana*, vol. 229, 1987, pp. 181-191.
- Lemarié, Yannick, « Les âmes ont du poil aux pattes », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, mai 1998, *passim*.
- Lemarié, Yannick, « Mirbeau et le cinéma - *Le Journal d'une femme de chambre* de Renoir », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 373-384.
- Lenglin, Christelle, « *Diario de una camarera* », de la novela a la película, mémoire de maîtrise d'espagnol, dactylographié, Université de Dijon, 1996, 189 pages.
- Leuwers, Daniel, « Commentaires » du *Journal d'une femme de chambre*, Livre de Poche, 1986, pp. 451-476.
- Lladó, Dolores Fernandez, « Introducción » à *Diario de una camarera*, Madrid, Catedra, 1993, pp. 9-31.
- Lloyd, Christopher, « Food and decadent culture : Huysmans and Mirbeau », *Romance studies*, n° 13, hiver 1988, pp. 67-79.
- McCaffrey, Enda, « Le Nationalisme, l'ordre et *Le Journal d'une femme de chambre* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 99-105.
- Mercier, Michel, préface du *Journal d'une femme de chambre*, Garnier-Flammarion, 1983, pp. 5-25, et « Introduzione » à *Il Diario di una cameriera*, Milan, Sonzogno, 1988, pp. I-XXI.
- Michel, Pierre, « L'Opinion publique face à l'Affaire, d'après Octave Mirbeau », n° spécial de *Littérature et nation*, comportant les Actes du colloque de Tours sur l'affaire Dreyfus et l'opinion publique, février 1997, pp. 151-160.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, Paris-Angers, 2001, t. II, pp. 339-368.
- Michel, Pierre, « *Le Journal d'une femme de chambre*, ou voyage au bout de la nausée », introduction au *Journal d'une femme de chambre*, Éditions du Boucher, site Internet, www.leboucher.biz/pdf/mirbeau/journal.pdf, pp. 3-31.
- Michel, Pierre, « Sartre et Mirbeau : de la nausée à l'engagement », à paraître fin 2005 dans les Actes du colloque Jean-Paul Sartre de Belgrade, mai 2005, *Revue de philologie* de l'université de Belgrade.
- Moukabari, Hanan, *Le Rire cruel dans Le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau*, mémoire de D. E. A. dactylographié, Grenoble, Université Stendhal, 1992, 63 pages.
- Narjoux, Cécile, « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans *Le Journal d'une femme de chambre* », *L'Information littéraire*, octobre 2001, pp. 36-45.
- Nivet, Jean-François, « *Le Journal d'une femme de chambre. Année zéro* », *Dix-neuf / Vingt*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, n° 10, septembre 2002 [daté d'octobre 2000], pp.

45-63.

- Nivet, Jean-François, « *Le Journal d'une femme de chambre année zéro* », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 107-128.
- Oliveira, Carine, *La mise à nu des faux-semblants dans "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise d'histoire dactylographié, Université de Nice, 1999, 188 pages.
- Pauget, Bertrand, *La Domesticité dans la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle (1865-1911)*, mémoire de maîtrise d'histoire dactylographié, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, 119 pages.
- Piercy, Elena Mara, *Domestiques au XIX^e siècle : A comparison of historical and literary representations*, Honor thesis, Arizona State University, Tempe, 1996, dactylographié [passim].
- Piton, Rémy, « Luis Buñuel, Octave Mirbeau et l'histoire de France : *Le Journal d'une femme de chambre* », *Études de lettres*, Lausanne, janvier 1972, pp. 63-93.
- Pons, Maurice, « Un livre, un film : *Le Journal d'une femme de chambre* », *Les Temps modernes*, t. XIX, avril 1964, pp. 2288-2296.
- Por, Katalin, « Domesticité et perversion », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Quaruccio, Virginie, *La Passion de la femme*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université d'Avignon, 1998, 122 pages.
- Robiez, Isabelle, *La Servante dans "Pot-Bouille" d'Émile Zola et "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Lille-III, 1995, 105 pages.
- Ros, Martin, postface de *Het dagboek van een kamermeisje*, Amsterdam, Uitgeverij De Arbeidspers, 1966, pp. 323-335 [en néerlandais].
- Roux, Céline, *Le Personnage de la servante au XIX^e siècle dans "Eugénie Grandet" d'Honoré de Balzac, "Germinie Lacerteux" d'Edmond et Jules de Goncourt, "Un cœur simple" de Gustave Flaubert, "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université Stendhal de Grenoble, 1995, 97 pages.
- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau satirique, les romans du tournant du siècle », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 181-194.
- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau excentrique », *Dix-Neuf / Vingt*, n° 10, octobre 2000 [parution septembre 2002], pp. 77-89.- Sainte-Croix, Camille de, « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Revue blanche*, 1^{er} septembre 1900, pp. 72-79.
- Schmitt, Sabine, *La Domesticité en France sous le second Empire*, D. E. S. dactylographié, Université d'Aix-en-Provence, 1966, 165 pages.
- Seltzer, Daniel, « Introduction » à *Célestine. Being the diary of a chambermaid*, Award Books, New Yorke, 1965, pp. VII-XI
- Staron, Anita, « La servitude dans le sang.. L'image de la domesticité dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », *Statut et fonctions du domestique dans les littératures romanes*, Actes du colloque international des 26 et 27 octobre 2003, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2004, pp. 129-140.
- Strasser, Betty, *Représentation de la domestique dans "Pot-Bouille" d'Emile Zola, "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau et "La Figurante" de Léon Frapié*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Strasbourg 2, 1993.

- Sylvos, Françoise, « Grotesque et Parodie: le Naturalisme anticlérical d'Octave Mirbeau », in Cahiers du CRLMC, *Rire des Dieux*, dir. D. Bertrand et V. Gély-Ghedira, 2000, pp. 371-380.
- Tegye, Gabriella, « Claudine et Célestine : le journal et son fonctionnement », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 86-98.
- Tesson, Charles, « Jean Renoir et Luis Buñuel - Autour du *Journal d'une femme de chambre* », *Nouvelles approches de Jean Renoir*, Université de Montpellier III, 1995, pp. 39-61.
- Tylkowski, Nicole, *La Femme dans "Le Journal d'une femme de chambre"*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nancy, 1991.
- Vanoye, Francis, « Trois femmes de chambre (note sur deux adaptations du *Journal d'une femme de chambre*. d'Octave Mirbeau) », Actes du colloque de Nanterre, *Relecture des "petits" naturalistes*, Université Paris X, octobre 2000, pp. 451-455.
- Vanseveren, Marie-Pierre, Rombeaut, Albert, « La Malle-poste », *Revue des sciences humaines*, Lille, hiver 1979, pp. 137-148.
- Vareille, Arnaud, *Écriture romanesque et contestation sociale : l'évolution de la figure du réprouvé à la fin du XIX^e siècle dans "Le Désespéré" de Léon Bloy, "Le Voleur" de Georges Darien et "Le Journal d'une femme de chambre" d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Limoges, 1996, 97 pages.
- Vareille, Arnaud, « Mirbeau l'obscène », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 101-123.
- Vicari, Séverine, *La Satire de la société dans "Le Journal d'une femme de chambre"*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nancy, 1991, 119 pages.
- Wagner, Klaus-Peter, « La Réception cinématographique de la littérature de fin-de-siècle : Pierre Louÿs, Octave Mirbeau et le cinéma après 1945 », *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990, pp. 238-251.
- Walker, John, *L'Ironie de la douleur - L'Œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954, pp. 281-309.
- Zagury, Fabrice, *Les discours idéologiques chez Octave Mirbeau et Luis Buñuel : Analyse comparative du roman d'Octave Mirbeau "Le journal d'une femme de chambre" (1900) et du film homonyme de Luis Buñuel (1963)*, mémoire de D.E.A. de cinéma, dactylographié, Université de Paris III, 1995, 67 pages.
- Zieger, Karl, « Reflet des ruptures sociales dans la littérature fin-de-siècle : La représentation de l'antisémitisme dans *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau et *Der Weg ins Freie* d'Arthur Schnitzler », tome III des Actes du colloque de Besançon *Les Limites de siècle*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 1999, pp. 653-665.
- Ziegler, Robert, « Anarchism as Fiction in Mirbeau's *Le Journal d'une femme de chambre* », *Romance quarterly*, automne 1996, vol. 43, n° 4, pp. 195-205.

LES 21 JOURS D'UN NEURASTHÉNIQUE

ou

LE DÉFILÉ DE «TOUS LES ÉCHANTILLONS

DE L'ANIMALITÉ HUMAINE »

MIRBEAU CONTEUR

Bien avant d'entamer sous son propre nom la carrière littéraire que l'on sait, Mirbeau a été un grand journaliste, vivant de sa plume fort recherchée et collaborant, parallèlement ou successivement, à quantité de quotidiens différents : *L'Ordre de Paris*, *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *La France*, *L'Événement*, *Le Matin*, le *Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *L'Aurore* (pendant l'affaire Dreyfus), *L'Humanité* (en 1904), *Paris-Journal* (en 1910), et surtout *Le Journal* (de 1892 à 1902), auquel il a fourni une copie hebdomadaire grassement rémunérée (350 francs l'article, soit environ 1 050 euros³³⁹) pendant près de dix ans. Dans ses quelque deux mille articles, signés de son nom ou de divers pseudonymes³⁴⁰, on peut distinguer trois formes principales de collaboration : les chroniques³⁴¹, les critiques artistiques³⁴², littéraires ou musicales³⁴³, et les contes³⁴⁴. À la différence de la plupart de ses contemporains, à commencer par Maupassant, qui ne voulaient rien perdre de leur production alimentaire et prenaient grand soin de recueillir chaque année en volume leurs chroniques ou leurs contes, Mirbeau n'a jamais eu ce souci : de son énorme production journalistique, il n'a publié en volume que les vingt et une *Lettres de ma chaumière*, parues chez Laurent en novembre 1885, et encore n'en a-t-il repris qu'une partie dans ses *Contes de la chaumière* de 1894, où il illustre notamment la misère matérielle, l'insensibilité du paysan normand, et plus généralement la dureté des relations humaines et des conditions sociales d'existence. Il considérait

³³⁹ Il est alors le journaliste le mieux payé de l'époque. En 1885, ses articles n'étaient payés que 125 francs (375 euros).

³⁴⁰ Parmi ces pseudonymes, citons ceux d'Auguste, de Gardéniac, de Montrevêche, de Jean Maure, de Jacques Celte et de Jean Salt. Il a aussi rédigé des articles anonymes dans *L'Ordre de Paris* et signé ses *Chroniques du Diable* de *L'Événement* au moyen d'un dessin représentant un petit diable aux pieds fourchus (j'en ai publié une anthologie, parue en 1994 aux Annales littéraires de l'université de Besançon).

³⁴¹ Les chroniques politiques ont été recueillies par nos soins dans ses *Combats politiques* (Librairie Séguier, Paris, 1990) et *L'Affaire Dreyfus* (Librairie Séguier, Paris, 1991).

³⁴² Elles ont été publiées par nos soins en trois volumes : *Combats esthétiques* (Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1993, deux volumes) et *Premières chroniques esthétiques* (Société Octave Mirbeau – Presses de l'université d'Angers, 1996).

³⁴³ Voir notre édition de ses *Chroniques musicales*, Séguier-Archimbaud, Paris, 2001.

³⁴⁴ Ils ont été recueillis, pour l'essentiel, dans notre édition, en deux volumes, des *Contes cruels* (Librairie Séguier, Paris, 1990 ; Les Belles Lettres, Paris, 2000).

avec négligence, voire avec mépris, des productions qui avaient pour première fonction d'assurer sa pitance quotidienne.

En 1885, à l'époque où Mirbeau atteint une grande notoriété dans le monde de la presse et commence à y être fort apprécié sur le marché des cervelles humaines, le conte joue un rôle de premier plan dans les principaux quotidiens nationaux. Il constitue, pour les magnats avides de rentabiliser leur investissement, une manière de fidéliser la masse flottante des lecteurs en leur offrant un espace ludique et récréatif où chacun, sur deux ou trois colonnes, peut retrouver ses désirs, ses rêves, ses préjugés, ses habitudes et ses croyances. Autrement dit, dans une presse qui, à cette époque, est avant tout littéraire et divertissante, beaucoup plus qu'informatrice³⁴⁵, le conte contribue à sécuriser le lectorat en lui renvoyant sa propre vision du monde et de la société. Il n'est donc pas question, en principe, de l'inquiéter, de le faire réfléchir, ni, *a fortiori*, de développer son esprit critique contre les valeurs de la République et les institutions sociales les plus respectées, à défaut d'être respectables. Il constitue donc bien souvent, aux yeux d'un intellectuel libertaire comme Mirbeau, un nouvel opium du peuple.

Dès lors on se doute bien que *l'imprécateur au cœur fidèle*³⁴⁶, qui est la plus vivante incarnation de l'intellectuel engagé dans les affaires de la cité et qui a mis sa plume redoutée au service de son idéal de justice et de vérité, va faire du conte, genre obligé pour qui vit de sa plume, une utilisation radicalement différente. De fait, il s'est employé à le subvertir, tout en respectant l'apparence formelle et le format standard (trois cents lignes de journal). Non seulement il y aborde les thèmes qu'il ne cessera d'exploiter dans ses grandes œuvres en gestation – le sadisme, l'incommunicabilité, la guerre des sexes, la spirale de la violence, la souffrance existentielle, la tragique inconsistance des existences larvaires –, mais, bien avant *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*, il y dresse aussi l'inventaire des infamies universelles et des turpitudes sociales. Ses contes sont ainsi le creuset dans lequel s'inscrivent les allusions polémiques et les critiques de la société du temps : il y met à mal le cléricisme, le nationalisme, le revanchisme, l'antisémitisme, le colonialisme, et stigmatise ceux qu'il appelle les « âmes de guerre³⁴⁷ ». Comme Voltaire, il ambitionne d'amener son lectorat à modifier certains de ses comportements, il espère faire jaillir l'étincelle dans les consciences, contribuer, fût-ce modestement, à faire évoluer les choses. Ainsi subverti, le conte cesse d'être un simple divertissement, pour devenir une entreprise didactique de démolition et de correction, que l'on pourrait rapprocher de la « moralité³⁴⁸ » et de la « remontrance ».

Dès lors, il serait doublement contre-productif, pour lui, de renoncer à tirer un meilleur profit, pécuniairement parlant, de sa production alimentaire, d'une part, et, d'autre part, de ne pas l'utiliser comme une arme efficace dans les grands combats qu'il a entrepris de mener pour la Justice dans tous les domaines. Aussi bien, à défaut de les rassembler tels quels en volumes portant le nom du conte liminaire, comme c'est l'usage, a-t-il inauguré une pratique originale, dont témoigne éloquemment cette

³⁴⁵ La plupart des quotidiens n'ont alors que quatre ou six grandes pages, dont une ou deux consacrées aux annonces et aux réclames. Les informations *stricto sensu* sont généralement reléguées dans les pages 2 et 3, et la première page est consacrée aux chroniques, aux contes et aux histoires drôles, appelées « nouvelles à la main ».

³⁴⁶ C'est le sous-titre de la biographie d'*Octave Mirbeau*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, 1990, 1020 pages.

³⁴⁷ Deux de ses articles de *L'Humanité* s'intituleront précisément « Âmes de guerre » (ils sont reproduits dans notre édition des *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990).

³⁴⁸ Mirbeau a intitulé *Farces et moralités* le recueil de ses six petites pièces en un acte, publiées par Fasquelle en 1904 (et recueillies dans le tome III de son *Théâtre complet*, Eurédit, Cazaubon, 2003).

nouvelle « *monstruosité littéraire*³⁴⁹ » que constitue *Les 21 jours d'un neurasthénique*.

COLLAGE ROMANESQUE

Les 21 jours d'un neurasthénique, qui paraît chez Fasquelle le 15 août 1901, marque en effet un nouveau pas dans la voie de la déconstruction, voire de la mise à mort, du roman dit « réaliste » dans la continuité de Balzac et de Zola. Il s'agit d'une œuvre narrative singulière, qui est bien de nature à déconcerter les lecteurs et les critiques littéraires attachés à la forme romanesque héritée du XIX^e siècle. Mirbeau y pousse encore plus loin que dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* son mépris pour la composition, à laquelle il préfère la simple juxtaposition arbitraire de séquences narratives étalées sur le temps d'une cure (d'où les *21 jours* du titre). De surcroît, atteint de ce que l'on appelle alors « neurasthénie », et qui est un symptôme de son mal-être existentiel, il y épanche « *sa maladie dans le récit* », comme l'écrit Monique Bablon-Dubreuil³⁵⁰, ce qui a pour effet de transfigurer toutes choses – à commencer par la ville de Luchon³⁵¹ et le spectacle des Pyrénées, qui ne lui inspirent qu'« *inexprimable angoisse* », « *morne tristesse* » sans cause, mélancolie et, en guise de consolation, dérision assassine –, transgressant du même coup le code de la vraisemblance, le code de la crédibilité et l'exigence d'unité de ton.

Renouant avec une tradition qui remonte à Boccace et Marguerite de Navarre, et qui, en passant par Sterne et Diderot, se perpétuera jusqu'à Milan Kundera, Umberto Eco et Salman Rushdie, Mirbeau s'est en effet contenté de coudre, sans se soucier le moins du monde de coutures par trop visibles³⁵², une soixantaine de contes, ou de fragments de contes, parus dans la grande presse, parfois à deux, voire trois reprises, et sous des titres différents, entre 1887 et 1901. En voici la liste, en suivant l'ordre d'apparition des séquences : « En voyage » (*Le Journal*, 1^{er} septembre 1898 ; « En traitement » (I) (*Le Journal*, 8 août 1897) ; « Virtualités cosmogoniques » (*Le Journal*, 17 mai 1896) ; « L'Embaumeur » (*Le Journal*, 10 octobre 1897) ; « Lettre ouverte à Alphonse Allais³⁵³ » (*Le Journal*, 29 avril 1896) ; « Chez les fous » (*L'Écho de Paris*, 2

³⁴⁹ L'expression est d'Antoine Adam, à propos du *Dom Juan* de Molière, qui n'obéit à aucun des canons du théâtre classique et en transgresse toutes les règles sacro-saintes. Je l'ai déjà appliquée au *Jardin des supplices*, paru en 1899.

³⁵⁰ Monique Bablon-Dubreuil, « Une Fin-de-siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romantisme*, n° 94, décembre 1994, pp. 28-38. Cette transfiguration du réel sous le regard d'un observateur en proie à la maladie rapproche Mirbeau de Van Gogh, qu'il a découvert au lendemain de sa mort, dont il a été le premier à louer le génie, et dont il a acheté, dès 1891, deux toiles devenues, un siècle plus tard, les plus chères au monde : les *Iris* et les *Tournesols*.

³⁵¹ Le nom de Luchon n'est jamais cité, histoire d'« éviter la fonction référentielle » et de « l'indifférencier », comme le note Arnaud Vareille (« Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien - la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 153-154). Mais la station est parfaitement reconnaissable. C'est à Luchon précisément que Mirbeau a suivi une cure de vingt et un jours, en août 1897.

³⁵² Il écrit par exemple, avec une totale désinvolture : « *Justement, voici un portrait de lui que je retrouve dans mes notes.* » Ou bien : « *C'est cette même année-là que* »... Ou bien : « *Rencontré hier deux personnages* »... Ou bien encore : « *Et voici M. Arthur Lebeau* », qui arrive comme un cheveu sur la soupe. Et même, plus brutalement encore : « *Premier récit* », « *Deuxième récit* », etc. Il ne se met guère en frais, non plus, pour commenter les contes, se contentant le plus souvent de banalités en guise de liaison. Visiblement, il s'agit d'afficher l'arbitraire de la juxtaposition et, du même coup, de contester le principe même de la composition.

³⁵³ Mirbeau et Alphonse Allais étaient complices au *Journal* et se renvoyaient cocassement la balle pour monter des canulars. Le texte le plus allaisien de Mirbeau est le fameux « Concombre fugitif » paru le 16 septembre 1894

juin 1891) ; « En traitement » (III) *Le Journal*, 22 août 1897 ; « En traitement » (II) (*Le Journal*, 15 août 1897) ; « Le Cadre et le ministre » (*Le Journal*, 11 mars 1900) ; « Instantané de ministre » (*Le Journal*, 25 mars 1900) ; « L'Orateur³⁵⁴ » (*Le Journal*, 30 octobre 1892) ; « En wagon » (*Le Journal*, 20 septembre 1896) ; « Psychologie militaire » (*L'Aurore*, 6 juillet 1899) ; « Maroquinerie » (*Le Journal*, 12 juillet 1896) ; « Le Pont » (*Le Journal*, 26 mai 1895) ; « Le Bain » (*Gil Blas*, 10 mai 1887) ; « L'Oubli », (*Le Journal*, 6 février 1898) ; « La Bague » (*Le Journal*, 18 juin 1899) ; « Un peu de science » (*Le Journal*, 29 septembre 1896) ; « La Villa hantée » (*Le Journal*, 28 juin 1898) ; « Trop riche » (*Le Journal*, 20 juin 1897) ; « ? » (*L'Écho de Paris*, 3 octobre 1893) et « Notes de voyage³⁵⁵ » (*Le Journal*, 18 août 1896) ; « Récit avant le gala » (*Le Journal*, 19 octobre 1896) ; « Le Petit vicomte » (*Le Journal*, 3 janvier 1897) ; « Histoire de revenants » (*Le Journal*, 14 mars 1897) ; « Le Petit pavillon » (*Le Journal*, 15 septembre 1895) ; extraits de *Mémoires de mon ami*, parus en feuilleton dans *Le Journal* en 1899 ; « Ce que disent les murs » (II) (*Le Journal*, 23 septembre 1900) ; « Ce que disent les murs³⁵⁶ » (I) (*Le Journal*, 16 septembre 1900) ; « À Cauvin³⁵⁷ » (*Le Journal*, 16 août 1896) ; « Trop riche » (*Le Journal*, 2 août 1896) ; « La Blouse et la redingote » (*Le Journal*, 19 mai 1901) ; « Entre gentilshommes » (*Le Journal*, 26 mai 1901) ; « Un mécontent » (*L'Écho de Paris*, 17 mai 1889) et « Un ami du peuple » (*Gil Blas*, 11 octobre 1887) ; « Monsieur le duc d'Orléans » (*Le Journal*, 3 juin 1901) ; « La Croix de Binder³⁵⁸ » (*Le Journal*, 9 juin 1901) ; « Le Choléra » (*L'Écho de Paris*, 6 septembre 1892) et « Un administrateur » (*Le Journal*, 5 août 1894) ; « Monsieur le Recteur » (*L'Écho de Paris*, 17 septembre 1889) ; « Scrupules³⁵⁹ » (*Le Journal*, 26 janvier 1896). ; « Pour M. Lépine³⁶⁰ » (*Le Journal*, 8 novembre 1896) ; « Dépopulation » (*Le Journal*, 25 novembre 1900) ; « Le Mur » (*L'Écho de Paris*, 20 février 1894) ; « Le Portefeuille³⁶¹ », *Le Journal*, 23 juin 1901) ; « Une lettre » (*Le Journal*, 11 novembre 1900) ; « La question sociale est résolue » (*Le Journal*, 19 septembre 1897) ; « Parquons les bigorneaux » (*Le Journal*, 9 août 1896) ; « Le Nid d'abeilles » (*Gil Blas*, 16 août 1887) et « Le Nid de frelons³⁶² » (*L'Écho de Paris*, 29 octobre 1889) ; « Un baptême³⁶³ » (*L'Écho de Paris*, 7 juillet 1891) ; « Le Veuf » (*Le Gaulois*, 31 août 1887) et « Un passant » (*Le Journal*, 23 septembre 1894) ; « La

³⁵⁴ Article paru sous le pseudonyme de Jean Maure.

³⁵⁵ Récit paru sous le pseudonyme de Jacques Celte.

³⁵⁶ Il s'agit de textes écrits au cours d'un séjour dans une autre station de montagne, Interlaken.

³⁵⁷ Cauvin, victime d'une erreur judiciaire, venait d'être reconnu innocent après des années de bagne, comme Rouffat, d'où la dédicace du conte.

³⁵⁸ « La Blouse et la redingote », « Entre gentilshommes », « Monsieur le duc d'Orléans » et « La Croix de Binder » auraient dû prendre place dans un grand roman inachevé, *Un gentilhomme* (accessible sur Internet, sur le site des éditions du Boucher).

³⁵⁹ De ce conte, Mirbeau tirera une farce en un acte, également intitulée *Scrupules* ; elle sera représentée en 1902, sera traduite dans de très nombreuses langues, et connaîtra notamment un immense succès en Allemagne (elle est recueillie dans le tome III du *Théâtre complet* de Mirbeau, *loc. cit.*). Elle sera abondamment utilisée par des groupes leur libertaires pour leur *agit-prop*.

³⁶⁰ Lépine était le préfet de police de Paris. Le récit est clairement un appel lancé aux autorités administratives pour les alerter sur la misère prostitutionnelle. Mirbeau a réhabilité les prostituées et a revendiqué leurs droits dans un essai tardif, *L'Amour de la femme vénale*, Editions Indigo-Côté Femmes, 1994 (texte traduit du bulgare !).

³⁶¹ De ce conte, Mirbeau tirera également une farce en un acte, intitulée aussi *Le Portefeuille*, qui sera représentée en 1902 et recueillie dans les *Farces et moralités* en 1904 (tome III du *Théâtre complet*, *loc. cit.*).

³⁶² L'épisode se déroule dans la maison même de Mirbeau à Kérisper, près d'Auray, où il habite en 1887-1888, et s'inspire de la folie et des propos incohérents de sa propre cuisinière bretonne, Marie-Anne, rebaptisée Mathurine.

Femme du peintre » (*L'Écho de Paris*, 6 août 1889) et « L'Enfant mort » (*Gil Blas*, 8 mai 1887) ; « En traitement » (IV) (*Le Journal*, 29 août 1897) ; « La Livrée de Nessus » (*Le Journal*, quatre livraisons, du 16 mai au 6 juin 1897) et « Le Petit lièvre » (*L'Écho de Paris*, 30 mai 1893) ; « En traitement » (V) (*Le Journal*, 5 septembre 1897) et « Dans la montagne » (*Le Gaulois*, 6 août 1896)³⁶⁴.

Ce qui est supposé lier tous ces récits, conçus indépendamment les uns des autres³⁶⁵, c'est un séjour effectué par un inconsistant narrateur, nommé Georges Vasseur (mais son identité n'a aucune espèce d'importance : il n'est qu'une utilité transparente et caméléonesque³⁶⁶), dans une station thermale des Pyrénées, où le neurasthénique romancier a passé le mois d'août 1897, dans l'espoir d'y guérir, non pas sa névrose, mais un catarrhe de la gorge qui le menaçait de surdité. Sous les yeux de cet observateur au regard impitoyable (et pour cause !) défile une « *insupportable collection de toutes les humanités* », spécimens gratinés de « *l'animalité humaine* », grotesques ou inquiétants, maniaques, imbéciles, canailles, assassins et forbans de tout poil. Les uns sont de pures fictions, et avouées comme telles, et sont le plus souvent affublés de patronymes étrangers à cet état-civil auquel Balzac entendait faire concurrence, histoire de souligner l'intervention arbitraire du romancier démiurge : docteur Triceps, Jean Loqueteux, Jean Guenille³⁶⁷, docteur Trépan, M. Tarte, Clara Fistule, Isidor-Joseph Tarabustin, baron Kropp, docteur Fardeau-Fardat, Parsifal, marquise de Parabole, etc. Les autres, comme dans les *interviews* imaginaires dont Mirbeau a le secret, sont empruntés au gotha de la Troisième République : on côtoie de la sorte des hommes politiques (l'inamovible et polyvalent ministre Georges Leygues, bon à tout, c'est-à-dire propre à rien ; Émile Ollivier³⁶⁸, qui s'est lancé dans la guerre de 1870 « *d'un cœur léger* » ; Paul Deschanel, président de la Chambre aux manières élégantes d'un coiffeur) ; des militaires (le général Archinard, le conquérant du Soudan), ou des stars du barreau (tel M^e Du Buit, futur avocat de Jules Claretie dans la bataille du *Foyer*³⁶⁹). « *Pour notre joie vengeresse* », ils sont « *dénoncés par leur nom propre* », se réjouit Alfred Jarry³⁷⁰. Cette parade d'humanités dérisoires ou monstrueuses constitue « *un véritable cinématographe des types qui défilent dans les villes d'eaux* », note le critique de *L'Aurore*³⁷¹, séduit par la technique révolutionnaire du tout nouveau septième art. Chacun de ces êtres, qui semblent relever de la tératologie plus que de la sociologie et de la psychologie, est l'acteur ou le spectateur d'histoires *hénaurmes* et souvent atroces, où le cocasse le

³⁶³ Mirbeau a été le témoin de l'anecdote, qu'il rapporte à son ami Paul Hervieu, avant d'en tirer la matière d'un conte.

³⁶⁴ La plupart de ces textes ont été recueillis dans notre édition des *Contes cruels* de Mirbeau, publiés en deux volumes en 1990 à la Librairie Séguier (réédition Les Belles Lettres, 2000). On peut s'y reporter pour l'étude des variantes et de la genèse des *21 jours*.

³⁶⁵ C'était déjà le cas des trois parties du *Jardin des supplices* (voir notre préface au roman, accessible sur Internet, sur le site des Éditions du Boucher).

³⁶⁶ Arnaud Vareille (art. cit., p. 161) voit en lui l'équivalent d'un guide touristique remplissant un « *vide entre des récits seuls dignes d'intérêt* ».

³⁶⁷ Pour souligner le caractère délibérément non réaliste des noms choisis, Mirbeau fait dire au commissaire : « *Et il s'appelle Jean Guenille !... C'est admirable... C'est à mettre dans un livre...* »

³⁶⁸ Cette évocation assassine d'Émile Ollivier, vaudra à Mirbeau une provocation en duel de son fils, prompt à vouloir réparer l'outrage fait à son vieux père... Le romancier refusera naturellement de se battre et invoquera son droit de juger librement des événements historiques.

³⁶⁹ Cette grande comédie en trois actes sera finalement créée à la Comédie-Française en décembre 1908, par décision de justice, au terme d'une longue bataille politico-judiciaire. Elle est recueillie dans le tome IV de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003.

³⁷⁰ *La Revue blanche*, 1^{er} septembre 1901 (*La Chandelle verte*, Livre de Poche, p. 601).

³⁷¹ *L'Aurore*, 19 août 1901.

dispute à l'horrible et l'absurde au révoltant, où la caricature féroce à la Daumier ou à la Goya fait bon ménage avec l'humour noir à la Swift, où « *le lyrisme ricane et la gaieté broie le cœur* », selon la mirbellienne et dialectique formule de Roland Dorgelès³⁷².

S'il nous livre en l'état ce nouveau *patchwork* déconcertant sans se soucier de lier dramatiquement les parties de ce récit à tiroirs³⁷³ ni de leur imposer un cadre préétabli, ce n'est pas seulement pour rentabiliser, en gestionnaire avisé, des « *fonds de tiroir* », comme il l'a fait par exemple en publiant pendant des années des pièces détachées de *Dans le ciel*, roman resté inédit en volume³⁷⁴. C'est aussi et avant tout afin de rendre sensible, une quarantaine d'années avant les existentialistes, l'absurdité foncière d'un univers où rien ne rime à rien et qui échappe à toute velléité d'explication rationnelle³⁷⁵. Loin d'être gratuits, le chaos et la contingence d'un récit qui n'obéit à aucune nécessité interne, qui commence arbitrairement, qui s'arrête abruptement – comme *Le Calvaire* et *Dans le ciel* – et qui « *pourrait être continué* » sans dommage, selon le vœu d'André Gide, reflètent la contingence de la vie et l'universel chaos.

Le romancier entend aussi transgresser une nouvelle fois le code de la crédibilité romanesque³⁷⁶, qui implique le respect de l'accord tacite passé avec le lecteur, n'y voyant qu'une *mystification*. Il ne se soucie donc nullement de justifier d'improbables confidences³⁷⁷, ni de faire croire à la véracité des propos de ses fantoches, qui correspondent peut-être à ce qu'ils pensent *in petto*, mais que, dans la vie « réelle », ils n'auraient cure de crier sur les toits. Au-delà de l'apparence superficielle et mensongère des individus et des institutions – ce que Pascal appelait les « *grimaces*³⁷⁸ » destinées à frapper et à duper l'imagination des faibles, et ce que le scrupuleux *gentleman-cambrioleur*³⁷⁹ des *21 jours* nomme pompeusement « *le fallacieux décor de nos vertus et*

³⁷² Roland Dorgelès, *Portraits sans retouches*, Albin Michel, 1952, p. 131. Ce texte de l'ancien président de l'Académie Goncourt a servi de préface à l'édition des *Œuvres illustrées* de Mirbeau parues, en dix volumes, de 1934 à 1936, aux Éditions Nationales, et a été reproduit en guise de préface à notre édition critique de l'*Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau (Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, trois volumes, 2000-2001).

³⁷³ Il arrive au romancier démiurge de prêter à un même personnage, par exemple la marquise de Parabole ou le marquis de Portpierre, des aventures qui, dans les contes originels, étaient arrivées à des personnages différents.

³⁷⁴ *Dans le ciel* est accessible, depuis le 20 octobre 2002, sur le site Internet des Éditions du Boucher.

³⁷⁵ Au début du chapitre X, le narrateur relève l'arbitraire du procédé mis en œuvre : « *Mais voyez comme les choses s'arrangent dans les stations balnéaires, qui sont les seuls endroits du monde où se révèle encore l'action, si contestée ailleurs, de la divine Providence.* » On ne saurait mieux contester le finalisme inhérent aux romans bien construits.

³⁷⁶ Une de ces transgressions consiste, dans le chapitre XXII, à mettre dans la bouche d'un cocher analphabète un récit écrit dans un style tout à fait littéraire... Il en allait de même dans *Le Journal d'une femme de chambre*.

³⁷⁷ Le narrateur écrit, par exemple, au début du chapitre XXII : « *Je ne vous dirai point par suite de quelles circonstances étranges je fus amené à recevoir, aujourd'hui, cette étrange confession.* » Notons au passage que le mot « *aujourd'hui* » semble indiquer l'existence d'un journal intime, du genre de celui de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*, ce qui introduit une confusion générique supplémentaire. Sur cette confusion, voir notre introduction au *Journal*, accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

³⁷⁸ Le mot de « *grimaces* » est particulièrement apprécié de Mirbeau. En 1883, il a nommé *Les Grimaces* un pamphlet hebdomadaire de petit format, qui n'a vécu que six mois. Dans toute son œuvre il a entrepris de démasquer les puissants et de faire éclater l'apparence des respects immérités dont jouissent des institutions telles que l'armée, l'Église romaine, la prétendue « Justice » ou les gouvernements dits « républicains » etc.

³⁷⁹ Il convient de préciser qu'Arsène Lupin, le plus célèbre des *gentlemen-cambrioleurs*, ne naîtra, sous la plume de Maurice Leblanc, que quatre ans après *Les 21 jours*, en 1905.

de notre honneur » –, il s'attache à dégager leur vérité profonde, qui, en temps ordinaire, est soigneusement mise à l'abri des regards indiscrets. Les lecteurs savent pertinemment que le général Archinard, pour avoir conquis le Soudan à coups de massacres civilisateurs, n'a pas pour autant tapissé son appartement de cent neuf peaux de nègres exhibées comme des trophées ; que Georges Leygues, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, n'a pas réellement programmé, ni même « prévu », l'incendie de la Comédie-Française et ne distribue pas « chaleureusement » au premier venu les breloques de la Légion « d'Honneur », comme don dit, comme s'il s'agissait de friandises pour enfants à amadouer³⁸⁰ ; ou qu'Émile Ollivier n'a pas pu tout oublier de sa responsabilité dans la débâcle de 1870 et la perte de l'Alsace-Lorraine. Mais qu'importe ? Le récit n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre, et le romancier, loin de vouloir nous mener en bateau, prend bien soin au contraire de nous distancier d'emblée et de nous installer de plain pied dans le registre de la farce et de l'énorme caricature : il n'a aucune prétention au « réalisme³⁸¹ ». Mais en prêtant à ses fantoches des propos ingénus ou absurdes et des attitudes grotesques ou odieuses, par-delà les personnalités mises en scène – car c'est du théâtre –, c'est l'ensemble des politiciens démagogues et irresponsables, ce sont les dérisoires breloques si cher cotées sur le marché et qui permettent d'acheter dévouements et complicités, c'est l'armée de guerre civile et de coups d'État, ce sont les atrocités des expéditions « anthropophagiques et coloniales³⁸² », c'est la « boucherie héroïque » de 1870, qu'il nous incite à regarder d'un œil neuf, affranchi des verres déformants du conditionnement social. Il fait ainsi craquer le vernis des faux respects qui nous aveuglent, il nous oblige à regarder Méduse en face, dans l'espoir de susciter chez une partie de son lectorat pas trop crétinisée – les ratés du conditionnement, ceux qu'il appelle des « âmes naïves³⁸³ » –, une saine réaction d'horreur, qui pourrait être le premier pas vers une prise de conscience et, qui sait ? vers une action en vue de changer, sinon le monde, du moins la désastreuse organisation sociale³⁸⁴.

Si « *la ville d'eaux où séjourne le neurasthénique prend des proportions énormes pour contenir ses formidables et burlesques hôtes* » – note justement le compagnon Alfred Jarry –, c'est parce que « *la société tout entière se cristallise dans cette vingtaine de fripouilles, admirables à force d'ignominie groupées autour de la buvette* ». C'est en effet un microcosme, où l'on retrouve tout l'enfer de Dante, mais, ajoute-t-il, un enfer « *terriblement perfectionné pour faire face à quelques siècles de*

³⁸⁰ Rappelons que Daniel Wilson, gendre du président de la République Jules Grévy, vendait naguère les croix de la Légion d'Honneur dans une officine de l'Élysée. Le scandale du trafic des décorations a éclaté pendant l'automne 1887 et Grévy a été obligé de démissionner quelques mois plus tard.

³⁸¹ Pour Mirbeau, écrivain impressionniste et lecteur de Schopenhauer, il n'existe pas de réalité « objective » indépendante de l'esprit qui la pense : comme le dit M. Tarte, enivré par le meurtre qu'il vient d'accomplir en toute impunité, « *on a bien raison de dire que les paysages ne sont que des états de notre esprit* ». Le peintre Lucien de *Dans le ciel*, inspiré de Vincent Van Gogh, avait déjà exprimé la même idée.

³⁸² Sur la dénonciation de ces expéditions, voir notamment *Colonisons*, Van Balberghe, Bruxelles, 2003, et l'article cité d'Arnaud Vareille. L'anthropophagie coloniale est également évoquée dans un passage du *Jardin des supplices*, qui est un spécimen gratiné d'humour noir.

³⁸³ C'est-à-dire celles qui ont conservé quelques parcelles de l'innocence de l'enfant, celles qui n'ont pas encore été complètement polluées par les couches excrémentielles d'idées toutes faites que la culture du milieu accumule sur leur « nature ».

³⁸⁴ Ce sont précisément ces *âmes naïves* qui, au fil des mois, ont grossi peu à peu les très modestes rangs des premiers dreyfusards et qui ont rendu possible la révision du procès d'Alfred Dreyfus.

vice de plus³⁸⁵ »... Comme l'écrit Arnaud Vareille, « *le récit est un guide de la société, même s'il en présente une vision parcellaire, partisane, discontinu*³⁸⁶ », et la ville d'eaux, véritable « *zoo humain* », est « *un lieu d'expérimentation et d'observation, dont les conditions artificielles (le voyage, le lieu de cure) dans lesquelles sont placés les personnages assemblés miment au plus près leur environnement naturel (la ville, la société)*³⁸⁷ ».

UNE SOCIÉTÉ EN PROIE À LA FOLIE

Les 21 jours d'un neurasthénique, c'est d'abord, comme l'écrit Eugène Montfort, « *le cri d'un homme blessé*³⁸⁸ » par une société en proie à la folie, où, selon l'aliéniste Triceps, tout le monde est fou³⁸⁹ : aussi bien les « *fous officiels* » en quête de leur identité ou de leur pensée prétendument volées, ou qui thésaurisent des millions imaginaires, à l'instar de Jean Loqueteux, et qui sont, selon le narrateur, « *une oasis en ce désert morne et régulier qu'est l'existence bourgeoise*³⁹⁰ », que les citoyens ordinaires, dûment crétinisés par la sainte trinité³⁹¹, et qui sont des fous d'autant plus dangereux qu'ils s'ignorent : ils se laissent, sans en avoir même conscience, aliéner et standardiser³⁹² par la presse, la mode ou la religion, et sont obsessionnellement en quête de richesses tout aussi imaginaires.

« *La mort des uns... c'est la vie des autres* » : tel est le principe darwinien de cette société bourgeoise et de cette économie capitaliste, « *à l'appétit insatiable de qui il faut chaque jour apporter sa large portion d'âmes humaines* », et qui sont en réalité restées primitives et soumises à la loi de la jungle, bien qu'elles se croient et se proclament civilisées, humaines et progressistes. Folle et monstrueuse est « *la constitution même de la société* », où les médecins trucident leurs clients, où la misère la plus sordide livre des enfants à la prostitution et des va-nu-pieds au crime et à l'échafaud, où des philanthropes s'enrichissent à force de filouteries, où des édiles avides de se dévouer provoquent la mort de leurs administrés, où des femmes vampires torturent sadiquement des proies consentantes, où l'on civilise à coups de fouet et de massacres³⁹³, où l'on « *organise administrativement des hécatombes de nouveau-nés* », où l'on expédie à la boucherie de la guerre des centaines de milliers d'innocents³⁹⁴, où la

³⁸⁵ *La Revue blanche*, 1^{er} septembre 1901.

³⁸⁶ Arnaud Vareille, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien - la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 148.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 149.

³⁸⁸ Eugène Montfort, *Revue naturiste*, 1^{er} octobre 1901.

³⁸⁹ « *Tout est névrose* », décrète-t-il, et les génies eux-mêmes sont des fous...

³⁹⁰ Il explique qu'« *eux seuls, dans notre société civilisée, ils conservent les traditions de la liberté spirituelle* » et « *seuls, ils savent ce que c'est que la divine fantaisie* ». À l'instar des artistes, des vagabonds et des prostituées, ce sont des ratés du conditionnement, et à ce titre ils sont connotés positivement aux yeux de Mirbeau. Sur ce point, voir l'article de Pierre Michel, « Octave Mirbeau et la marginalité », *Recherches sur l'Imaginaire*, université d'Angers, cahier n° 29, décembre 2002.

³⁹¹ Cette sainte trinité est constituée de la famille, de l'école et de l'Église. Voir Octave Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990.

³⁹² « *Mon ami n'est pas un individu, mais une collectivité* », constate le narrateur dès le début de son récit, en présentant une de ses connaissances.

³⁹³ « *Je ne connais qu'un moyen de civiliser les gens, c'est de les tuer* », déclare fièrement le général Archinard, interviewé par le narrateur... La citation est presque textuelle. En Irak, la clique de Bush junior apporte la « démocratie » à coup de bombardements et de massacres de civils : *nihil novi sub sole*...

³⁹⁴ « *Et j'irai dire aux rois, aux empereurs, aux républiques, que c'en est fini de leurs armées, de leurs massacres... de tout ce sang, de toutes ces larmes, dont ils couvrent l'univers, sans raison* », écrit

« Justice » envoie au bain des gens suspects pour avoir montré trop d'émotivité, ou au contraire pas assez³⁹⁵, où l'on décore des assassins, des médiocres et des rampants, où les électeurs acclament les politiciens qui les dupent le plus en leur faisant les promesses les plus folles, où le vol, bien loin d'être stigmatisé, est le moteur de la popularité³⁹⁶ et « la principale préoccupation de l'homme », où de « parfaits gentilshommes », héritiers de « trois siècles de gloire et d'honneur », n'ont d'autre préoccupation que de « rouler royalement les gens », où des curés rackettent leurs misérables ouailles à coup de chantages et au nom de Dieu, où « des êtres humains crèvent de faim et de misère, alors que les produits alimentaires encombrant tous les marchés de l'univers », où tout s'achète et se vend – ou se vole, ce qui revient au même –, les honneurs et les femmes, le pouvoir et l'impunité, le succès et la respectabilité.

Tout n'y qu'apparences mystificatrices, et tout continue d'y marcher à rebours du bon sens et de la justice, comme notre imprécateur n'a cessé de le proclamer depuis son scandaleux pamphlet d'octobre 1882 contre la société du spectacle, « Le Comédien³⁹⁷ ». Il s'emploie donc, non seulement à nous en dévoiler les dessous fort peu ragoûtants³⁹⁸, mais du même coup à nous faire partager son indignation de citoyen et d'« intellectuel », au sens que l'affaire Dreyfus a donné à ce mot³⁹⁹, qui ne saurait se résigner – ni aux ignominies des hommes, ni à « la barbarie des lois qui ne protègent que les heureux » – et qui, en toute indépendance, crie haut et fort son dégoût. Son rôle n'est pas de « pérorer comme un socialiste » et de « montrer le vide des actes dans le vide des phrases », comme le dit le miché harponné par une misérable prostituée, mais tout simplement de faire éclater le scandale en permettant à tous de découvrir crûment une réalité sociale délibérément choquante⁴⁰⁰ et que les nantis préfèrent ignorer, histoire de préserver leur confort intellectuel et leur bonne conscience.

Dans son long combat contre une société d'oppression, criminelle et hypocrite, qui le révolte et dont il rêve le grand chambardement, les deux armes privilégiées par Mirbeau sont la dérision et la démystification. Alors que l'habituelle subjectivité de ses récits et de ses chroniques suppose, à des degrés divers, l'adhésion, voire l'identification, du lecteur du narrateur ou au chroniqueur, et, à l'occasion, n'exclut pas le recours à la pitié, voire à la sensiblerie, moyen efficace de toucher les cœurs pas trop endurcis⁴⁰¹, la dérision, elle, exclut toute identification et tout effet larmoyant. Elle implique au contraire la distanciation, obtenue par l'ironie ou par l'humour – avec une prédilection pour l'humour noir ou grinçant. C'est à l'esprit des lecteurs que s'adresse notre libertaire, qui a la volonté affichée de les obliger à exercer leur liberté de jugement et à prendre

celui qui a pour ambition de devenir un « danger social ».

³⁹⁵ On est proche, dans l'affaire Rouffat des *21 jours*, du cas de Meursault, de *L'Étranger*, condamné à mort pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère. Mais pour les lecteurs de l'époque, c'est évidemment à l'affaire Dreyfus que faisait penser l'affaire Rouffat.

³⁹⁶ Mirbeau a déjà développé cette idée dans « En mission », deuxième partie du *Jardin des supplices*.

³⁹⁷ Article recueilli dans ses *Combats politiques*, Librairie Séguier, Paris, 1990, pp. 43-50.

³⁹⁸ Célestine nous les dévoilait déjà dans *Le Journal d'une femme de chambre*.

³⁹⁹ L'intellectuel dreyfusard est un citoyen conscient de ses devoirs et doté d'une conscience éthique et politique : bénéficiant de privilèges intellectuels, de par sa position sociale, au lieu de les mettre au service des nantis et des oppresseurs de tout poil, il se sent solidaire des victimes. Ses idéaux sont la Justice et la Vérité.

⁴⁰⁰ D'où l'accusation d'obscénité qui lui est faite d'une façon récurrente depuis un siècle. Sur cet aspect, voir l'article d'Arnaud Vareille, « Mirbeau l'obscène », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 101-123.

⁴⁰¹ Cet appel à la pitié apparaît par exemple dans les séquences du père Rivoli et de la pitoyable « fille de joie ».

position. Non pas en se soumettant moutonnement ou rhinocériquement⁴⁰² aux idées toutes faites dont on les matraque depuis des décennies. Mais sur la base de faits qu'ils découvrent sous un jour nouveau et qui constituent autant de révélations pour eux. La dérision a pour première fonction de saper cet obstacle, infranchissable pour le commun des mortels, que constitue la « respectabilité ». Aux yeux de Mirbeau, elle est « *pure grimace* », c'est-à-dire qu'elle en impose aux imbéciles par de faux-semblants, elle les trompe, elle les aveugle, pour mieux s'assurer de leur docilité. En faisant apparaître les puissants de ce monde dans leur hideuse nudité, en arrachant leur masque, en révélant leurs pensées sordides, en démystifiant les institutions les plus prestigieuses, telles que l'Armée, ou l'Institut, l'Église catholique ou la « Justice », et les valeurs consacrées, telles que le patriotisme ou les décorations, le suffrage universel ou les millions mal acquis par les forbans des affaires, Mirbeau permet au lecteur d'ouvrir enfin les yeux et de juger sur la réalité des choses, et non sur leur apparence trompeuse. *Les 21 jours* poursuit le combat qu'il a engagé depuis près de vingt ans, jusque dans *Le Journal d'une femme de chambre*, publié un an plus tôt, pour mettre à nu toutes les tares et toutes les « *bosses morales* » des classes dominantes.

Les *interviews* imaginaires, qui feront florès au *Canard enchaîné*, sont l'une des plus efficaces inventions de notre contempteur patenté des mœurs bourgeoises. Rien de tel que le déballage naïf des insanités et des monstruosité prêtées aux grands de ce monde, le général Archinard ou Georges Leygues, pour interdire désormais aux lecteurs point trop bornés d'être de nouveau dupes de leurs grimaces. Il en va de même de l'éloge paradoxal, illustré avant Mirbeau par Érasme, Rabelais, Montesquieu, Thomas de Quincey et Paul Lafargue : en prenant le contre-pied des valeurs admises et des habitudes de pensée, en faisant semblant de trouver excellent ce qui est évidemment absurde ou monstrueux (la propagande électorale la plus mensongère et éhontée, le massacre de prétendus « sauvages » au nom de la civilisation, ou le vol par tous les moyens, présenté comme la pierre angulaire de la société bourgeoise), il peut créer chez le lecteur de bonne foi le choc qui l'amènera à s'interroger sur les normes morales et sociales. L'humour, qui en est le principe, est donc potentiellement subversif.

Didactiquement, il met au jour les rouages cachés des « *turpitudes sociales* », notamment dans quatre épisodes significatifs.

- Celui du *gentleman*-cambrioleur, précurseur d'Arsène Lupin, nous démontre que toute la société contemporaine repose sur le vol, et qu'il est, par conséquent, plus honnête, pour qui a des « *scrupules*⁴⁰³ », de voler ouvertement, en assumant courageusement le choix de son honorable profession, que d'occulter lâchement ses extorsions légalisées derrière le commode paravent des affaires ou de la politique, du journalisme ou de la vie mondaine.

- Le destin pathétique d'un vieux paysan, le père Rivoli, qui n'a le droit, sous peine de ruineuses amendes, ni de réparer son mur qui menace ruine, ni de le laisser en l'état, souligne la monstruosité de réglementations absurdes et contradictoires et d'une bureaucratie homicide bardée de bonne conscience⁴⁰⁴.

- Le témoignage du menuisier, dont le règlement hospitalier a tué les enfants, frappe d'infamie les politiciens natalistes qui, à l'instar du sénateur Piot, sont avides de disposer de chair à canon pour les prochains massacres et sont tout prêts à lui imposer

⁴⁰² Les farces de Mirbeau, recueillies dans le tome III de son *Théâtre complet*, annoncent par bien des aspects celles d'Eugène Ionesco, et notamment *Rhinocéros*.

⁴⁰³ *Scrupules* (1902) est le titre de la farce que Mirbeau a tirée de ce récit.

⁴⁰⁴ Cette bonne conscience homicide n'est pas l'apanage des riches : chaque « petit » qui possède un pouvoir, fût-il modeste, en est également bardé quand il l'exerce sur plus petit que lui.

de nouvelles taxes sous prétexte qu'il n'a plus d'enfants et qu'il se comporte donc en mauvais citoyen⁴⁰⁵.

• Quant à la mésaventure cocasse de Jean Guenille, qualifié de « héros » pour avoir de son plein gré apporté au commissariat un portefeuille bourré de gros billets, mais que le Commissaire expédie au Dépôt pour délit de vagabondage⁴⁰⁶, comme s'il était un délinquant dangereux pour le prétendu « ordre social » (« *il faut que force reste à la loi* »), elle est révélatrice d'un désordre foncier, où les pauvres n'ont d'autre droit que celui de s'écraser devant l'Autorité et de crever de faim et de misère⁴⁰⁷.

Il apparaît alors que c'est au cœur même de la loi, et non dans ses marges, qu'est tapie l'injustice sociale : c'est dans la règle elle-même, et pas seulement dans son application, que résident l'abus et l'arbitraire ; c'est dans la généralité, et pas seulement dans l'exception, que gît la criminelle aberration de l'organisation sociale à subvertir. Mirbeau, anarchiste conséquent, nous oblige ainsi à découvrir qu'il ne s'agit nullement là de « bavures » regrettables, comme disent euphémiquement les policiers qui viennent d'abattre à bout portant un jeune « basané » suspect, mais somme toute marginales et ne remettant pas fondamentalement en cause la société bourgeoise, mais que ces monstruosité sont au contraire le résultat logique, inéluctable, et sanctifié par la Loi, de la société capitaliste et du système politique prétendument « démocratique » que les riches ont mis en place pour mieux écraser les pauvres sous leur « *talon de fer* », selon l'éloquente expression de Jack London⁴⁰⁸.

En mettant à nu les mécanismes des âmes en même temps que ceux des institutions, Mirbeau nous oblige à ouvrir les yeux et, du même coup, comme le théoriserait Bertolt Brecht trente ans plus tard, à exercer notre libre-arbitre : si nous ne nous révoltons pas contre une société foncièrement pourrie et criminelle, alors nous en sommes complices, mais dorénavant en toute connaissance de cause et sans échappatoires. La bonne conscience ne serait plus, dorénavant, que de la mauvaise foi.

LA MISÈRE DE NOTRE CONDITION

Il ne faudrait point pour autant en conclure que *Les 21 jours d'un neurasthénique* n'est qu'une œuvre de conscientisation, voire d'*agit-prop*, comme a tendance à le croire, par trop sommairement, le compagnon Jean Grave⁴⁰⁹ : « *Ces personnages sont fort peu sympathiques, cela s'explique ; ils sont des dirigeants, des notables, des gens bien posés dans leur monde. C'est comme critique de ce monde qu'ils sont intéressants à noter*⁴¹⁰. » Car, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau ne stigmatise pas seulement les nantis, et n'incrimine pas seulement les structures sociales qui leur

⁴⁰⁵ À la fin de l'année 1900, Mirbeau a mené toute une campagne, d'inspiration néo-malthusienne, contre la politique nataliste mise en œuvre, dans une série de six articles du *Journal* intitulés « Dépopulation ».

⁴⁰⁶ La presse du 4 mai 1993 évoque un cas similaire : un athlète congolais a reçu en même temps une décoration, pour avoir sauvé, au péril de sa vie, une femme en train de se noyer, et un arrêté d'expulsion, parce qu'il était en situation irrégulière, bien que marié à une Française...

⁴⁰⁷ « *Qu'est-ce que cela me fait, à moi, la richesse d'un pays où je n'ai qu'un droit, celui de crever de misère, d'ignorance et de servitude ?* », déclare le menuisier des *21 jours*.

⁴⁰⁸ Arnaud Vareille écrit à ce propos (art. cit., p. 160) que tous les récits « *sont reçus comme allant de soi et vérifiant les principes mêmes sur lesquels s'est édifiée la III^e République, et ce, malgré leur caractère aberrant, grotesque ou encore révoltant* ».

⁴⁰⁹ Sur les relations entre Octave Mirbeau et Jean Grave, voir notre édition de leur *Correspondance*, Éditions du Fourneau, Paris, 1994.

⁴¹⁰ *Les Temps nouveaux*, n° 26, octobre 1901, p. 688.

garantissent l'impunité. Hostile à toute espèce de manichéisme mutilant, il est bien convaincu que **tous** les hommes, y compris les victimes, sont déterminés par leurs instincts ataviques (la fameuse « *loi du meurtre* » illustrée paroxystiquement par *Le Jardin des supplices*), plus encore que par le conditionnement socio-culturel. Sous un vernis de civilisation, l'homme est par nature un grand fauve, dont les appétits, mal refoulés ou péniblement canalisés, refont surface à la première occasion, aussi bien chez un prolétaire comme Ives Lagoanec, ouvrier agricole et cocher, que chez un bon bourgeois apparemment respectable tel que M. Tarte, qui tous deux parviennent au comble de la volupté par la pratique du meurtre. Il n'est pas jusqu'au narrateur – personnage à qui l'on a coutume de faire *a priori* confiance et qui se donne souvent en exemple –, qui ne reconnaisse avoir eu du mal à résister à ces pulsions, puisqu'à deux reprises, par son silence, il se fait consciemment le complice d'assassins tout prêts à récidiver, et qu'il affirme, sans le moindre scrupule, « *souffrir vraiment* » de ne pas s'autoriser à supprimer « *l'avorton* » Tarabustin, comme l'envie l'en « tarabuste » si vivement. La Nature et la Société conjuguent leurs efforts pour mettre en œuvre l'inexorable « *loi universelle de la destruction* » affirmée par Joseph de Maistre, loi que rappelle également, dans un autre registre, l'épisode du hérisson et de la vipère. La condition humaine est donc bien, une nouvelle fois, au cœur des interrogations du neurasthénique romancier, qui, refusant de se voiler la face, nous en présente une vision lucide et désespérée⁴¹¹.

Les hommes ne sont pas seulement soumis à la loi infrangible du meurtre. Ils sont aussi condamnés à la solitude et à l'incommunicabilité, à l'insatisfaction et à l'ennui⁴¹², au mal-être et à l'angoisse existentielle ; il sont en permanence tirillés à hue et à dia, entre des « *postulations* », comme dit Baudelaire, simultanées et contradictoires qui les déchirent et les désaxent. Si la société est folle, la vie l'est tout autant. Si l'une éveille, chez les êtres sensibles, la pitié et la révolte, l'autre ne peut susciter, chez les êtres pensants, que « *l'horreur d'être un homme* », selon la formule du poète Leconte de Lisle que Mirbeau se plaît à citer. Et c'est précisément la conscience de cette « *horreur* », de l'infinie distance qui sépare la réalité de l'homme⁴¹³, au « *cœur vide et plein d'ordure* », selon l'expression de Pascal, de l'idéal auquel il aspire, confusément et désespérément, qui est à la racine de ce mal du siècle, que l'on a banalisé et médicalisé sous l'appellation de neurasthénie, et dont Mirbeau, au début de sa carrière journalistique, faisait jadis l'étiologie dans *Paris déshabillé*⁴¹⁴ (1880), les *Petits poèmes parisiens*⁴¹⁵ (1882) et les *Chroniques du Diable*⁴¹⁶ (1884-1885).

Cette neurasthénie n'est pas seulement le fruit de l'infamie des hommes, ni le simple effet d'une mode, bien qu'il y ait effectivement des maladies « *à la mode* » et qui

⁴¹¹ Voir l'essai de Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses Universitaires d'Angers, 2001.

⁴¹² « *Les désirs satisfaits n'ont plus de joie pour nous... Et nous n'aimons rien autant que le rêve, qui est l'éternelle et vaine aspiration vers un bien que nous savons inétreignable* », analyse le narrateur. Vision pascalienne de l'humaine condition, mais sans l'illusoire perspective du salut chrétien. Au-delà de la satire du monde des nantis, Mirbeau nous trace un noir tableau de « *cette humanité vagabonde qui promène son ennui de néant en chaos* », sans jamais trouver de « divertissement » réellement efficace pour chasser l'ennui, comme le narrateur en fait l'amer constat au début du chapitre XXIII.

⁴¹³ *Cette réalité, pour le narrateur, c'est* « le bruit des passions, des manies, des habitudes secrètes, des tares, des vices, des misères cachées, toutes choses par où je reconnais et par où j'entends vivre l'âme de l'homme [...] en face de lui-même. »

⁴¹⁴ Publié par Pierre Michel et Jean-François Nivet, aux éditions de L'Échoppe, Caen, 1991.

⁴¹⁵ Publiés par Pierre Michel aux éditions À l'écart, Alluyes, 1994.

⁴¹⁶ Publiées par Pierre Michel, dans les Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994.

« *se portent bien* », comme Mirbeau l'a noté dans *Paris déshabillé*⁴¹⁷. Elle résulte aussi de la prise de conscience du poids écrasant d'un univers sans rime ni raison, prison ou caveau où l'atmosphère est « *irrespirable et mortelle*⁴¹⁸ », et qui inspire une « *incurable tristesse* » et un « *noir découragement* » impossibles à fuir, fût-ce dans une station thermale ou au fin fond des montagnes ariégeoises⁴¹⁹. Bref, une « *nausée* » pré-sartrienne, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Force est de reconnaître que cette nauséuse lucidité face à l'inéluctable acheminement de toutes choses vers la mort ne fait pas bon ménage avec le volontarisme de l'intellectuel, soucieux d'apporter sa pierre à l'édifice du progrès moral et social⁴²⁰. Le dialogue final entre le narrateur et Roger Fresselou est en réalité un dialogue intérieur, où s'affrontent les deux facettes de l'écrivain : d'un côté, le nihiliste, qui a choisi de vivre comme un mort dans sa retraite de pierre⁴²¹, parce qu'il ne croit pas à la possibilité de parvenir au beau, au vrai ni au juste et qu'il ne juge pas l'homme corrigible ni la société amendable ; de l'autre, l'écrivain engagé, qui a choisi de vivre parmi les pauvres hommes et l'agitation des foules moutonnières et manipulables, et qui a besoin de croire à la possibilité du progrès – ou de faire comme s'il y croyait – afin de justifier ses combats multiformes, ou tout simplement de rendre la vie supportable. Le romancier ne tranche pas et, devant cette aporie, nous laisse toute latitude de conclure comme nous l'entendrons – si tant est qu'une conclusion soit même possible ! À l'absence de toute signification de l'univers, il n'a garde de vouloir en substituer une : il se refuse toujours à être un berger, car pour lui, tous ceux qui prétendent éduquer et mener les hommes, et à qui il a dédié ironiquement son *Jardin des supplices*, ne sont et ne peuvent être que de mauvais bergers⁴²².

LE TRIOMPHE DE L'HUMOUR

Mais, au moment même où semble triompher la mort et alors qu'il nous révèle les causes du mal qui le mine et qui rejaillit sur le monde entier, Mirbeau nous en apporte le remède : plus efficace que l'action politique, à laquelle il ne croit guère, car il est lucide et sans illusions sur les hommes et les institutions, il y a la transfiguration par l'art. Car c'est précisément en exprimant son irrépressible « *dégoût pour la vie et pour les hommes* », écrit André Beaunier, et en peignant au vitriol les fripouilles et les guignols qu'il exècre, avec une intensité prodigieuse, un « *humour étonnant* » et une « *incomparable drôlerie*⁴²³ », qu'il parvient à dépasser le nihilisme, à rendre l'existence moins atroce, peut-être même, par la magie des mots, et malgré qu'il en ait, à lui donner

⁴¹⁷ Octave Mirbeau, *Paris déshabillé*, loc. cit, p. 15.

⁴¹⁸ « *J'ai cette impression d'être enfermé vivant, non dans une prison, mais dans un caveau* », note le narrateur. On peut relever ici l'influence d'Edgar Poe, qui était déjà sensible dans *Le Calvaire*.

⁴¹⁹ C'est l'amer constat que fait Roger Fresselou, dans le dernier chapitre des *21 jours* : « *Eh bien, non, les hommes sont les mêmes partout... Ils ne diffèrent que par les gestes... Et, encore, du sommet silencieux où je les vois, les gestes disparaissent... Ce n'est qu'un grouillement de troupeau qui, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, s'achemine vers la mort... Le progrès, dis-tu?... Mais le progrès c'est, plus rapide, plus conscient, un pas en avant vers l'inéluctable fin... Alors, je suis resté ici où il n'y a plus rien que des cendres, des pierres brûlées, des sèves éteintes, où tout est rentré, déjà, dans le grand silence des choses mortes.* »

⁴²⁰ Sur cette contradiction, voir notre introduction au *Journal d'une femme de chambre*.

⁴²¹ La retraite de Mirbeau se fait plutôt au milieu des fleurs, comme celle de son ami Claude Monet, ce qui le distingue sensiblement de Roger Fresselou.

⁴²² Rappelons que la première grande pièce de Mirbeau, tragédie prolétarienne en cinq actes créée en décembre 1897, soit au début de l'affaire Dreyfus, s'intitule précisément *Les Mauvais bergers*.

⁴²³ *Revue bleue*, 31 août 1901.

une valeur, voire un « sens », qu'elle ne saurait avoir par elle-même. Alors que l'on devrait s'horrorifier, trembler, hurler de rage et de désespoir, à la lecture de tant de monstruosité sociale et à l'évocation du néant et du chaos de la vie, « *on se laisse au contraire entraîner* » par une jubilation contagieuse, on « *s'enfièvre* » et on « *éclate de rire* », comme le note avec justesse Roland Dorgelès, « ravi » par « *la mauvaise foi* », « *la verve débridée* » et la truculence du romancier⁴²⁴. Les inventions burlesques⁴²⁵, les rapprochements incongrus⁴²⁶, les cocasseries verbales⁴²⁷, l'absurdité de toutes choses, l'excès même de la caricature, tout contribue à nous faire sourire ou rire de réalités, sociales ou existentielles, qui, perçues sans être filtrées à travers le miroir, déformant mais roboratif, de l'humour et de l'ironie, nous paraîtraient insupportables.

Le pessimisme et le désespoir d'Octave Mirbeau s'avèrent paradoxalement toniques et jubilatoires ! Une fois de plus, l'humour, qui est, dit-on, la politesse du désespoir, et la « *sorcellerie évocatoire*⁴²⁸ » des mots, en transfigurant le monde tel qu'il le perçoit pour en dégager les côtés bouffons et risibles plutôt que d'avoir à en pleurer, constituent pour l'écrivain la plus efficace des thérapies, et, par la même occasion, fournissent aux lecteurs les armes dont ils ont besoin pour vivre un peu moins mal en affirmant par le rire, expression de leur lucidité, qu'ils sont supérieurs à cela même qui les écrase et qui les broie. De même que sur la pourriture éclosent les fleurs les plus somptueuses, comme Mirbeau l'a illustré dans *Le Jardin des supplices*, c'est du fond de la dérégulation que s'élève un ricanement jouissif⁴²⁹, expression de la résistance et de la force de l'esprit lucide. Quarante ans plus tard, Albert Camus fera sienne cette philosophie marquée au coin du stoïcisme et conclura son *Mythe de Sisyphe* par cette formule qui, du désespoir, devrait permettre de s'élever jusqu'à la béatitude dont parle André Comte-Sponville⁴³⁰ : « *Il faut imaginer Sisyphe heureux.* »

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Bablon-Dubreuil, Monique, « Une Fin-de-siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romantisme*, n° 94, décembre 1994, pp. 28-38.
- Fouano, Rodolphe, préface des *21 jours d'un neurasthénique*, Éditions de Septembre, Paris, 1990, pp. 5-8.
- Gorsse, Pierre de, « Les Vingt et un jours d'Octave Mirbeau à Luchon », Tarbes, *Revue de Comminges*, 3^e trimestre 1966, pp. 163-176.
- Grommes, Wieland, « Nachwort » [postface] de *Nie wieder Höhenluft* [traduction allemande des *21 jours d'un neurasthénique*], Manholt, Brême, octobre 2000, pp. 378-399.

⁴²⁴ Roland Dorgelès, *Portraits sans retouches*, loc. cit.

⁴²⁵ Par exemple, celles de Clara Fistule ou de la famille Tarabustin.

⁴²⁶ Par exemple, « *jamais je n'aurais cru que le simple front d'un homme chauve pût contenir tant de provocations en si peu de cheveux* »...

⁴²⁷ Par exemple, les énumérations au sein desquelles s'est glissé un intrus, telle celle relative au marquis de Portpierre, « *content de son automobile, qui, parfois, écrasait sur les routes des chiens, des moutons, des enfants et des veaux* ».

⁴²⁸ L'expression est de Baudelaire.

⁴²⁹ Pensons au rire sardonique de l'abbé Jules dans les dernières lignes du roman homonyme de 1888.

⁴³⁰ André Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, P. U. F., Paris, deux volumes, 1984.

- Huzarski, Jerzy, « Oktawiusz Mirbeau », préface de *Kartki z notatnika nerwowca*, traduction polonaise des *21 jours d'un neurasthénique*, Varsovie, Odzrodzenie, 1910, pp. I-XXIII ; reprise de l'étude critique parue en juin-juillet 1910 dans *Wolne Slowo*, n° 86 à 91 [en polonais].
- Juin, Hubert, préface des *21 jours d'un neurasthénique*, U. G. E., Paris, 10/18, 1977, pp. 7-38.
- Lair, Samuel, « Destins du conflit chez Octave Mirbeau : des *21 jours d'un neurasthénique* à *La 628-E8* », Actes du colloque de Lorient, *Dynamiques du conflit*, CRELLIC – Université de Bretagne-Sud, Lorient, 2003, pp. 179-191.
- Le Bras, Nathalie, *L'Écriture pamphlétaire dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Strasbourg, juin 1999, 150 pages.
- Le Poncin, Marion, *La Ville d'eaux dans "Mont-Oriol" de Maupassant, "La Doulou" de Daudet et "Les 21 jours d'un neurasthénique" de Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Paris IV-Sorbonne, 1995.
- Lloyd, Christopher, « Mirbeau's hedgehog », *Nineteenth century french studies*, automne 1992, pp. 149-167.
- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, préface et introductions thématiques aux *Contes cruels* de Mirbeau, 2 volumes, Séguier, 1990, et Les Belles Lettres, 2000 (t. I, pp. 7-31, 50-54, 246-248, et t. II, pp. 10-14, 160-164 et 420-422).
- Michel, Pierre, « De l'anarchisme à la mort du roman », préface aux *21 jours d'un neurasthénique*, Nantes, Éditions du Passeur, 1998, pp. 7-14.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel, Paris - Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, t. III, pp. 9-16.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et Lombroso », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp.
- Moukabari, Hanan, *L'Esthétique de la cruauté dans les œuvres narratives d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toulouse-Le Mirail, décembre 1999, 534 pages [*passim*].
- Reverzy, Éléonore, « Mirbeau et le roman : de l'importance du fumier », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 97-106.
- Reverzy, Éléonore, « Mirbeau excentrique », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 157-170.
- Roussel, Lucie, *Exorcisme et paradoxes : Mirbeau en proie à l'imaginaire fin de siècle dans "Les 21 jours d'un neurasthénique"*, mémoire de maîtrise dactylographié, université de Metz, juin 2003, 103 pages.
- Roussel, Lucie, *Cauchemars et hallucinations chez Mirbeau – Les enjeux d'une association in "L'Abbé Jules", "Dans le ciel" et "Les 21 jours d'un neurasthénique"*, mémoire de D.E.A. dactylographié, université de Metz, juin 2004, 117 pages.
- Roussel, Lucie, « Contre, tout contre, l'imaginaire fin-de-siècle : *Les 21 jours d'un neurasthénique* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau excentrique », *Dix-Neuf / Vingt*, n°10, octobre 2000 [parution septembre 2002], pp. 77-89.
- Roy-Reverzy, Éléonore, « Mirbeau satirique, les romans du tournant du siècle », *Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, Saint-Étienne, décembre 2001, pp. 181-194.
- Vareille, Arnaud, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien - la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars

2002, pp. 145-169.

- Wagniard, Jean-François, « Les Représentations de l'errance et des vagabonds dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 306-315.

- Walker, John, *L'Ironie de la douleur - L'Œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954, pp. 309-316.

- Ziegler, Robert, « The Landscape of Death in Octave Mirbeau », *L'Esprit créateur*, hiver 1995, vol. XXXV, n° 4, pp. 71-82.

- Ziegler, Robert, « Jeux de massacre », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, avril 2001, pp. 172-182.

- Ziegler, Robert, « Naturalism as Paranoia in Octave Mirbeau », *French Forum*, printemps 2002, vol. 27, n° 2, pp. 49-63.

LA 628-E8

ou

DE L'IMPRESSIONNISME À L'EXPRESSIONNISME

UN « ROMAN » DE L'AUTOMOBILE

Un peintre impressionniste tel que Claude Monet, dont Octave Mirbeau était depuis 1885 l'ami le plus fidèle et le chantre attitré⁴³¹, jetait sur sa toile des taches de couleur au moyen desquelles il tentait de restituer l'impression, ou l'émotion, toutes subjectives, que faisait sur lui le paysage devant lequel il se trouvait et qu'il avait observé avec une acuité exceptionnelle, à un certain moment, sous un certain angle, sous un certain éclairage et dans un certain état d'esprit. Pour rendre l'instantanéité en même temps que la permanence des choses, et partant leur essence, il lui est arrivé plusieurs fois de peindre le même motif – peupliers, meules, cathédrale de Rouen ou Westminster – dans des dizaines de toiles, sous des éclairages différents, qui étaient fonction de l'heure, de la saison, des « *météores* », comme dit Mirbeau, et de la lumière. Un peintre pré-expressionniste tel que Vincent Van Gogh, plus radical, ne se contentait pas de tamiser ses sensations et émotions à travers le filtre de son tempérament et de ses humeurs du moment : selon Mirbeau, qui a été le premier à lui consacrer un article dans la grande presse et à acheter ses toiles⁴³², il projetait hors de lui « *sa personnalité* », qui « *débordait en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, sur tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait* », et il forçait la nature « *à s'assouplir, à se mouler aux forces de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques*⁴³³ ». Mais Monet et Van Gogh avaient ceci de commun qu'ils étaient immobiles devant le motif, le chevalet bien planté dans la terre, et au besoin solidement arrimé pour résister aux aléas climatiques, à la pluie et aux bourrasques, comme Monet en a fait l'expérience à Belle-Isle en 1886 ou en Norvège en 1895, et c'est le paysage qui se modifiait sous leurs yeux au fil des heures ou des saisons.

Si Octave Mirbeau est un écrivain nourri de culture classique, il n'en est pas moins délibérément moderne⁴³⁴. Il fait partie, comme ses amis peintres, de ces chercheurs de neuf dont il a été l'apologiste et le promoteur, et comme eux il a tenté de créer de nouvelles ressources à son art afin d'exprimer des sensations nouvelles procurées par un monde en perpétuelle transformation. On peut dire de lui qu'il a réalisé en quelque sorte, dans son œuvre littéraire, et avec l'outil des mots, la synthèse de ce

⁴³¹ Voir sa *Correspondance avec Claude Monet*, Le Lérot, Tusson, 1990.

⁴³² *Les Iris* et *Les Tournesols*, qu'il a achetés 600 francs en 1891 (soit 1 800 euros) et qui ont été revendus 540 millions de francs en 1987...

⁴³³ Octave Mirbeau, « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (article recueilli dans ses *Combats esthétiques*, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1993, tome I, p. 442).

⁴³⁴ Voir notre article, « Mirbeau et le concept de modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 11-22.

que Monet et Van Gogh⁴³⁵ réalisaient au moyen des couleurs, et qu'il a combiné à sa manière, aussi « *caractéristique* » et reconnaissable que celle des deux peintres, l'impressionnisme classique et équilibré de l'un et l'expressionnisme échevelé de l'autre. Ce n'est donc évidemment pas un hasard si des sous-chapitres de *La 628-E8* leur sont précisément consacrés. Mais, avec ce nouvel opus, publié en novembre 1907 chez Fasquelle, après une pré-publication partielle dans *L'Auto*⁴³⁶ et dans *L'Illustration*⁴³⁷, il introduit un élément fondamentalement nouveau dans la perception et la restitution du monde extérieur par l'artiste : la vitesse. Que se passe-t-il en effet lorsque, au lieu d'être immobile, l'artiste est librement lancé à pleine vitesse sur les routes et qu'il voit « *les arbres qui galopent* » et les paysages qui défilent à vive allure et qui fuient sur les bas-côtés ? Cette révolution dans la façon de sentir le monde et de s'y insérer est liée à l'automobile, dont Mirbeau a été l'un des premiers praticiens et l'un des premiers chantres et en laquelle il prétend paradoxalement voir « *une maladie, une maladie mentale* ».

Elle présente l'extraordinaire privilège d'associer la plus totale liberté à la vitesse, qui transfigure le monde, qui entraîne un « *continuel rebondissement sur soi-même* » et qui est une source de « *vertige* » : « *Les objets paraissent animés d'étranges grimaces et de mouvements désordonnés* – note le romancier Marc Elder à propos de *La 628-E8* – ; *par un mouvement étourdissant, une trépidation continue, par le rythme, la hâte de la succession des paysages, des idées au hasard* », Mirbeau « *arrive à donner l'impression de vitesse, de la course, pendant trois cents pages à travers villes et campagnes*⁴³⁸ ». Quand l'observateur se déplace ainsi à toute allure –encore qu'elle nous paraisse toute relative, un siècle plus tard : 55 kilomètres à l'heure ! –, c'est tout son être qui en est radicalement modifié, c'est toute sa perception du monde qui en est bouleversée. Il ne se contente plus d'ausculter scientifiquement les choses, comme Claude Monet, et de les exprimer telles qu'elles lui apparaissent, dans leur essence même, à un moment donné⁴³⁹ ; il les rend telles que son « *tempérament* » unique les a transfigurées, sous le double effet de la vitesse et de ses humeurs changeantes au gré des vents : c'est ce que Jacques Noiray⁴⁴⁰ appelle « *du lyrisme cosmique* ». Dès lors, par une pente insensible, il semble bien qu'on soit passé de l'impressionnisme classique de ses premiers romans à ce qui ressemble fort à de l'expressionnisme. Et la révolution du regard, propre aux impressionnistes, se double ici d'une révolution de l'être lui-même, en proie à ce que Mirbeau – et, après lui, Claude Pichois⁴⁴¹ – appelle une « *volupté cosmique* » : « *[...] peu à peu, j'ai conscience que je suis moi-même un peu de cet*

⁴³⁵ Rappelons que Mirbeau s'est largement inspiré de Van Gogh pour imaginer le peintre Lucien de *Dans le ciel*, roman publié en feuilleton en 1892-1893 (et accessible sur Internet, sur le site des éditions du Boucher).

⁴³⁶ « Des canaux de Hollande aux rives du Rhin », publication en six livraisons, du 30 décembre 1905 au 11 février 1906.

⁴³⁷ « Les Animaux sur la route », 15 décembre 1906. Selon un procédé déjà mis en œuvre dans *Le Jardin des supplices*, *Le Journal d'une femme de chambre* et *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Mirbeau y insère des textes plus anciens (par exemple, le récit des « *grandes coutumes* » du roi Glé-Glé, le sous-chapitre sur les poules et le salut par l'inceste, ou l'anecdote du *boy chinois*).

⁴³⁸ Marc Elder, « Octave Mirbeau », *Grande revue*, 25 mai 1913, p. 317.

⁴³⁹ Sur l'analyse de l'impressionnisme par Mirbeau, voir la préface de ses *Combats esthétiques* (*loc. cit.*), ainsi que les articles sur Monet qui y sont recueillis. Pour la critique, c'est à travers les apparences que des peintres comme Monet ou Cézanne permettent de dégager l'essence des choses.

⁴⁴⁰ Voir Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, José Corti, 1981-1982 (tome I, p. 77 et tome II, p. 389).

⁴⁴¹ Voir Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, La Baconnière, Neuchâtel, 1973 (surtout pp. 82-84, 89 et 93-94).

espace, un peu de ce vertige... Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes, tendre et détendre tous les ressorts, tourner tous les rouages de cette inconcevable usine : l'univers⁴⁴²... Oui, je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable: un atome... un atome en travail de vie⁴⁴³. ».

Ce « roman » de l'automobile qu'est *La 628-E8* peut apparaître alors comme la réalisation tardive, et vigoureusement actualisée, d'un vague projet remontant à 1891 et évoqué jadis dans une lettre à Claude Monet, précisément, alors que Mirbeau ahanait sur la première mouture du *Journal d'une femme de chambre* et qu'il sentait douloureusement la nécessité de dépasser le genre romanesque, trop vulgaire à ses yeux et qui a fait son temps : « Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste toujours une chose très basse, au fond, très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens [...]. Je vais me mettre à tenter du théâtre, et puis à réaliser, ce qui me tourmente depuis longtemps, une série de livres d'idées pures et de sensations, sans le cadre du roman. Le théâtre, si j'y réussis, fera passer ces livres qui ne se vendront pas à cent exemplaires⁴⁴⁴. »

DE LA FICTION DE L'AUTO À L'AUTOFICTION

De fait, « le cadre du roman » a bel et bien disparu, dans *La 628-E8*, et le récit est bien constitué par la juxtaposition « d'idées pures et de sensations ». Mais ce que ne prévoyait pas l'écrivain, seize ans avant la publication de son livre, c'est que ces idées et ces sensations seraient aussi radicalement conditionnées par le nouvel outil mis à sa disposition par le progrès technologique en général, et, en particulier, par des techniciens de génie tels que Fernand Charron⁴⁴⁵, constructeur de la *628-E8*, auquel il rend un vibrant hommage, contraire aux usages littéraires, et à qui précisément l'ouvrage est dédié, en guise de provocation à l'encontre du Gotha des Lettres.

Poursuivant sa remise en cause radicale des ingrédients du roman « réaliste » à la française, Mirbeau s'engage dans une voie nouvelle et crée un étrange objet littéraire sans précédent. De nouveau, en lieu et place d'un récit soigneusement composé, à l'instar des romans de Balzac et de Zola, il nous livre un *patchwork* de textes plus ou moins arbitrairement cousus les uns aux autres, comme il l'a déjà fait dans *Le Jardin des supplices*, *Le Journal d'une femme de chambre* et *Les 21 jours d'un neurasthéniques*⁴⁴⁶, et sans davantage se soucier de cacher les coutures. C'est ainsi que, au milieu de l'évocation de la Belgique, de la Hollande et du Rhin allemand, il case en

⁴⁴² Dans *Dans le ciel*, l'univers était assimilé à un « crime ». Mais dans les deux cas, c'est « inconcevable », car, pour Mirbeau, totalement et irréductiblement athée, il n'y a, bien sûr, ni criminel, ni industriel.

⁴⁴³ Il explique ainsi son amour pour l'auto : « Le goût que j'ai pour l'auto, sœur moins gentille et plus savante de la barque, pour le patin, pour la balançoire, pour les ballons, pour la fièvre aussi quelquefois, pour tout ce qui m'élève et m'emporte, très vite, ailleurs, plus loin, plus haut, toujours plus haut et toujours plus loin, au-delà de moi-même, tous ces goûts-là sont étroitement parents... Ils ont leur commune origine dans cet instinct, refréné par notre civilisation, qui nous pousse à participer aux rythmes de toute la vie, de la vie libre, ardente, et vague, vague, hélas! comme nos désirs et nos destinées... »

⁴⁴⁴ *Correspondance avec Monet*, p. 126. "Avec *La 628-E8*, l'impressionnisme a, selon moi, son chef-d'œuvre", écrit pour sa part Luigi Campolongo dès la parution du volume (art. cit., p. 221).

⁴⁴⁵ Sur l'Angevin Fernand Charron, voir l'article d'Alain Gendrault, « Octave Mirbeau et Fernand Charron », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 221-226.

⁴⁴⁶ Voir nos introductions à ces trois romans sur le site Internet des éditions du Boucher.

tout arbitraire quantité de passages qui lui tiennent à cœur, mais qui n'ont rien à voir avec les pays traversés : qu'il s'agisse des pogroms de Juifs en Russie ou de son ami fictif, le spéculateur et rêveur Weil-Sée⁴⁴⁷, de Paul Bourget ou d'Anna de Noailles, de sa dernière rencontre avec Maupassant ou de l'anecdote du *boy* chinois de Batavia (déjà racontée vingt-deux ans plus tôt...), des « *grandes coutumes* » au Dahomey ou encore du « *caoutchouc rouge* » au Congo, il ne se soucie guère d'en justifier l'insertion dans le cours de son récit. Si les passages sur Monet et Van Gogh ont un lien avec les lieux évoqués, Zaandam et Breda, en revanche les trois sous-chapitres sur Balzac arrivent véritablement comme un cheveu sur la soupe, et le lien imaginé – la découverte, dans une librairie de Cologne de la *Correspondance* du romancier – est aussi artificiel que celui qui était supposé justifier, en tout arbitraire, l'insertion du chapitre X du *Journal d'une femme de chambre* : Mirbeau ne se soucie visiblement pas de légitimer sérieusement leur présence. La seule unité, en ce cas, est celle de la personnalité et du ton de l'auteur-narrateur – et encore : car que faut-il penser du récit des « *grandes coutumes* » par une prostituée dahoméenne exilée en France et rencontrée à Anvers ?

Autre transgression du code romanesque : on n'y trouve plus de personnages *stricto sensu*, c'est-à-dire des êtres fictifs placés au centre du récit ; c'est dorénavant la personnalité de l'écrivain qui envahit tout le champ, sans avoir besoin de s'encombrer de porte-parole peu crédibles, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre* ou *Le Jardin des supplices*, ou de se cacher derrière des masques faciles à percer, comme dans les romans dits « autobiographiques⁴⁴⁸ ». Dès lors, tous les événements, vécus ou imaginaires, sont réfractés à travers son « tempérament », qui apparaît précisément, selon la belle expression de Roland Dorgelès, comme « *une étrange machine à transfigurer le réel*⁴⁴⁹ », ce dont témoigne notamment l'évocation semi-canularique de la Belgique, et particulièrement de sa dérisoire capitale, qui souleva l'ire de l'*intelligentsia* bruxelloise. Du même coup, l'identification traditionnelle du lecteur au héros de roman est exclue : il est, au contraire, dûment distancié par le recours systématique à la dérision. À l'émotion, qui naît d'un élan de la sensibilité, se substitue une connivence purement intellectuelle ; et à la sympathie du narrateur pour des êtres humains qui souffrent, succède un humour parfois féroce et ricanant, comme si Mirbeau avait « *pris le parti de se moquer du monde* », et, au premier chef, de ses lecteurs, « *après avoir pris au tragique ses misères* », comme l'écrivit André Dinar⁴⁵⁰.

Pour comble de provocation, les véritables héros du récit, ce n'est même pas un être humain, mais une machine : sa voiture C.-G.-V. (Charron – Girardot – Voigt) ! C'est elle, en effet, qui, en permettant la découverte du monde en toute liberté, bouleverse, on l'a vu, la perception du monde qu'en a le narrateur, et par conséquent la nôtre, et qui nous aide du même coup à nous débarrasser de nos œillères et de nos

⁴⁴⁷ Il s'agit d'un personnage fictif et caricatural, pour lequel Mirbeau a emprunté des traits à son ami Thadée Natanson, jadis directeur de la défunte *Revue blanche* et collectionneur d'art, dont la collection sera bien dispersée, comme celle de Weil-Sée, pour cause de ruine, mais un an seulement après la parution de *La 628-E8*. Le nom dont Mirbeau l'a affublé est la synthèse du nom de deux dramaturges amis de Mirbeau : René Weil, *alias* Romain Coolus (qui accompagne précisément Mirbeau en Hollande) et Edmond Sée.

⁴⁴⁸ C'est-à-dire les trois premiers romans que Mirbeau a signés de son nom : *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) et *Sébastien Roch* (1890). Ils sont tous les trois accessibles sur Internet, sur le site des éditions du Boucher.

⁴⁴⁹ Roland Dorgelès, préface des *Œuvres illustrées* de Mirbeau, aux Éditions Nationales (1934) (elle est reproduite dans le tome I de notre édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Bichet/Chastel, Paris – Société Octave Mirbeau, Angers, 2000).

⁴⁵⁰ André Dinar, *Les auteurs cruels*, Mercure de France, 1942, Paris, p. 104.

préjugés : de fait, la voiture rapproche les peuples et les cultures antagonistes, facilite leur compréhension réciproque, et contribue de la sorte à la réconciliation franco-allemande, dont Mirbeau se réjouissait si vivement pendant l'été 1905... Il est clair que cette apologie d'une machine dotée de toutes les vertus vaut condamnation sans rémission de l'espèce humaine.

De surcroît, Mirbeau supprime de son livre toutes les péripéties romanesques, sans lesquelles il ne saurait pourtant y avoir de roman digne de ce nom, et conséquemment tout nœud dramatique et tout dénouement : le récit pourrait être poursuivi sans dommage au-delà du franchissement de la frontière franco-allemande par la C.-G.-V. du romancier. Et surtout, comble de transgression du pacte romanesque, d'entrée de jeu est éveillée la suspicion du lecteur sur le récit qui va suivre : « *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, et que font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai cru entendre chanter ou pleurer dans le vent ? / Mais est-il certain que j'aie réellement entendu cette voix, que cette figure, qui me rappela tant de choses joyeuses ou mélancoliques, je l'aie vraiment rencontrée quelque part; et que j'aie vu, ici ou là, de mes yeux vu, ce paysage, à qui je dois telles pages d'un si brusque lyrisme, et qui, tout à coup – par suite de quelles associations d'idées ? –, me fit songer au botanisme académique de M. André Theuriet ?* » Ce faisant, Mirbeau porte un nouveau coup à la prétendue objectivité scientifique du roman balzacien et zolien, et fait un nouveau pas vers l'idéalisme subjectif à la Marcel Proust, comme l'a justement noté Claude Pichois. Le monde extérieur a-t-il une existence indépendante de la perception subjective que nous en avons, et qui fluctue en fonction de nos humeurs, de nos états d'âme (c'est-à-dire, en fin de compte, de l'état de notre estomac⁴⁵¹, selon un matérialiste radical comme Mirbeau⁴⁵²), ou de la vitesse qui altère nos sensations ? En obligeant un lectorat « *misonéiste* », comme il aime à qualifier tous les réfractaires à la nouveauté, à se poser cette question si dérangeante, il sape d'un seul coup deux illusions très généralement répandues et entretenues par le roman post-balzacien : d'une part, la confiance dans la parole du narrateur-auteur chargé de l'exprimer au moyen du langage, et, d'autre part et surtout, la croyance en l'existence objective de ce que nous imaginons être « le réel ». Quand il écrit, par exemple : « *Tous les êtres et toutes les choses n'ont pas d'autre vieillesse que la nôtre, puisque, quand nous mourons, c'est toute l'humanité, et c'est tout l'univers qui disparaissent et meurent avec nous* », il se situe dans le droit fil d'un de ses maîtres de prédilection, Schopenhauer, pour qui « *s'impose à nous le sentiment que le monde n'est pas moins en nous que nous ne sommes en lui, et que la*

⁴⁵¹ Mirbeau écrit, par exemple : « *C'est que je suis homme, comme tout le monde, et que rien des infirmités, des incohérences, des erreurs humaines, ne m'est étranger. De même que tous mes semblables – qui se vantent, avec un si comique orgueil, de n'être que cœur, cerveau, et tout ailes –, j'ai un estomac, un foie, des nerfs, par conséquent des digestions, des mélancolies et des rhumatismes, sur lesquels le soleil et la pluie, le plaisir et la peine exercent des influences ennemies. Ce que M. Paul Bourget appelle des "états de l'esprit", ce n'est jamais que des "états de la matière, qui affectent diversement notre sensibilité morale, notre imagination, le mouvement et la direction de nos idées, comme les météores, qui passent sur la mer, en changeant, mille fois par jour, la coloration et le rythme.* » Au chapitre V, Mirbeau ajoute, non sans une jubilatoire provocation : « *Constipé, le divin Platon devient aussitôt une brute quinteuse et stupide. L'intestin commande au cerveau.* »

⁴⁵² Voir l'article de Pierre Michel, « Le Matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312.

source de réalité réside au fond de nous-mêmes⁴⁵³ ». Par-delà la tradition « réaliste », Mirbeau ouvre ainsi la voie à la modernité. « Révolution copernicienne à rebours », comme le dira André Gide... mais en parlant de Marcel Proust ! Du roman de l'auto à l'autofiction...

Le terme d'autofiction, justement, a été créé par le romancier et universitaire Serge Doubrovsky et apparaît, pour la première fois et par la bande, en 1977, sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction. » Le mot a été forgé sur celui d'autobiographie, mais pour établir une claire distinction d'avec le genre autobiographique, illustré notamment par le modèle que constituent *Les Confessions* de Rousseau, histoire de brouiller les pistes et de contribuer de la sorte à effacer les frontières entre les genres narratifs. Comme l'autobiographie, l'autofiction implique l'identité de trois instances : celle du romancier, dont le nom apparaît sur la couverture du livre ; celle du narrateur, qui dit « je » ; et celle du personnage, dont nous sont rapportées, après coup, aventures et mésaventures. Mais, différence majeure, dans une autobiographie, comme dans toute biographie qui se respecte, les événements rapportés sont supposés avoir réellement eu lieu⁴⁵⁴. Dans une autofiction, au contraire, les faits relatés et les personnages sont d'entrée de jeu présentés comme relevant, en partie au moins, de la fiction⁴⁵⁵, ce qui laisse à l'auteur-narrateur les mêmes droits et la même latitude qu'à un romancier. Mais alors éclate la contradiction entre, d'une part, la réalité objective de l'instance narrative, qui se met elle-même en scène et qui est une personne en chair et en os, dotée d'un état-civil vérifiable, et qui, en l'occurrence, jouit d'une célébrité à l'échelle de l'Europe⁴⁵⁶, et, d'autre part, le caractère partiellement fictif des événements auxquels participe un personnage qui porte le même nom que l'auteur⁴⁵⁷ : on étiquette « roman » ce qui a toutes les apparences d'un récit autobiographique. Comment et pourquoi un romancier avoué tel que Mirbeau fait-il de sa propre personne un personnage de roman et transfigure-t-il des séquences de sa propre vie en matériaux romanesques ?

Au premier abord, cette œuvre, qui n'est donc pas un roman *stricto sensu*, se présente comme le « journal » d'un voyage en automobile – la fameuse 628-E8, numéro d'immatriculation de la Charron de Mirbeau achetée en 1902 – à travers la Belgique, la Hollande et l'Allemagne de Guillaume II, voyage que Mirbeau a effectivement effectué en 1905⁴⁵⁸, en compagnie de sa femme Alice et d'un trio d'amis⁴⁵⁹. Cependant, il est

⁴⁵³ Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour - Métaphysique de la mort*, U. G. E., 10/18, Paris, 1980, p. 133.

⁴⁵⁴ Cela ne veut pas dire pour autant que le récit soit véridique et que tout soit parfaitement avéré : en effet, la mémoire est sélective et peut comporter des défaillances, le souvenir peut être embelli ou déformé, et les faits peuvent acquérir, dans leur reconstitution *a posteriori*, un sens apparent qui a échappé au personnage lorsqu'il les a vécus, ce qui laisse subsister le soupçon d'une déformation, qu'elle soit volontaire ou inconsciente.

⁴⁵⁵ Ce qui, corollairement, ne veut pas dire qu'ils soient tous purement imaginaires.

⁴⁵⁶ Mirbeau est alors devenu extrêmement célèbre, ses œuvres sont traduites dans toutes les langues européennes, ses pièces sont jouées dans tous les théâtres, ses avis sont régulièrement sollicités par la presse, et il est devenu très riche grâce à sa plume.

⁴⁵⁷ Ainsi, fictive est évidemment la rencontre avec Weil-Sée, personnage de fiction ; fictive aussi est très certainement la scène du repas funèbre à Bruxelles ; de même la longue conversation avec le baron von B...

⁴⁵⁸ À la différence de ce qu'il affirme dans son récit, il a fait ce voyage en deux temps, du 16 avril au 25 mai 190 : il est repassé par Paris, en revenant des Pays-Bas, avant de repartir pour l'Allemagne.

⁴⁵⁹ Le dramaturge Romain Coolus, et deux acteurs, Abel Tarride et Marthe Régnier, qui avaient joué *Les affaires sont les affaires* dans la tournée Hertz de 1904. Le Gerald du récit n'est qu'un

clair, pour qui connaît le grand pamphlétaire, qu'il ne faut surtout pas s'attendre de sa part à un reportage à la manière de son ami Jules Huret, qui, avec force *interviews*, graphiques et données statistiques aussi objectives et complètes que souhaitable, vient précisément de faire paraître les deux volumes de son *En Allemagne*, pré-publié en feuilleton dans les colonnes du *Figaro*. L'on ne saurait davantage y trouver les rassurants clichés du touriste pressé, quoique consciencieux et armé de son Baedeker, dont il entend précisément se gausser. On s'attend en revanche à y goûter les *impressions* de voyage d'un esprit artiste, dans la lignée de Heinrich Heine, *impressions* que la magie du style aura pour fonction, voire pour mission, de nous suggérer et de nous faire partager, de la même manière que le métier de Monet, si parfaitement maîtrisé, nous aide à percevoir le monde des apparences à travers le regard, unique, d'un artiste qui voit, sent, et comprend ce que le *profanum vulgus* jamais ne verra, ne sentira ni ne comprendra.

Et de fait, ce sont bien des impressions toutes personnelles qui nous sont retranscrites dans le désordre du parcours automobilistique – « *L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout* » –, mais, pour notre jubilation, ô combien retravaillées dans le sens de la caricature et de la cocasserie ! À tel point que le doute, insinué par l'auteur lui-même dès les premières lignes, ne manque pas de saisir le lecteur, quand il est confronté peu après à une capitale de pacotille et à des Belges encore plus farcesques et grotesques que dans les multiples histoires où les Français ont l'habitude de les dauber⁴⁶⁰. Ce doute ne peut qu'être renforcé par la curieuse image que le romancier-narrateur-personnage donne parfois de lui-même, à contre-emploi : il se laisse naïvement voler par son chauffeur comme au coin d'un bois, il prétend ne voir que de la mort dans les toiles de ses peintres préférés et brûle allègrement tout ce qu'il a toujours adoré, et il lui arrive même de se muer en écraseur sans scrupules au nom du Progrès sacralisé... On a bien du mal à reconnaître dans ce mufle⁴⁶¹ le Mirbeau justicier des arts et des lettres, le vaillant dreyfusard, l'intrépide défenseur des opprimés et des exclus, qui pointent néanmoins leur nez dans les pages sur les pogroms de Russie ou les Boers d'Afrique australe, sur Félix Vallotton ou sur Vincent Van Gogh. Quel est donc cet individu disparate, ce monstre composite, où le Mirbeau bien connu se double d'un *horla* beaucoup moins fréquentable, et où le dédoublement semble menacer l'intégrité du moi ?

En fait, ce Mirbeau-personnage ne fait pas exception à la règle établie par Mirbeau-romancier, grand lecteur de Dostoïevski, qui ne croit ni à l'unité mythique du moi, ni à la possibilité de la connaissance du psychisme humain. Pour lui, l'homme est en proie à une « *bousculade folle d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités naïves* », qui le rendent « *si douloureux et si comique... et si fraternel*⁴⁶² ». En mettant en lumière le magma de ses propres contradictions, comme il l'a fait de ses personnages de pure fiction, Mirbeau-romancier s'inscrit donc dans la continuité des grands Russes, avec cette différence, par rapport à ses romans antérieurs, qu'il ne se contente pas de voir les choses avec la distance d'un romancier omniscient et en utilisant le truchement de personnages fictifs : il s'implique, il prêche d'exemple, et par conséquent il s'expose. Du même coup, c'est son autorité d'écrivain qui se trouve remise en cause : comment, en effet, faire confiance

personnage fictif.

⁴⁶⁰ On serait tenté de rapprocher Mirbeau du peintre belge James Ensor (1860-1949), mais, curieusement, il s'avère qu'il n'a rien écrit sur lui.

⁴⁶¹ Le narrateur se qualifie lui-même de « *goujat* », lors de l'aventure galante de son ami Gerald.

⁴⁶² Octave Mirbeau, *Lettre à Léon Tolstoï*, À l'Écart, Reims, 1991, p. 15.

à un « auteur » qui avoue aussi ingénument ses faiblesses et ses contradictions et qui adopte, par rapport à lui-même, un tel regard ironique ? Plus audacieux que Rousseau, qui n'avouait les fautes de Jean-Jacques que pour mieux démontrer qu'il était, tout bien pesé, le meilleur de tous les hommes ayant jamais existé, l'autorité du biographe purificateur compensant largement les faiblesses du personnage, Mirbeau, dans son autofiction, est beaucoup plus audacieux, puisque ce sont et l'homme et l'écrivain qui risquent de se trouver discrédités. En fait, par-delà la sienne propre, c'est toute autorité que remet en cause notre impénitent libertaire. Mirbeau n'a que mépris pour les vendeurs d'orviétan et pour tous ceux qui prétendent posséder la clef du Bonheur, du Salut ou de la Vérité. Et il se méfie comme de la peste des « *mauvais bergers*⁴⁶³ » de tout poil qui ont la prétention suspecte de guider les hommes⁴⁶⁴. En refusant d'être lui-même un berger alternatif digne de foi, il pousse son anarchisme radical jusqu'à ses conséquences extrêmes. En déconcertant un lectorat en quête de réponses toutes faites, en frustrant son attente, et en ébranlant toutes ses certitudes sans rien lui proposer à la place, il contribue à faire table rase de tous ses préjugés et, partant, à l'émanciper intellectuellement.

Incarnation de l'écrivain engagé, Mirbeau met en effet une nouvelle fois sa plume au service de ses grands idéaux de Vérité, de Liberté, de Paix et de Justice⁴⁶⁵, et il entend bien, avec *La 628-E8* comme dans tout le reste de son œuvre, aider dans la mesure de ses moyens à « *diminuer arithmétiquement la douleur du monde* », selon la belle formule d'Albert Camus. C'est ainsi qu'il attire l'attention de ses lecteurs sur les monstrueux pogroms dont sont victimes, dans l'indifférence générale, les Juifs sujets de « notre ami », le tsar de toutes les Russies⁴⁶⁶ ; ou qu'il leur fait découvrir à quel prix il leur est loisible de consommer, pour leurs imperméables ou les pneus de leurs automobiles, du caoutchouc africain rougi du sang des esclaves de « notre ami » le roi des Belges⁴⁶⁷ ; ou encore qu'il leur révèle les richesses, source de prospérité et, partant, de paix, de notre « ennemi » l'Allemagne, avec laquelle nous ferions mieux de nous entendre, tant les économies de la France et de l'Allemagne sont complémentaires. Mais il ne prétend nullement pour autant apporter une vérité toute mâchée, et il demande d'autant moins à être cru sur parole qu'il avoue être saisi parfois par le démon de la

⁴⁶³ Mirbeau a intitulé *Les Mauvais bergers* sa tragédie prolétarienne représentée dix ans plus tôt, en décembre 1897 (elle est recueillie dans le tome I de notre édition critique de son *Théâtre complet*, Eurédit, 2003).

⁴⁶⁴ Voir notamment son ironique et vengeresse dédicace du *Jardin des supplices* (1899), également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁴⁶⁵ Rappelons que la Vérité et la Justice étaient les deux valeurs cardinales des dreyfusards.

⁴⁶⁶ Mirbeau s'est opposé, dès 1892, à l'alliance contre-nature entre l'autocratie tsariste et la République française. Il a écrit plusieurs chroniques et récits – dont certains ont été insérés en 1901 dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* – pour faire connaître les monstruosité du sanguinaire régime russe. En 1905, il a fait activement partie de la Société des Amis du peuple russe et, au cours de réunions publiques, a dénoncé l'emprunt russe et stigmatisé le rouble « *taché de sang* ».

⁴⁶⁷ Le journaliste Adam Hochschild, dans *Les Fantômes du roi Léopold* (Belfond, 1998), évalue à dix millions le nombre d'Africains qui auraient péri, victimes du *caoutchouc rouge*, entre 1880 et 1920, soit la moitié de la population initiale du Congo, propriété personnelle du roi Léopold II. Cette estimation est jugée très excessive par beaucoup, mais elle donne une idée de l'ampleur de la tragédie dévoilée par Mirbeau au grand public.

contradiction⁴⁶⁸ et qu'il est sans la moindre illusion sur les hommes⁴⁶⁹ : il entend seulement semer le doute, éveiller le questionnement. Bien avant Gide, et plus encore que Villiers-de l'Isle-Adam, il est un « *inquiéteur* ». Et le solipsisme inaugural et méthodique que nous évoquions plus haut est en soi une source d'inquiétude, puisqu'il remet en cause les présupposés du roman et les préjugés culturels des lecteurs.

AUTOMOBILE ET PROGRÈS.

L'automobile n'est pas seulement la véritable héroïne de l'autofiction mirbellienne. Elle est aussi le sujet de réflexion proposé aux lecteurs, invités à s'interroger sur le progrès, ou prétendu tel. Pour Mirbeau, à lire sa longue lettre-préface, elle semble dotée de toutes les vertus. En rapprochant les hommes et les cultures, elle contribue en effet à « *la sociabilité universelle* » et à l'établissement de la paix. Elle crée aussi des emplois et contribue à élever le niveau de vie. Elle bouleverse les sensibilités, et participe donc d'une véritable révolution culturelle, sociale et économique, comme le proclame un automobiliste passionné : « *L'automobilisme est un progrès, peut-être le plus grand progrès de ces temps admirables* » ; il fait déjà vivre 200 000 ouvriers, et, dans un avenir proche, il sortira les villages de leur isolement, multipliera les échanges, et réanimera, d'« *une vie inconnue, inespérée* », « *des régions mornes* ».

Certes. Mais avec Mirbeau rien n'est simple, et le doute, en permanence, s'insinue au sein de ces dithyrambes qui, lus au premier degré, pourraient paraître sans nuances. Car enfin, cet automobiliste novateur, qui vante les « *miracles* » de sa machine, vient d'écraser une petite fille, et le « *progrès* » dont il se targue fait, de son propre aveu, une terrible consommation de vies humaines : « *Un progrès ne s'établit jamais dans le monde, sans qu'il en coûte quelques vies humaines* », dit-il cyniquement pour sa justification. Quant à Mirbeau-personnage, on l'a vu, sous l'effet du vertige provoqué par « *la vitesse névropathique, qui emporte l'homme à travers toutes ses actions et ses distractions* », il en vient à perdre tous ses repères éthiques et à tenir, *in petto*, de bien étranges propos : « *Il ne faut pas que leur stupidité [celle des villageois rétrogrades] m'empêche d'accomplir ma mission de progrès... Je leur donnerai le bonheur malgré eux ; je le leur donnerai, ne fussent-ils plus au monde ! – Place ! Place au Progrès ! Place au bonheur ! / Et pour bien leur prouver que c'est le Bonheur qui passe, et pour leur laisser du bonheur une image grandiose et durable, je broie, j'écrase, je tue, je terrifie !* »

Le progrès technique se révèle donc, à l'usage, terriblement ambivalent. En même temps qu'il permet un prodigieux essor économique, dont les effets sont bénéfiques au plus grand nombre, il déchaîne une course aux armements⁴⁷⁰ aux conséquences effroyables, et il donne aux desservants de son culte, les ingénieurs, « *une*

⁴⁶⁸ Mirbeau l'avoue en effet : « *Qu'un homme, au contraire, m'impatiente, ou qu'une femme prétentieuse et littéraire commence de disposer ses phrases, je me sens pris aussitôt d'une envie furieuse de les contredire, et même de les injurier. Ils peuvent soutenir les opinions qui me sont le plus chères, je m'aperçois aussitôt que ce ne sont plus les miennes, et mes convictions les plus ardentes, dans leur bouche, je les déteste. Je ne me contredis pas ; je les contredis. Je ne leur mens pas ; je m'évertue à les faire mentir...* »

⁴⁶⁹ « *Notre optimisme aura beau inventer des lois de justice sociale et d'amour humain, les républiques auront beau succéder aux monarchies, les anarchies remplacer les républiques, tant qu'il y aura des hommes sur la terre, la loi du meurtre dominera parmi leurs sociétés, comme elle domine parmi la nature.* » Son pessimisme est la conséquence d'une lucidité impitoyable. Voir Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Preses de l'Université d'Angers, 2001.

⁴⁷⁰ Mirbeau l'a déjà évoquée et stigmatisée dans *Le Jardin des supplices*.

puissance intangible » qui leur permet, en toute impunité, de conduire le monde à la destruction : « *Les ingénieurs sont une sorte d'État dans l'État, dont l'insolence et la suffisance croissent en raison de leur incapacité. Une caste privilégiée, souveraine, tyrannique, sur laquelle aucun contrôle n'est jamais exercé et qui se permet ce qu'elle veut ! Quand, du fait de leur incurie notoire, ou de leur entêtement systématique, une catastrophe se produit, [...] ce n'est jamais sur eux que pèsent les responsabilités... Ils sont inviolables et sacro-saints* ⁴⁷¹. » Cette impunité dont ils jouissent est d'autant plus menaçante que, comme le constate Mirbeau, écologiste avant la lettre, à propos des canaux d'Amsterdam, « *on a beau faire, il y a toujours un moment où la nature secoue formidablement le joug de l'homme* ».

Il ne saurait donc être rangé parmi les partisans aveugles d'une modernité technologique supposée *a priori* bienfaisante et inoffensive. Il est trop lucide pour se boucher les yeux devant les risques qu'un progrès matériel mal contrôlé fait courir à l'humanité. Et surtout il sait que, dans la société capitaliste, sous la domination d'une bourgeoisie dépourvue de scrupules et de pitié – *les affaires sont les affaires*, pour Léopold II comme pour Isidore Lechat ! –, les découvertes les plus prometteuses sont vouées à servir avant tout les intérêts d'une caste féroce de privilégiés qu'il va s'employer à démasquer et à stigmatiser. Pour lui, il est clair que le progrès scientifique et technique ne peut être un facteur d'émancipation et de paix que s'il s'accompagne d'un réel progrès social.

Ce sont précisément les deux faces, complémentaires et indissociables, de ce progrès, le musée et la machine, qui, comme l'a bien vu Claude Foucart, rendent possible une « *expérience humaine à laquelle se soumet l'écriture*⁴⁷² ». Le musée « *est l'autre monde, celui de l'émotion poussée à son paroxysme* », « *la découverte d'une sensation extrême qui échappe à la parole* » et qui « *arrache* » le visiteur « *aux objets et lui donne ainsi l'impression d'un vécu nouveau*⁴⁷³ ». Quant à la machine, grâce à la vitesse, elle rend possible « *ce heurt des sensations qui provoque la découverte d'un univers qui échappe à l'attraction perfide des miasmes, de la boue, pour devenir "météores"*⁴⁷⁴ ». Le musée et la machine, par des biais différents, et à des moments différents, contribuent ainsi à une « *expérience individuelle qui échappe aux réalités de la science pour devenir libération de l'esprit par l'imagination*⁴⁷⁵ ». En allant de la sorte, avec les moyens que le progrès technique – la machine – et le progrès social – le musée – mettent à la disposition de l'homme moderne, à la découverte de lui-même, qui, en dernier ressort, est bien la matière de son livre, Mirbeau, quoique revendiqué par Marinetti et les futuristes⁴⁷⁶, s'inscrit en réalité dans la continuité toute classique de Montaigne et de Rousseau, deux de ses maîtres à penser, dont il se revendiquait déjà dans ses lointains articles de *L'Ordre*, du *Gaulois* et de *L'Événement*..

DÉMYSTIFICATION

Comme dans toute son œuvre, Mirbeau se livre à une entreprise de mise à nu des

⁴⁷¹ Octave Mirbeau, « Questions sociales », *Le Journal*, 26 novembre 1899.

⁴⁷² Claude Foucart, « Le Musée et la machine : l'expérience critique dans *La 628-E8* », in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 269.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 273 et p. 274.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ Sur ce point, voir l'article d'Anne-Cécile Thoby, « *La 628-E8 : opus futuriste ?* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 106-120..

hideurs sociales porteuses de convulsions⁴⁷⁷, affirme clairement son parti pris pour les opprimés (« *puisque le riche – c'est-à-dire le gouvernant – est toujours aveuglément contre le pauvre, je suis, moi, aveuglément aussi, et toujours, avec le pauvre contre le riche, avec l'assommé contre l'assommeur, avec le malade contre la maladie, avec la vie contre la mort* ») et démystifie tout ce qu'un vain peuple crétinisé respecte aveuglément, à commencer par les gouvernants de ce monde et les cours bouffonnes dont, bravant le ridicule, les monarques croient devoir s'entourer⁴⁷⁸. Le plus vilipendé d'entre eux est Louis XIV, le prétendu « Roi Soleil », admirablement dépiédestalisé et désacralisé dans un passage d'une éloquence stupéfiante, où Bossuet est mâtiné de Zola, que lui inspire la ville plus que morte de Rocroi. Le voyage en automobile à travers les paysages et les villes de Belgique et d'Allemagne constitue une excellente occasion pour recueillir quantité d'anecdotes significatives sur le compte du « *businessking* » Léopold II, roi des Belges et propriétaire du Congo, qu'il assimile à Isidore Lechat, l'affairiste de la grande comédie de Mirbeau *Les affaires sont les affaires*⁴⁷⁹, et du Kaiser Guillaume II, « *Surempereur* » qu'il ose comparer au père Ubu d'Alfred Jarry. À la différence d'un historien attaché à vérifier ses sources et à confronter prudemment les témoignages, il se délecte d'anecdotes qu'il juge significatives, même si elles ont de bonnes chances d'être controuvées⁴⁸⁰. Car ce qui lui importe le plus, ce n'est pas la vérité superficielle de faits qui restent à interpréter, et le sont souvent d'une façon tendancieuse ou arbitraire⁴⁸¹, c'est la vérité profonde des êtres telle qu'elle est occultée par les *grimaces* de respectabilité des nantis aux « *rêves d'autruches* ». Et c'est précisément cette vérité-là que la littérature met à jour, à travers des types tels que Lechat ou Ubu, mais à laquelle un historien, tenu en bride par le respect de faits têtus, mais forcément partiels, ne pourra jamais accéder.

La littérature n'est pas pour autant la panacée, et elle est elle-même suspecte. Notre grand démystificateur ne se contente pas de tourner au passage en dérision Guy de Maupassant devenu écrivain mondain, Paul Bourget à la psychologie en toc, André Theuriet le botaniste de salon, et la prétentieuse princesse Anna de Noailles⁴⁸², « *idole* » entourée de « *prêtresses* », il égratigne aussi sans complexe deux géants mythiques de notre littérature du XIX^e siècle, bien convaincu de la nécessité d'en finir avec « *le déplorable préjugé du grand homme* », qui « *doit être un personnage sympathique, comme au théâtre* » et « *n'est véritablement un grand homme qu'à la condition qu'on*

⁴⁷⁷ Il note par exemple que « *les ordures sociales et les reliefs du plaisir des riches menacent les sociétés d'une fermentation inapaisable de la misère* ».

⁴⁷⁸ « *Sérieusement, est-ce que les Cours d'Autriche, d'Allemagne, d'Espagne, avec la bouffonnerie de leur cérémonial, la splendeur carnavalesque de leurs déguisements, ne vous paraissent pas maintenant de stupides décors de théâtre, de lamentables mises en scène, pour représentations d'hippodrome ?...* »

⁴⁷⁹ Grande comédie de mœurs et de caractères, dans la continuité de Molière, *Les affaires sont les affaires*, créé à la Comédie-Française en avril 1903, a été le plus grand succès théâtral du début du XX^e siècle, notamment en Allemagne, où dix troupes différentes ont donné la pièce dans cent trente villes différentes (il est donc tout à fait possible qu'on l'ait jouée à Krefeld le jour où Mirbeau a traversé la ville). Le texte est recueilli dans le tome II du *Théâtre complet* de Mirbeau (*loc. cit.*).

⁴⁸⁰ Certaines anecdotes relatives à Guillaume II sont attribuées à von B..., député au *Reichstag*, c'est-à-dire von Bunsen, que Mirbeau a effectivement rencontré sur la Côte d'Azur en 1889 et dont il a rapporté les propos littéraires dans « *Quelques opinions d'un Allemand* » (*Le Figaro*, 4 novembre 1889). Mais en 1905, lors du voyage de Mirbeau en Allemagne, le baron von Bunsen est mort depuis plusieurs années...

⁴⁸¹ « *Le trait le plus mince... le plus mince... pourvu qu'il soit bien réel et humain... je le préfère à l'évolution, thèse, antithèse, synthèse de trois époques de philosophie* », déclare le baron von B...

⁴⁸² Elle n'est pas nommée, mais elle est facilement reconnaissable.

fasse le silence sur ses faiblesses, et qu'on le diminue de tout ce qu'il eut d'humain », tandis que, au contraire, « c'est par ses péchés qu'un grand homme nous passionne le plus ».

• Alors que Victor Hugo, devenu le poète quasiment officiel de la République, a eu droit à des obsèques solennelles suivies par un million de personnes et est désormais l'objet d'un véritable culte, relayé par toutes les écoles de France et de Navarre, Mirbeau, grand déboulonneur d'idoles par-devant l'Éternel, s'interroge sur sa nocivité sociale⁴⁸³ : « *Ah ! Je me demande souvent, malgré toute mon admiration pour la splendeur de son verbe⁴⁸⁴, si Victor Hugo ne fut point un grand Crime social ? N'est-il pas, à lui seul, toute la poésie ? N'a-t-il pas gravé tous nos préjugés, toutes nos routines, toutes nos superstitions, toutes nos erreurs, toutes nos sottises, dans le marbre indestructible de ses vers ?* » Le génie indéniable et l'admirable verbe sonore du poète ne feraient-ils donc que cacher le vide de la pensée et le conformisme de l'être ?

• Quant à Balzac, ce qui l'intéresse le plus chez lui, ce n'est pas sa gigantesque œuvre romanesque, « *œuvre de critique sociale pessimiste* » et de « *divination universelle* », qu'il admire sans réserves⁴⁸⁵, certes, mais à laquelle il tourne le dos quand il s'agit de créer son œuvre personnelle. C'est au contraire la personnalité de l'écrivain, y compris ses naïvetés, ses faiblesses, ses vices, ses illusions, ses indécidités, sa « *jactance énorme* », et plus particulièrement le lamentable et mortel *fiasco* de son mariage avec Mme Hanska, à travers le récit duquel on entend comme un écho de l'enfer conjugal où se débat depuis vingt ans le romancier-chauffeur⁴⁸⁶. C'est cet enfer qui lui inspire des aphorismes témoignant de son pessimisme résigné, par exemple : « *Les années qu'on a vécues paraissent, à distance, de plus en plus belles à mesure qu'en nous s'affaiblit avec l'expérience, et s'éteint avec l'illusion, la faculté d'espérer le bonheur.* »

Cette démystification systématique et émancipatrice est en effet imprégnée d'une pensée lucide et radicalement pessimiste. Mirbeau n'a de foi ni en l'homme, ni en l'organisation sociale, ni en l'action politique⁴⁸⁷, et il a senti, malgré une quête et un rêve d'absolu qui le rapprochent de Vincent Van Gogh, et malgré son enthousiasme pour les innovations facteurs de progrès dans tous les domaines, les limites indépassables de la création artistique et littéraire et de la recherche scientifique et technologique. Mais ce pessimisme foncier, qui confine souvent au nihilisme, et ce scepticisme radical à l'égard de tous les systèmes philosophiques⁴⁸⁸, Mirbeau parvient une nouvelle fois à les

⁴⁸³ Voir l'article de Pierre Michel, « Victor Hugo vu par Octave Mirbeau », à paraître au printemps 2003 dans la revue de philologie de l'université de Belgrade, dans les Actes du colloque Victor Hugo de Belgrade, octobre 2002.

⁴⁸⁴ Mirbeau lui a consacré une flamboyante chronique nécrologique dans *La France* du 24 mai 1885.

⁴⁸⁵ « [...] *si belle qu'elle soit, son œuvre est peut-être ce qui nous intéresse le moins en lui* », déclare Mirbeau-narrateur, non sans provocation.

⁴⁸⁶ Voir la postface, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, de notre édition de *La Mort de Balzac*, parue aux éditions du Lérot en 1989 et rééditée en 1999 aux éditions du Félin – Arte. Voir aussi la biographie, par Pierre Michel, d'*Alice Regnault, épouse Mirbeau*, éditions À l'écart, Alluyes, 1994.

⁴⁸⁷ Il écrit par exemple, à propos du colonialisme anglais : « *Aucune politique, aucune loi, même aucun livre, n'a le pouvoir de transformer d'un coup les hommes.* »

⁴⁸⁸ « *Et si le sublime leur en échappait, n'avais-je point – pourquoi ne pas l'avouer ? – la ressource de les en faire rire ? / Il en est ainsi de nos enthousiasmes, de la plupart de nos amitiés, ainsi des rêves de notre jeunesse. Il en est ainsi de bien des grands hommes, et de bien des chefs-d'œuvre... Il n'en va pas autrement pour les modes qui, hier exaltées, tombent demain dans le ridicule et la caricature. / Les systèmes de philosophie, dans la tête des hommes, et les plumes d'oiseau, sur celle de leurs femmes, ont le même sort...* »

transmuier, par la magie de la mise en forme, au point de nous faire sourire ou rire des choses les plus tristes, parce qu'il sait que, même si une « *histoire est triste, comme toutes les histoires tristes, elle a sa part de comique, un comique amer et grinçant, qui est bien ce qu'il y a de plus tragique dans le monde*⁴⁸⁹ ». Cocasserie de ses créations verbales (« *leitmotivait* », « *chromophage* », « *dindonner* ») et grammaticales (« *plus bougeant* », « *en beaucoup plus hippodrome* », « *très duc, très cardinal* ») ; jeux de mots (Rocroi, « *chef-lieu de rétrécissement* » plutôt que « *d'arrondissement* », « *je me gondolais* » en parlant de Venise, où il n'a jamais mis les pieds) ; énumérations où se glisse un intrus (« *Elle était couperosée, flasque, minaudière et pessimiste* ») ; détournements de citations (« *Qu'est-ce que le travail ?... Rien ?... Que doit-il être ?... Rien...* ») ; rapprochements saugrenus (« *les ânes et les mulets sont seuls à mériter une appellation trop souvent déshonorée : ce sont des hommes.* », cependant que les cochons sont « *de braves anachorètes dans leurs bauges* » et que les enclos des dindons sont des « *sortes d'Académies* ») ; ironie assassine (« *Merveilleux instinct maternel des mères* » qui appellent leurs enfants « *juste pour qu'ils se précipitent sous les véhicules* » ; « *Chefs-d'œuvre : monnaie qui n'a pas cours à l'Académie* ») ; ou encore, de ce qu'un piano porté par un camélidé égaré dans la forêt de Saint-Germain sorte incongrûment « *une valse de M. Gounod* », le narrateur ne tire « *aucune conséquence sur l'infériorité esthétique du chameau* ») ; animalisation des hommes en général, et des politiciens en particulier, assimilés à des oies (lesquelles, après avoir sauvé le Capitole, « *pourraient bien sauver le Vatican* ») ; paradoxes (« *les vieux porcs ont un goût très vif de la propreté* », « *les oies ont une sagesse forte, tenace, tranquille* », « *de toutes les bêtes de la route* » l'automobiliste « *est la pire* ») ; goût rabelaisien de l'exagération poussée jusqu'à l'hénaurme (pensons par exemple aux quatre pneus qui éclatent « *de rire* » à la sortie de Bruxelles, ou à cette impressionnante automobile belge au moteur dérisoirement petit, ou encore à ce pitoyable caissier retenu, dans son envie pourtant impérieuse de se carapater avec la caisse, par la perspective décourageante d'une longue retraite à Bruxelles, morne ville⁴⁹⁰ : « *J'aime mieux rester honnête homme* »...); dérision distanciée avec laquelle sont perçues toutes choses, de la langue belge au *modern-style* et à l'école de Düsseldorf, en passant par le « *monumentalisme hyperbolique* » de la *Gründerzeit*, l'homosexualité⁴⁹¹ à l'allemande ou les toilettes à la française, et qui n'épargne nullement le romancier-narrateur-personnage lui-même, dont la feinte naïveté ou les déplorables faiblesses avouées ne manquent pas de faire sourire : tout est mis en œuvre pour faciliter l'assimilation, par le truchement du rire, de réflexions qui ne sont rien moins que réjouissantes. De sorte que, une fois de plus, la lecture se révèle roborative, et d'autant plus stimulante que nous sommes constamment emportés, sans avoir le temps de souffler, par l'incessant mouvement de la C.-G.-V. et par le non moins incessant travail de réflexion de l'auteur, qui se plaît à nous bousculer et à sauter d'un sujet à l'autre avec une confondante *maestria*.

. En même temps qu'il bouleverse et dépasse le genre romanesque, Mirbeau nous donne une belle leçon de vie et nous administre, en guise de remède au néant de l'existence et au chaos des sociétés, une efficiente potion philosophique à base de

⁴⁸⁹ Il écrit aussi : « *On ne perçoit d'abord que le comique des choses ; ce n'est qu'à la réflexion que le tragique apparaît.* » Pour lui, comique et tragique sont inextricablement entremêlés et ne constituent que les deux faces d'une même « réalité » perçue sous un angle différent et avec un regard différent. Voir sa dédicace à Jules Huret du *Journal d'une femme de chambre*.

⁴⁹⁰ La réserve qu'il émet peu après constitue en réalité le coup de pied de l'âne : « *Après tout, on peut aimer Bruxelles. Il n'y a là rien d'absolument déshonorant.* »

⁴⁹¹ Ce mot savant, forgé par le sexologue Kraft-Ebing, est alors de création toute récente.

détachement⁴⁹², mâtiné d'hédonisme, et de rire, parfois grinçant, mais toujours sain. C'est cette richesse qui a échappé aux commentateurs, misonéistes ou malveillants, qui ont affecté de prendre *La 628-E8* en général pour un guide de voyage aspirant à la fiabilité, et les chapitres sur Balzac en particulier pour un récit prétendument authentique de l'agonie du concurrent de l'état-civil, et qui se sont ensuite scandalisés et inscrits en faux contre les allégations calomnieuses du polémiste mystificateur à l'égard de la pauvre Belgique, qui n'en peut mais, et de l'infidèle Mme Hanska, qui n'a plus que sa fille octogénaire pour défendre son honneur posthume. C'est ce que n'ont pas davantage compris de beaux esprits tels que l'ingrat Remy de Gourmont – pour qui ce n'est que « *de la littérature de sport*⁴⁹³ »... –, ou un autre ingrat, Valery Larbaud – qui n'y voit que « *de la pornographie du plus bas étage*⁴⁹⁴ » –, ou encore le délicat André Gide, qui se plaît à se représenter Mirbeau comme « *un enfant qui écrit tout chaud, sans réfléchir*⁴⁹⁵ »... Un semblable aveuglement est sidérant, en vérité !

Force est de constater que ses contemporains étaient, pour la plupart, bien en peine de comprendre ce qu'il y avait de neuf, en même temps que d'éminemment classique, dans l'entreprise d'un écrivain décidément rebelle à tout étiquetage réducteur et mutilant. À leur décharge, force est de reconnaître que le regard de nombre de ses lecteurs a été fâcheusement obscurci ou détourné de l'essentiel par le triple scandale occasionné par *La 628-E8* lors de sa parution.

UN TRIPLE SCANDALE

• Le scandale de *La Mort de Balzac* :

En apprenant, par la lecture du *Temps*, le thème du chapitre sacrilège consacré à Balzac et à sa femme, la fille d'Éveline Hanska, Anna Mniszech, sort de sa retraite du couvent des dames de la Croix, rue de Vaugirard, pour « *protester de la façon la plus énergique contre les calomnies abominables de M. Mirbeau*⁴⁹⁶ » et pour exiger de l'écrivain qu'il « *efface ces pages de [son] œuvre* », sous peine d'être poursuivi en « *diffamation*⁴⁹⁷ ». Bien qu'assuré par son avocat de gagner l'hypothétique procès, Mirbeau accepte pourtant, la mort dans l'âme, de renoncer à publier le chapitre litigieux⁴⁹⁸, obligeant les employés des éditions Fasquelle à débroscher en catastrophe les 11 000 exemplaires déjà tirés pour en extraire les pages 387 à 439, avant de rebroscher⁴⁹⁹...

Comment expliquer pareille attitude, si contraire aux habitudes du vieux lutteur ? Une première explication est d'ordre psychologique : Mirbeau écrit peu après à

⁴⁹² Le fictif Weil-Sée parle ainsi du « *nihilisme parfait de l'indifférence absolue* ». Cette « *indifférence absolue* », dont rêve Mirbeau sans jamais pouvoir y parvenir, va au-delà de l'ataraxie des stoïciens et des épicuriens antiques et se rapproche du nirvana des bouddhistes. Rappelons que Mirbeau a fait paraître en 1885, dans *Le Gaulois*, de pseudo-*Lettres de l'Inde* précisément signées Nirvana (elles ont été publiées par mes soins aux éditions de l'Échoppe, Caen, en 1991).

⁴⁹³ Cité par Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Éditions du *Mercur de France*, 1954, t. II, p. 83. Mirbeau a pris la défense de Remy de Gourmont en 1891, quand celui-ci a été licencié de la Bibliothèque Nationale à cause de son article provocateur intitulé « *Le Joujou patriotisme* ».

⁴⁹⁴ *Correspondance* Larbaud -Marcel Ray, Gallimard, Paris, 1980, t. I, p. 244. Mirbeau a voté pour Valery Larbaud pour le prix Goncourt 1908.

⁴⁹⁵ André Gide, *Journal*, Gallimard, Pléiade, Paris, p. 255.

⁴⁹⁶ *Le Temps*, 9 novembre 1907.

⁴⁹⁷ *Gil Blas*, 13 novembre 1907.

⁴⁹⁸ Naturellement, nous avons restauré ce mémorable chapitre à son emplacement initial. De même dans notre édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau.

⁴⁹⁹ Voir le *Journal littéraire* de Paul Léautaud, *loc. cit.*, tome II, p. 84.

son ami Thadée Natanson, modèle de Weil-Sée, qui l'a aidé à corriger son livre et a soutenu son moral souvent défaillant, qu'il était alors « *malade* », « *exténué de fatigue* » au point de vouloir s'en « *aller au bout de la terre, et au bout de la vie* », et qu'il s'est « *laissé aller à la dérive* » et a « *renoncé à tout*⁵⁰⁰ ». C'est tout à fait plausible. Une deuxième explication, également plausible, et nullement incompatible avec la première, est d'ordre moral : un refus de céder à la prière d'Anna Mniszech aurait pu être mal interprété et qualifié de « *vilaine action* », et, face à une très vieille dame qui défend l'honneur de sa mère, le justicier, accusé de diffamation aurait vraiment été à contre-emploi et aurait écorné son image, comme ses amis n'ont pas dû manquer de le lui faire remarquer. Une troisième hypothèse, de l'ordre de la poétique, est judicieusement émise par Marie-Françoise Montaubin⁵⁰¹, sans que nous puissions juger de sa validité : puisque le chapitre par lequel le scandale est arrivé proposait une poétique allant « *dans le sens d'une décomposition* », « *s'acharner à sauver ce passage eût été aussi en nier en quelque manière la poétique pour revenir aux principes contre lesquels Mirbeau se dresse dès les premières pages, logique, continuité, anecdote bien léchée* ».

Une autre question se pose à propos de ce chapitre hors-d'œuvre : pourquoi Mirbeau a-t-il décidé de rapporter, quinze ans après les avoir entendus, à ce qu'il prétend, d'hypothétiques propos tenus dans l'atelier d'Auguste Rodin par le sénile peintre Jean Gigoux, plus de quarante ans après les faits, propos qui, aux dires des balzaciens, notamment Marcel Bouteron, seraient pures calembredaines ? Plus généralement, au-delà du cas particulier des galipettes de Mme Hanska en contrepoint de la putréfaction sur pied du grand romancier, se pose la question du statut et de la valeur de nombre d'anecdotes, fort improbables, voire carrément farfelues, qu'affectionne le romancier. On y sent bien un légitime désir de démythifier la grande Histoire mensongère, de provoquer les imbéciles, de choquer la bonne conscience ou les préjugés de ses lecteurs, et aussi une jubilation manifeste à se payer leur tête, ou à les laisser dans une incertitude douloureuse. Il nous semble cependant qu'existe une raison plus essentielle. Aux yeux de Mirbeau, peu importe que l'anecdote soit controuvée, pour peu qu'elle permette de mettre en lumière des vérités qui lui sont chères et que l'on tient trop souvent sous le boisseau des préjugés et du politiquement correct. En l'occurrence, il s'agit de la guerre des sexes et de l'abîme d'incompréhension qui les sépare (les Balzac reviennent d'Ukraine « *mariés et ennemis* » pour s'être dupés l'un l'autre) ; de la contestation de ces lits de Procuste que sont la « *bienséance* » et la « *vraisemblance* », auxquelles il fait la nique ; et de la parenté étroite qui lie le sexe et la mort, l'amour et la destruction, l'instinct génésique et la pourriture, et qui a déjà été illustrée dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*. On pourrait ajouter encore que, à travers Mme Hanska, il règle certainement ses comptes, une nouvelle fois⁵⁰², avec son incompréhensive épouse, l'ex-théâtreuse Alice Regnault, comme s'il subodorait par anticipation les plus ignominieuses trahisons de sa mémoire qu'elle ne manquera pas de multiplier, au lendemain de sa mort⁵⁰³ : nouvelle illustration du paradoxe d'Oscar Wilde

⁵⁰⁰ Lettre à Thadée Natanson du 15 novembre 1907 (collection P.-H. Bourrelier).

⁵⁰¹ Marie-Françoise Montaubin, « Mort de Balzac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 267-280.

⁵⁰² Il l'a déjà fait, à la faveur d'un pseudonyme ignoré d'Alice, dans un article incroyablement gynécophobique, « Lilith », paru le 20 novembre 1892 dans *Le Journal*, et, par le truchement d'une fiction, dans une longue nouvelle, *Mémoire pour un avocat*, parue dans le même *Journal* pendant l'automne 1894 (et recueillie dans le tome II de ses *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990, Les Belles Lettres, 2000).

⁵⁰³ Elle fera fabriquer, par le renégat Gustave Hervé, un faux « Testament politique d'Octave Mirbeau » ; elle vendra toute sa bibliothèque et toute sa correspondance avec les plus grands artistes et

sur la vie qui imite l'art...

• **Le scandale des Belges :**

Outre Quiévrain, les chapitres d'humeur sur la Belgique, caricaturaux et injustes, personne n'en disconvient, mais qui n'étaient évidemment pas à prendre au premier degré, ont suscité une flambée de colère patriotique, et notamment de virulentes répliques, dépourvues de toute espèce d'humour, fût-il belge, de la part de Pierre Broodcorens et de Maurice de Waleffe⁵⁰⁴ : sans le vouloir, ni même s'en rendre compte, ils semblent apporter de la sorte une éclatante et expérimentale confirmation aux assertions du polémiste... Le seul à raison garder, avec le silencieux Verhaeren et l'embarrassé Maurice Maeterlinck⁵⁰⁵, est un professeur de l'université de Bruxelles, Pol Errera, qui constate, à juste titre, que les Français sont « *bien plus malmenés que les Belges, dans La 628-E8*⁵⁰⁶ ». Il n'a certes pas tort. Car si les Belges, transfigurés par le regard mirbellien, ne sont que gentiment ridicules, et si de surcroît le romancier fait son *mea culpa* et reconnaît avoir été injuste à leur égard, les Français, eux, apparaissent à la fois stupides, sales, rétrogrades et odieux, et Mirbeau ne songe pas un instant à battre sa coulpe pour autant... Et nombre de Français, à commencer par les enragés du patriotisme, sont tout aussi dépourvus de cet « *antiseptique* » qu'est l'humour que leurs chatouilleux voisins du nord. D'où un troisième scandale.

• **Le scandale des « patriotes » :**

Ce qui scandalise les nationalistes, soiffards et hâbleurs, toujours avides de « Revanche », comme s'il s'agissait d'un match de foot, ce sont évidemment les chapitres sur l'Allemagne, pour laquelle Mirbeau a les yeux de Voltaire pour l'Angleterre. Bien qu'il trace de l'ubuesque et mégalomaniaque Guillaume II *bifrons* un portrait démystificateur en diable et qu'il ne manque pas de souligner le côté féodal de la société wilhelminienne et l'autocratie du pouvoir impérial, il nous présente le deuxième *Reich* comme un pays prospère, propre, ordonné, dynamique, accueillant, ouvert à l'art d'avant-garde, et doté des « *assurances ouvrières les plus libérales du monde* », qui fait avantageusement contraste avec une France passéiste, « *misonéiste* », engluée dans la routine et l'immobilisme, et réfractaire à l'art moderne autant qu'à l'hygiène la plus élémentaire⁵⁰⁷. Au moment où, selon les revanchards, en retard – ou en avance – d'une guerre, il conviendrait au contraire de mobiliser la ferveur patriotique des Français contre les « *mauvais Allemands* » en vue de leur arracher l'Alsace et la Lorraine dans une guerre sacralisée, notre pacifiste invétéré plaide, une nouvelle fois, pour l'amitié entre deux nations qui, complémentaires l'une de l'autre, pourraient ensemble assurer tout à la fois la paix et le progrès matériel et moral de deux peuples⁵⁰⁸. Cette

écrivains du temps ; elle mettra également en vente toute sa collection de tableaux et de statues ; et elle lèguera toute sa fortune à l'Académie des Sciences qu'il n'a jamais cessé de tympaniser... En 1923, Sacha Guitry consacra une de ses pièces, *Un sujet de roman*, au couple Mirbeau et à cette trahison posthume (pièce reprise au Palais-Royal en 2001)..

⁵⁰⁴ Voir Pierre Broodcorens, in *La Belgique artistique et littéraire*, février 1908, pp. 302-316, et Maurice de Waleffe, « M. Octave Mirbeau et les Belges », *La Revue*, 1^{er} mars 1908, pp. 60-66.

⁵⁰⁵ Voir sur ce point l'article de Pierre Michel, « Maeterlinck et *La 628-E8* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 239-247.

⁵⁰⁶ *La Revue*, 1^{er} mars 1908, p. 66.

⁵⁰⁷ Il évoque par exemple « *la tare héréditaire où se reconnaît un véritable Français de France : la malpropreté monarchique et catholique, à qui Louis XIV donna le caractère d'une vertu et la force d'émulation d'un concours* »...

⁵⁰⁸ Mirbeau développe les mêmes analyses dans son article de 1907 sur la *Salomé* de Richard

alliance lui semble de loin préférable à l'alliance contre-nature passée depuis quinze ans avec la sanglante autocratie tsariste, dont il a déjà révélé les terrifiantes et grotesques coulisses dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*.

Pour aggraver son cas, il nous présente de l'Alsace une vision radicalement différente de celle véhiculée par l'habituelle propagande revancharde. Au lieu d'un peuple uni dans la résistance contre l'occupant teuton, il évoque une germanisation fort avancée, à laquelle ne s'opposent guère, pour la forme, que « *quelques familles bourgeoises* », dépourvues d'influence et de crédit. Et au lieu de la régression sociale que l'on prétend, l'occupation allemande est présentée comme un appréciable progrès en termes d'hygiène et d'urbanisation... Pour que l'opposition entre les deux pays dont il souhaite la réconciliation et l'amitié soit mise davantage en lumière, la dernière page du récit nous présente un tableau des plus contrastés entre la douane allemande propre, active, où les automobilistes sont respectés et traités humainement, et une douane française bureaucratique et tracassière, qui n'est qu'« *un trou puant, un cloaque immonde, un amoncellement de fumier* », et où les voyageurs sont « *accueillis comme des chiens* »... Vingt et un ans après le sulfureux chapitre II du *Calvaire* sur la débâcle de l'armée de la Loire, Mirbeau persiste et signe, aggravant son cas aux yeux des patriotes de carnaval dont il se gausse.

Ce triple scandale, qui s'ajoute à toutes les rancunes et incompréhensions accumulées par Mirbeau au cours de ses trente-cinq années de batailles ininterrompues, a empêché nombre de lecteurs de porter sur *La 628-E8* le jugement serein que cet ouvrage novateur eût mérité. Cela n'a pas empêché le volume de bien se vendre : du vivant de Mirbeau, 43 000 exemplaires seront écoulés. Si l'on songe qu'il ne s'agit pas d'un roman, que ce drôle d'objet littéraire ne s'inscrit dans le cadre d'aucun genre existant, qu'il est amputé d'un chapitre fort attendu, et qu'il est précédé d'une fâcheuse et sulfureuse réputation, force est de convenir que ce résultat est inespéré : on est loin des « *cent exemplaires* » pronostiqués dans la lettre à Claude Monet de 1891 ! Peut-être faut-il y voir la preuve que l'on trouve dans le lectorat de l'époque un peu moins de « *croupissantes larves* » et un peu plus d'« *âmes naïves* » encore accessibles à l'humour et à la raison que notre nihiliste n'avait tendance à le croire...

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Angenot, Marcel, *À propos d'un pamphlet*, Bruxelles, Vromant, 1911, 15 pages.
- Asholt, Wolfgang, « De la statue à *La Mort de Balzac* : les Balzac de Mirbeau », *Littérature et nation*, Université de Tours, n° 17, octobre 1997, pp. 99-115.
- Asholt, Wolfgang, « Mirbeau et l'étranger: l'exemple de *La 628-E8* », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Bayle, Marie-Laure, « *La 628-E8* » : *une bombe formelle*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Nancy, 2000, 113 pages.
- Campolongo, Luigi, « *La 628-E8* di Ottavio Mirbeau », *Il Lavoro*, 26 novembre 1907 (repris par Carlo Cordié, dans *Nuova antologia*, avril-juin 1996, pp. 214-221).
- Cavalieri, Raffaella, « Una nuova percezione del mondo attraverso un automobile. *La*

Strauss (recueilli dans ses *Chroniques musicales*, Séguier – Archimbaud, 2001), et dans un article paru le 14 juillet 1907 dans la *Neue freie Presse* de Vienne.

628-E8 di Octave Mirbeau », préface de Octave Mirbeau, *Viaggio in automobile attraverso il Belgio e l'Olanda*, Edimond, Città di Castello, 2003, pp. 7-20.

- Cavalieri, Raffaella, « L'automobile, nouvelle héroïne romanesque - De Mirbeau à Pirandello et Bontempelli », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 124-130.

- Dufief, Pierre, « Octave Mirbeau, un romancier automobiliste en 1900 », in Actes du colloque *L'Automobile avant 1960*, I. U. T. du Mans, 1991, pp. 61-66.

- Foucart, Claude, « Le Musée et la machine : l'expérience critique dans *La 628-E8* », in Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 269-280.

- Gendrault, Alain, « Octave Mirbeau et Fernand Charron », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 2, mai 1995, pp. 221-226.

- Gruzinska, Aleksandra, « Octave Mirbeau's Mme Hanska in *La Mort de Balzac* », in *Nineteenth century french studies*, vol. 15, n° 3, 1987, pp. 302-314.

- Juin, Hubert, préface de *La 628-E8*, U. G. E., 10/18, 1977, pp. 5-31.

- Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, pp. 331-334.

- Lair, Samuel, « Destins du conflit chez Octave Mirbeau : des 21 jours d'un neurasthénique à *La 628-E8* », Actes du colloque de Lorient, *Dynamiques du conflit*, CRELLIC – Université de Bretagne-Sud, Lorient, 2003, pp. 179-191.

- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 1+95-210.

- Lloyd, Christopher, « Travelling man : Octave Mirbeau and *La 628-E8* », in *Occasional papers in literary and cultural studies*, n° 2, E. S. R. I., University of Salford, mars 1994.

- Maurice, René, *La Fugue à Bruxelles. Proscrits, exilés, réfugiés et autres voyageurs*, Paris, Le Félin, 2003, pp. 277-286.

- McCaffrey, Enda, « *La 628-E8* : la voiture, le progrès et la post-modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 6, mai 1999, pp. 122-141.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, « *Impressions de route en automobile* : variations sur l'esthétisme chez Proust et Octave Mirbeau autour de 1907 », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, mars 2004, pp. 138-153.

- Michel, Pierre, « Mirbeau et le concept de modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, mai 1997, pp. 11-32.

- Michel, Pierre, « Introduction » à *La 628-E8*, in *Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel, Paris – Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, tome III, pp. 269-277.

- Michel, Pierre, « Maeterlinck et *La 628-E8* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, mars 2002, pp. 239-247.

- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, « Une Publication scandaleuse », postface de *La Mort de Balzac*, Le Lérot, Tusson, 1989, pp. 57-71 [réédition en mai 1999, aux Éditions Arte - Éditions du Félin, pp. 93-118].

- Montaubin, Marie-Françoise, « Mort de Balzac », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 267-280.

- Nivet, Jean-François, « Octave Mirbeau sur la route », préface de *Les Animaux sur la route*, Séquences, Rezé, 1999, pp. 11-22.

- Rodriguez Reyes, Pilar, « Le Port, patrie du peintre : l'esthétique de l'eau chez Monet et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, mai 1997, pp. 141-151.

- Roulx, Didier de, *La 629-E9*, Paris, Éditions de la jeune école, 1923, 212 pages [à la manière de...].

- Roy-Reverzy, Éléonore, « *La 628-E8* ou la mort du roman », *Cahiers Octave Mirbeau*,

Angers, n° 4, mai 1997, pp. 257-266.

- Soncini Fratta, Anna, « *La 628-E8* d'Octave Mirbeau : quand les Belges font peur aux Français », in *France-Belgique 1848-1914*, Labor, Bruxelles, pp. 427-437.

- Staron, Anita, « Octave Mirbeau et l'expressionnisme littéraire », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .

- Thoby, Anne-Cécile, « *La 628-E8* : opus futuriste ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, avril 2001, pp. 106-120..

- Van Balberghe, Émile, « Un Sadisme colonial », postface au *Caoutchouc rouge*, Libraires momentanément réunis, Bruxelles, 1994, pp. 11-29.

- Van Balberghe, Émile, « *La 628-E8*, Jean Ernest-Charles et la revue bruxelloise *Le Samedi* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .

- Vareille, Arnaud, « "C'est la vie qui exagère" : quelques remarques à propos de la mort de Balzac dans *La 628-E8* d'Octave Mirbeau », à paraître en octobre 2005, *Studia romanica poznanienisa*, Poznan, n° 32.

- Walker, John, *L'Ironie de la douleur - L'Œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954, pp. 379-398.

- Ziegler, Robert, « The Landscape of Death in Octave Mirbeau », *L'Esprit créateur*", hiver 1995, pp. 71-82.

- Ziegler, Robert, « Object loss, fetishism and creativity in Octave Mirbeau », *Nineteenth century french studies*, volume 27, n° 3-4, printemps-été 1999, pp. 402-415.

- Ziegler, Robert, « The Artist in Utopia : J.-K. Huysmans' *Là-bas* and Octave Mirbeau's *La 628-E8* », in *Beauty raises the Dead - Literature and Loss in the Fin-de-siècle*, University of Delaware Press, Newark, et Associated University Presses, Londres, 2002, pp. 114-145.

DINGO

ou

DE LA FABLE À L'AUTOFICTION

UN CHIEN MYTHIQUE

Dingo, qui paraît chez Fasquelle le 2 mai 1903, après une prépublication grassement rémunérée⁵⁰⁹ dans *Le Journal*, est le dernier roman de Mirbeau publié de son vivant⁵¹⁰ – si tant est qu'on puisse baptiser « roman » un récit hybride où la fable est mâtinée d'autofiction. L'écrivain a travaillé de longues années sur cette œuvre ultime, véritable « *testament littéraire et biographique* », selon Samuel Lair⁵¹¹, dont il a ouvert le chantier au lendemain de la longue bataille du *Foyer*⁵¹², mais que son état de santé, de plus en plus chancelant, lui a interdit d'achever. De sorte que, histoire de boucler la boucle ou ironie de la vie, c'est son ami et disciple Léon Werth qui, devenu secrétaire particulier de l'ancien secrétaire de Dugué de la Fauconnerie et d'Arthur Meyer⁵¹³, a dû, à des conditions que nous ignorons, faire le « nègre » pour le compte de l'ancien « nègre » de Dora Melegari et d'André Bertéra⁵¹⁴ : « *Mirbeau qui, à cette époque, ne pouvait plus ni composer, ni écrire, me demanda amicalement de terminer le livre* », expliquera Werth au collectionneur acquéreur du manuscrit complet de *Dingo*⁵¹⁵. Et il précisera quatorze ans plus tard : « *Dingo, inachevé, ne pouvait paraître. J'en écrivis, de toutes pièces les dernières pages. Je m'efforçai de faire du Mirbeau qui ne fût point pastiche, qui ne fût point à la manière de ... et de renoncer à tout trait, à tout accent, qui me fût personnel. Je le fis avec joie, parce que j'aimais Mirbeau. J'aurais eu*

⁵⁰⁹ D'après Paul Léautaud, Mirbeau aurait, en un an, touché 50 000 francs, soit 150 000 euros, dont la moitié environ rémunère la publication en feuilleton (*Journal littéraire*, Mercure de France, Paris, t. XIX, p. 145).

⁵¹⁰ *Un gentilhomme*, roman inachevé, a été publié par sa veuve en 1920 (il est accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁵¹¹ Samuel Lair, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, p. 336.

⁵¹² Sur « La bataille du *Foyer* », voir l'article de Pierre Michel, dans la *Revue de l'histoire du théâtre*, 1991, n° 3, pp. 195-230, et notre introduction à la pièce, dans le tome IV du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003.

⁵¹³ Dugué de la Fauconnerie a été, de 1872 à 1877, le premier employeur de Mirbeau, qu'il a embauché comme secrétaire particulier et a introduit à *L'Ordre de Paris*. Mirbeau a notamment rédigé pour lui la brochure à succès *Les calomnies contre l'Empire* (le texte en est reproduit dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 190-206). Arthur Meyer était le directeur du *Gaulois*, et Mirbeau a été à son service de 1879 à 1882. Cette expérience de secrétaire particulier a servi au romancier pour la rédaction d'*Un gentilhomme*.

⁵¹⁴ Cinq des romans écrits par Mirbeau comme « nègre » pour le compte de Dora Melegari et d'André Bertéra, et signés respectivement des pseudonymes de Forsan et d'Alain Bauquenne, sont accessibles sur le site Internet des éditions du Boucher : *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*.

⁵¹⁵ Lettre du 1^{er} mars 1935 (ancienne collection Daniel Sickles).

*pudeur à faire allusion à cela, si Mirbeau, cinquante fois, devant des tiers, n'avait proclamé cette "attribution d'origine" et rendu public ce que j'avais fait pour lui. Plus exactement, la preuve d'amitié que je lui avais donnée*⁵¹⁶. » Il lui est d'autant plus facile de faire « du Mirbeau » qu'il insère, dans « *les dernières pages* », de larges extraits de textes antérieurs de Mirbeau⁵¹⁷ et que, pour une bonne part, il se contente de mettre en forme des épisodes que le grand écrivain lui a rapportés de vive voix, tels que l'accident d'Alice et la mort de Dingo, dont le récit est tout à fait conforme à celui que le romancier en faisait dans ses lettres de l'époque⁵¹⁸.

L'idée de faire d'un chien fabuleux un véritable héros de roman est sans doute très ancienne, puisque, lors de son séjour à Audierne, en 1884⁵¹⁹, Mirbeau écrit à un ami qu'il « *possède un chien tout à fait mystérieux et dont l'immoralité est prodigieuse* ». Volé en Norvège et acheté à un paysan breton, ce chien mythique est judicieusement nommé Canard, parce qu'« *il plonge comme ces volatiles et qu'il rapporte des mulets, des turbots et même des langoustes* »... « *D'un naturel doux et affectueux* » – ce qui ne l'empêche pas d'avoir « *failli étrangler un ivrogne* » et rompre « *les os du chien du maire* » –, il semble « *très heureux de partager [la] solitude* » de l'écrivain exilé, dont il sera dorénavant « *un compagnon précieux*⁵²⁰ ». Peu après, dans une de ses *Lettres de ma chaumière* de 1885, Mirbeau évoquera son ancien complice, disparu sans laisser de traces, dans une nouvelle intitulée « *Les eaux muettes* », où il chantera les exploits de ce « *serviteur attentif, ingénieux, désintéressé et fier* », qui était doté d'une « *épaisse crinière d'or fauve* » et d'« *yeux jaunes terribles et doux* », « *pareils à ceux des lions* », et qui, déjà, « *comprendait toutes choses*⁵²¹ ». Ce Canard, qui par bien des côtés rappelle les « *bons chiens* » chantés par Baudelaire, mais dont les yeux jaunes et terribles ont quelque chose de surnaturel, voire de diabolique⁵²², est l'ancêtre direct de Dingo, canidé à la double nature, qui tient à la fois du loup et du chien, tout en n'étant ni l'un ni l'autre, selon une étymologie de la plus totale fantaisie.

En faisant d'un chien le héros éponyme du roman, après avoir élevé sa propre automobile au niveau d'une héroïne romanesque dans *La 628-E8*⁵²³, Mirbeau poursuit sa mise à mort de la forme romanesque héritée du XIX^e siècle, avec ses ingrédients

⁵¹⁶ Papier conservé dans les archives du Dr Claude Werth.

⁵¹⁷ Selon une pratique bien rodée, remontant au *Jardin des supplices* et au *Journal d'une femme de chambre* et poussée à son paroxysme dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (voir nos introductions à ces trois romans sur le site Internet des éditions du Boucher), Mirbeau insère en effet dans le texte de son roman des « fragments » de textes antérieurs, conçus indépendamment et sans rapport avec l'œuvre où ils prennent place : par exemple, « *Mon jardinier* » (*L'Écho de Paris*, 1^{er} août 1893), « *Le Paysan* » (*Paris-Journal*, 6 mars 1910), « *Célébrons le code* » (*L'Humanité*, 6 novembre 1904), « *Un Zèbre* » (*Le Journal*, 23 juillet 1899), et « *Sur les animaux* » (*Paris-Journal*, 19 février 1910). Il y a aussi réutilisation très partielle de « *Propos de l'instituteur* » (*L'Humanité*, 30 août 1904).

⁵¹⁸ C'est au milieu du chapitre VIII que commence la partie rédigée par Léon Werth. Les points de suspension, caractéristiques de l'écriture mirbellienne, y sont sensiblement moins nombreux, surtout dans les séquences narratives, d'où ils ont presque complètement disparu, et les dialogues n'y reproduisent pas la langue parlée avec autant de « naturel » que dans les sept premiers chapitres. Le style y est aussi moins personnel – et pour cause ! – et l'humour moins vachard.

⁵¹⁹ Il y fuit l'amour dévastateur qui l'a soumis pendant près de quatre ans à la « goule » Judith Vimmer et qui lui a inspiré le premier roman signé de son nom, *Le Calvaire* (1886), où elle est rebaptisée Juliette Roux.

⁵²⁰ Lettre de Mirbeau à Alfred Capus, février 1884, in *Correspondance générale* d'Octave Mirbeau, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002, pp. 339-340.

⁵²¹ *Lettres de ma chaumière*, Laurent, Paris, 1885 [mais daté de 1886], p. 93.

⁵²² On retrouvera ce trait chez Dingo, dont « *l'infamale adresse* », qui a « *quelque chose de surnaturel* », incite le jardinier Thuvin à conclure que « *c'est le diable* ».

⁵²³ *La 628-E8* est également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

obligés que sont le romanesque, la composition⁵²⁴, le code de vraisemblance et le code de crédibilité⁵²⁵, en même temps qu'il manifeste une nouvelle fois sa méfiance et sa déception d'idéaliste impénitent à l'égard de l'indécrottable espèce humaine vouée dans son esprit à une condamnation radicale : « *Dingo est l'histoire d'un chien. Ça me changera des hommes* », écrivait-il à Francis Jourdain⁵²⁶. Mais le recours au chien présente bien d'autres intérêts pour le romancier : il symbolise la fidélité et le dévouement ; il est prêt à se battre, au péril de sa vie, pour défendre ses maîtres ou le troupeau dont il a la garde ; animal domestiqué par l'homme, il incarne la double postulation des êtres humains, déchirés entre nature et culture, instincts et contraintes de l'organisation sociale. À tous ces titres, il peut apparaître comme un double fraternel de l'écrivain, l'imprécauteur au cœur fidèle⁵²⁷, qui n'a cessé de se dévouer pour ses amis (Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Rodin, Marcel Schwob, Remy de Gourmont, Maurice Maeterlinck, Marguerite Audoux et beaucoup d'autres), qui s'est battu toute sa vie, bec et ongles, pour défendre les valeurs éthiques, esthétiques et politiques qu'il a faites siennes⁵²⁸ – au point d'être comparé par un obscur littérateur, Joseph Roger, au chien des Baskerville de Conan Doyle⁵²⁹ –, et qui, libertaire convaincu, a toujours eu la nostalgie d'un état de nature idéalisé en paradis perdu, tout en se frayant, dans le monde des hommes dénaturés et au sein d'un ordre social honni, un chemin tortueux vers le succès littéraire, la reconnaissance sociale et la richesse matérielle.

Mais parvenu au dernier décours de sa vie, presque constamment malade, déçu dans ses espérances les plus tenaces, aigri à force de désillusions cruelles et devenu misanthrope pour avoir trop aimé les hommes⁵³⁰, le vieux lutteur n'est plus vraiment en état de continuer à faire trembler, avec la seule arme de sa plume, les grimaciers des lettres et des arts et les forbans de la politique et des affaires : il a besoin d'un substitut mythique⁵³¹ pour poursuivre son œuvre de justicier et de vengeur des opprimés de tout

⁵²⁴ La trame romanesque est, une nouvelle fois, réduite à une simple juxtaposition arbitraire d'épisodes, sans le moindre souci de la « composition », et au risque d'oublier son héros pendant plusieurs chapitres, ou au contraire de lui abandonner la direction du récit, comme le note Enda McCaffrey (art. cit.).

⁵²⁵ Il transgresse délibérément le code de crédibilité en nous rapportant des dialogues (par exemple, ceux de Dingo avec Miche ou les Bas Rouges), auxquels il n'a pas assisté, ou en lisant dans les pensées de son chien comme autrefois dans celles de l'abbé Jules ; et le code de vraisemblance en prêtant à un dingo des pensées et des réactions humaines : nous sommes d'entrée de jeu dans l'univers de la fable, où les animaux sont anthropomorphisés, et non dans celui du réalisme. Sur la contestation des codes romanesques et la contribution de Mirbeau au dépassement du genre prétendument « réaliste » et à la mise à mort du roman, voir nos introductions à tous ses romans antérieurs, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁵²⁶ *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 179.

⁵²⁷ *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, tel est le titre de la biographie de l'écrivain, par Pierre Michel et Jean-François Nivet (Librairie Séguier, Paris, 1990).

⁵²⁸ Voir ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990, ses *Combats politiques*, Librairie Séguier, Paris, 1990, *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, Paris, 1991, *L'Amour de la femme vénale*, Indigo – Côté Femmes, Paris-Saint-Denis, 1994, ses *Combats esthétiques*, 2 volumes, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1993, et ses *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'université d'Angers, 1996.

⁵²⁹ Voir l'article de Pierre Michel, « Mirbeau en chien des Baskerville », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 267-271.

⁵³⁰ « Hélas ! j'ai eu dans ma vie assez d'amis, d'excellents, fidèles et très chers amis, pour savoir que l'amitié humaine n'est le plus souvent que la culture d'une domination ou l'exploitation usuraire d'un intérêt, d'une candeur, d'une confiance », déplore le narrateur au début du chapitre IV.

⁵³¹ Le caractère mythique de Dingo n'exclut pas les observations fidèles du comportement des chiens, comme l'a noté le vétérinaire Michel Contart (« Dingo vu par un vétérinaire cynophile », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 142-168).

poil. Ce sera le rôle dévolu à Dingo : « *Tel maître, tel chien* », observe le notaire Anselme Joliton. On comprend, dès lors, que *Dingo* puisse apparaître d'abord comme un acte de vengeance : « *Avec des "mots", [Mirbeau] se venge de tous les "maux" qu'il a subis au contact de la vulgarité, de l'incompréhension, de la sottise, de la perfidie*⁵³² », observe Jules Bois – et du même coup nous venge nous aussi, lecteurs, qui avons vécu et souffert comme lui et qui pouvons trouver, dans la verve rabelaisienne de ses caricatures jouissives, dans ses galéjades jubilatoires, dans son humour ravageur, de quoi panser nos blessures et transmuier nos frustrations en délectations qui n'ont rien de morose⁵³³. « *Mirbeau tient enfin sa vengeance* », constate également André Dinar, qui voit en Dingo un « *vengeur symbolique*⁵³⁴ », face à tous les moutons humains. Ce chien supérieurement intelligent⁵³⁵, dans lequel se mire le romancier, et auquel il « *prête instinctivement ses pensées secrètes, ses désirs, ses aspirations, ses inquiétudes, ses tares* », comme l'écrit l'anarchiste Victor Méric⁵³⁶, ce chien qui est « *l'image-miroir de son âme* », selon Reginald Carr⁵³⁷, loin de n'être qu'un vulgaire ornement de salon ou qu'une consolation pour âmes esseulées, devient le « *démystificateur* », celui qui « *lève les masques*⁵³⁸ », comme jadis le petit Diable aux pieds fourchus de *L'Événement*⁵³⁹, ou Célestine, la femme de chambre du *Journal*. Ou comme Mirbeau lui-même qui, dans toute son œuvre, a mis en place un dispositif littéraire qu'Arnaud Vareille a judicieusement baptisé le « *complexe d'Asmodée*⁵⁴⁰ », par référence au *Diable boiteux* de Lesage.

Il s'ensuit que, comme le romancier l'annonçait à Georges Pioch en août 1911, *Dingo* est bien avant tout « *un livre de satire sociale*⁵⁴¹ », où il peut exercer librement « *ses dons exceptionnels de virulence et de causticité* », selon le célèbre critique Paul Souday⁵⁴². Au service de cette satire sociale, qui passe par le truchement d'un rire libérateur, Mirbeau met en œuvre tout un arsenal de procédés de distanciation destinés à toucher l'esprit du lecteur et à éveiller sa conscience critique : dans un univers de fantaisie, mais qui n'en ressemble pas moins beaucoup au nôtre⁵⁴³, et où tout continue de marcher à rebours du bon sens et de la justice, comme il ne cesse de le proclamer

⁵³² Jules Bois, *Les Annales*, 18 mai 1913, p. 422.

⁵³³ Il est clair que, si nous applaudissons aux exploits de Dingo comme les enfants quand Guignol rosse les gendarmes, nous avons affaire à un récit qui n'a plus rien à voir avec la tradition romanesque du dix-neuvième siècle, qui se prétendait « réaliste ».

⁵³⁴ André Dinar, *Les Auteurs cruels*, Mercure de France, Paris, 1942, pp. 106.

⁵³⁵ Samuel Lair écrit à ce propos : « *Loïn de se dresser l'un contre l'autre, l'instinct enfante l'intelligence, et les forces dionysiaques contenues dans la personnalité du chien se concilient harmonieusement avec la finesse apollinienne* » (thèse citée, p. 346).

⁵³⁶ Victor Méric, *La Guerre sociale*, 25 juin 1913

⁵³⁷ Reginald Carr, *Anarchism in France - The Case of Octave Mirbeau*, Manchester University Press, 1977, p. 150.

⁵³⁸ Pierre Dufief, « Le Monde animal dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 282.

⁵³⁹ Dans les *Chroniques du Diable* de 1885 (éditées par Pierre Michel, en 1994, dans les *Annales littéraires* de l'université de Besançon).

⁵⁴⁰ Arnaud Vareille, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 145. Dingo et le braconnier Victor Flamant sont étrangers aux milieux où ils sont condamnés à vivre, comme les domestiques, les prostituées, les vagabonds ou les fous, ce qui leur permet de n'en être pas dupes : ils peuvent alors servir de révélateurs.

⁵⁴¹ Georges Pioch, « Une Visite à Octave Mirbeau », *Gil Blas*, 11 août 1911.

⁵⁴² Paul Souday, *Les Livres du temps*, Émile Paul, 1929, pp. 152.

⁵⁴³ La charge et le grossissement des traits permettent de mieux faire apparaître ce qui, sans cela, risquerait de passer inaperçu.

depuis son scandaleux article de 1882 sur « Le Comédien »⁵⁴⁴ et comme on l'a vu dans *Le Jardin des supplices* et *Les 21 jours*, se conjuguent la farce et l'amplification à la façon de Rabelais, pour mieux faire ressortir l'absurdité des hommes et des institutions, la caricature au vitriol à la Daumier, pour rendre plus sensible leur férocité, et l'humour noir dévastateur à la Swift, pour créer un choc pédagogique et susciter une réaction de l'esprit. Sous le regard impitoyable de l'observateur venu de la ville, le village de Cormeilles-en-Vexin, où il a passé quatre ans de sa vie, de 1904 à 1908, et qu'il rebaptise Ponteilles-en-Barcis, apparaît comme un microcosme où sont savoureusement concentrées, pour notre édification autant que pour notre délectation, toutes les pourritures et toutes les hideurs, celles des corps, et plus encore celles des âmes, les « *laideurs morales* » des individus et les turpitudes sociales et institutionnelles qu'il entend stigmatiser. Misonéisme, xénophobie, lâcheté, sottise, ignorance crasse, superstition, hypocrisie, sournoiserie, cruauté, âpreté au gain poussée à l'occasion jusqu'au matricide (lequel n'est pas mal jugé, pour peu qu'il soit perpétré avec « *du tact* »...), les habitants de Ponteilles, paysans et notables, apparaissent comme autant de spécimens d'humanité sordide, qui cumulent les vices et les tares : « *Je n'ai pas pris mon parti de la méchanceté et de la laideur des hommes. J'enrage de les voir persister dans leurs erreurs monstrueuses, de se complaire à leurs cruautés raffinées... Et je le dis* », confiait le romancier, amer et irréconcilié, au journaliste Louis Nazzi, alors qu'il ahanait sur son roman⁵⁴⁵. Faut-il s'étonner, dès lors, si, un quart de siècle après le départ précipité du *gentleman farmer* venu, plein d'illusions, apporter le progrès aux ruraux et jouer le rôle de Voltaire à Ferney, « *Cormeilles-en-Vexin hait encore Octave Mirbeau* », comme le note le journaliste Jacques Lombard, en reportage à Cormeilles pour le compte de *Paris-Soir*⁵⁴⁶ ?

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que le millionnaire rouge, perpétuellement déçu par une humanité larvaire dont il s'obstinait à trop attendre, nonobstant sa lucidité sans failles et son pessimisme radical⁵⁴⁷, s'est contenté de régler bassement quelques comptes avec une bande de « *lourdauds rétrogrades* ». Car, par-delà les fantoches gratinés qu'il voue au pilori d'infamie, c'est une nouvelle fois l'organisation sociale, pathogène et homicide, qu'il entend démasquer et contre laquelle il nous invite à nous révolter : indifférence des politiciens démagogues, qui laissent prospérer la misère et l'ignorance du plus grand nombre pour mieux l'asservir ; effets pervers du protectionnisme à la Méline⁵⁴⁸, qui maintient des prix élevés pour les prolétaires des villes et entretient l'arriération des prolétaires des champs ; inhumanité et arbitraire de ce qu'il est convenu d'appeler la « Justice », inflexible pour les gueux, tels que l'impécunieux Piscot, et douce aux nantis, notaires frauduleux ou politiciens vénaux, auxquels elle garantit l'impunité ; culte de la sacro-sainte petite propriété et sacralisation du veau d'or, qui déshumanisent les relations sociales et qui sont à l'origine de la plupart des délits et des meurtres, pur produit d'une société inégalitaire ; cléricisme camouflé d'une école prétendument laïque, mais qui est en réalité soumise

⁵⁴⁴ Cet article, recueilli dans ses *Combats politiques (loc. cit.)*, a valu à Mirbeau d'être chassé du *Figaro*, fin octobre 1882.

⁵⁴⁵ Louis Nazzi, *Comoedia*, 25 février 1910.

⁵⁴⁶ Jacques Lombard, « Vingt-cinq ans après *Dingo*, Cormeilles-en-Vexin hait encore Octave Mirbeau », *Paris-Soir*, 11 septembre 1932.

⁵⁴⁷ Sur le pessimisme de Mirbeau, voir l'essai de Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presse de l'université d'Angers, 2001.

⁵⁴⁸ Républicain conservateur, plusieurs fois ministre de l'Agriculture, président du Conseil pendant l'affaire Dreyfus, Jules Méline (1838-1925) a mené une politique protectionniste favorable aux paysans aisés et riches, qui lui vouaient un véritable culte. Mirbeau l'a dénoncée à maintes reprises.

aux intérêts des possédants, et qui n'est pas même fichue de désaliéner les enfants en leur inculquant les rudiments d'une vision matérialiste du monde, débarrassée des plus grossières superstitions ; dévoiement de la science en un scientisme foireux, ersatz des anciennes religions, où prospèrent les charlatans et les faux savants tels que Legrel...

Dans la lignée des cyniques grecs, « falsificateurs » de la monnaie politique, qui faisaient du chien une référence, voire un modèle, parce qu'il ne s'embarrasse pas des hypocrites règles morales et sociales, Mirbeau-romancier démystifie la prétendue « civilisation » dont se gargarisent les politiciens en campagne : conditionnés et abêtis par l'Église catholique, la pseudo-République et la presse abrutissante, qui conjuguent leurs efforts pour les maintenir dans la crasse de la servitude, les paysans du Vexin sont bien plus « sauvages » que « *les sauvages du centre africain* » massacrés par la colonne « républicaine » de Voulot et Chanoine, que les Tasmaniens exterminés par les colons anglais au nom du « progrès », ou que les Chinois, héritiers d'une culture millénaire, décimés et pillés par les soudards de l'Europe⁵⁴⁹ au nom de la défense de la « *civilisation occidentale et chrétienne* ». Une fois de plus, son dégoût viscéral pour cet univers de larves, de canailles et de maniaques, sous-produit d'une organisation sociale criminelle et criminogène, débouche sur la révolte. Mais, paralysé par la maladie, et bien en peine d'agir par lui-même, le justicier en est dorénavant réduit à se contenter d'une révolte par procuration : *Dingo* constitue une manière de portrait du vieux lion fatigué en jeune chien, et peut, du même coup, apparaître comme une métaphore des combats de l'écrivain engagé.

L'AUTOFICTION

Mais ce roman en forme de fable présente l'originalité de placer au centre d'un récit, qui n'est en effet qu'une fiction, le romancier lui-même, comme il l'a déjà fait dans *La 628-E8* (1907), inaugurant un nouveau genre que l'universitaire et romancier Serge Doubrovky ne baptisera « autofiction », à son propre usage, que soixante-deux ans plus tard⁵⁵⁰, tout en reconnaissant que la chose existait bien avant le mot ! Il a forgé ce néologisme d'« autofiction » sur celui d'« autobiographie », mais pour distinguer nettement ce genre de fiction du genre autobiographique illustré par *Les Confessions* de Rousseau, contribuant de la sorte à brouiller les pistes et à effacer les frontières entre des genres narratifs traditionnellement bien distincts. Comme nous l'avons vu à propos de *La 628-E8*, l'autobiographie et l'autofiction ont ceci en commun qu'elles impliquent l'identité de trois instances : celle du romancier, dont le nom apparaît sur la couverture du livre ; celle du narrateur, qui dit « je » ; et celle du personnage, dont, longtemps après les faits, nous sont rapportées les mésaventures. Mais, différence majeure, dans une autobiographie, les événements rapportés sont supposés avoir réellement eu lieu, même s'il arrive à la mémoire du narrateur de déformer, de confondre, voire d'oublier. En revanche, dans une autofiction, « *variante post-moderne de l'autobiographie* », selon Doubrovsky, les faits relatés s'inscrivent d'entrée de jeu dans ce qui nous est présenté comme une fiction, ce qui laisse à l'auteur-narrateur les mêmes droits et la même latitude qu'à un romancier, sans que le lecteur puisse toujours distinguer la « *relation de*

⁵⁴⁹ Allusion à l'expédition internationale de 1900, ou guerre des Boxers, à laquelle est supposé avoir participé Pierre Piscot. Mirbeau l'a stigmatisée dans plusieurs articles, notamment « Sur un vase de Chine » (*Le Journal*, 4 mars 1901 ; recueilli dans ses *Combats esthétiques*, tome II, pp. 289-293).

⁵⁵⁰ Le terme d'autofiction apparaît, pour la première fois et par la bande, en 1977, sur la quatrième de couverture d'un roman de Serge Doubrovsky, *Fils* : « *Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction.* »

faits et gestes réels » advenus à l'auteur-narrateur et le « *récit fictif*⁵⁵¹ » d'aventures prêtées au personnage qui porte le même nom que l'auteur. Ce panachage générique ne peut que susciter doutes et interrogations dans l'esprit du lecteur, car il y a une contradiction éclatante entre la réalité objective de l'instance narrative, qui est en l'occurrence un écrivain célèbre et reconnu dans toute l'Europe, et le caractère fictif, au moins en partie, des événements auxquels est mêlé Mirbeau en tant que personnage ; entre l'étiquette de « roman » figurant sur la couverture du volume et un récit à la première personne qui a toutes les apparences d'une autobiographie, puisque l'auteur s'y met lui-même en scène. Si, longtemps après Mirbeau, « *cet indépassable entredeux du récit référentiel et de la narration fictive, cette intertextualité constitutive et sans cesse oscillante* », ont connu tant de succès, dans le dernier quart du vingtième siècle, selon Doubrovsky, il convient probablement d'y voir le reflet d'une époque où le sujet traditionnel se déconstruit dans une « *pluralité de récits fragmentaires* », où l'on ressent « *l'impossibilité d'une saisie totalisante de soi, logique et chronologique* », et où l'on ne peut plus accorder confiance aux « *idéologies collectives sécurisantes*⁵⁵² ». Même s'il est risqué, à cent ans de distance, de prétendre plaquer sur une œuvre de 1913 une analyse qui est fonction d'une situation historique postérieure sans rapport évident avec celle de la Belle Époque, force est de constater que, de fait, Mirbeau s'est toujours refusé à donner du psychisme humain en général, et du sien en particulier, une vision qui se prétende « *totalisante* » et illusoirement clarifiante⁵⁵³ ; qu'il n'a adhéré à aucune idéologie sécurisante, et que, bien au contraire, il a constamment mis en garde contre toutes les illusions idéologiques, y compris celles des anarchistes auxquels il s'était pourtant rallié⁵⁵⁴ ; et qu'il a déconstruit et fragmenté⁵⁵⁵ systématiquement ses dernières œuvres romanesques, depuis *Dans le ciel*⁵⁵⁶ (1892-1893) jusqu'à *Dingo*, vingt ans plus tard. Ce n'est donc certainement pas un hasard si, bien avant l'époque où Doubrovsky croit pouvoir situer l'apparition de l'autofiction – dans un roman de Colette paru en 1928, *La Naissance du jour* –, Mirbeau a recouru à une forme narrative nouvelle, accordée à sa propre vision non finaliste du monde⁵⁵⁷, et qui, à défaut de nom, avait un bel avenir devant elle. Étudions-la de plus près, afin de faire le départ entre le réel et le fictif, et surtout pour essayer de comprendre les raisons qui l'ont poussé à recourir à ce mélange détonant de roman et d'autobiographie.

Dans son ultime roman, nombre de traits renvoient à la « vraie vie » du romancier qui, comme à l'accoutumée, s'appuie sur le vécu et l'observation pour compenser le manque d'imagination dont, dans *Dingo* précisément, il prétend souffrir : il a bien habité boulevard Delessert à Paris, villégiaturé à Noirmoutier en 1886 et possédé alors une chatte du nom de Miche ; il a bien été propriétaire, par épouse interposée, d'un bel hôtel XVIII^e siècle à Corneilles-en-Vexin ; il y a bien employé un

⁵⁵¹ Serge Doubrovsky, « Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 29 avril 2003.

⁵⁵² Serge Doubrovsky, art. cit.

⁵⁵³ Cela n'empêchait pas Mirbeau d'éprouver ce que Samuel Lair a appelé « *la tentation de la totalité* », parce qu'il avait envie de tout embrasser (« D'Octave à Mirbeau : la tentation de la totalité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 32-56).

⁵⁵⁴ Voir notamment sa première grande pièce, *Les Mauvais bergers* (1897), où l'anarchiste Jean Roule devient lui-même un de ces *mauvais bergers* que dénonce le dramaturge.

⁵⁵⁵ Des extraits du *Jardin des supplices* et du *Journal d'une femme de chambre* ont été précisément publiés dans la presse sous le titre de « Fragments », révélateur d'une conception décadente de l'écriture. Voir nos introductions à ces deux romans, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁵⁵⁶ Le texte de *Dans le ciel* est accessible, depuis le 20 octobre 2002, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁵⁵⁷ Pour Mirbeau, totalement athée et radicalement matérialiste, l'univers n'obéit à aucune finalité, et rien n'y a de sens. Voir notamment *Dans le ciel*.

misérable ouvrier agricole du nom de Piscot, qui était effectivement le père de onze enfants, et à qui est arrivée la pédagogique et pathétique mésaventure rapportée au chapitre VI ; il en a bien été chassé par l'hostilité d'une population xénophobe et misonéiste, qui ne lui pardonnait pas d'être étranger au village ; et, surtout, il a bien possédé pendant plusieurs années un chien du nom de Dingo, auquel il était extrêmement attaché, comme au plus fidèle et au plus humain de ses amis, auquel il prêtait des capacités stupéfiantes, et qui est mort de la jaunisse, après dix-sept jours d'une interminable agonie, veillé jour et nuit par son maître, au cours d'une villégiature des Mirbeau à Veneux-Nadon, en Seine-et-Marne, quelques semaines après le grave accident de voiture réellement advenu à Alice Mirbeau et relaté dans le dernier chapitre. Est-ce à dire pour autant que tous les faits rapportés dans *Dingo* soient avérés ? Il n'en est rien, bien sûr, et le romancier se garde bien de laisser s'installer une telle illusion dans l'esprit du lecteur :

- Nombre de personnages sont de toute évidence de pures fictions, tels l'excentrique Sir Edward Herpet, supposé avoir fait cadeau du nouveau-né à son ami Mirbeau, ou le faux savant Édouard Legrel, éleveur d'araignées, ou le « *vieux zèbre*⁵⁵⁸ » Pierre Barque, peintre de lièvres et de homards et parasite attiré, sans qu'il soit possible un seul instant de les prendre pour des personnes réelles.

- Aux modèles vivants offerts par le microcosme de Cormeilles et dont le romancier s'est effectivement servi pour peindre les habitants du village, il prête des aventures totalement imaginaires : ainsi, le « vrai » Piscot n'a jamais mis les pieds en Chine, et la mère du cabaretier Jaulin-Tondu (primitivement nommé Retondu), n'ayant jamais habité Cormeilles, n'a pas pu y être été assassinée par son fils.

- Il tire d'une seule personne, prise comme modèle référentiel, le notaire et ancien maire de Cormeilles, M^e Daniaud, deux personnages bien distincts et dûment différenciés – le maire, Théophile Lagniaud, et le notaire, Anselme Joliton –, selon un procédé qui relève de l'art du romancier et non de l'enquête journalistique.

- Les événements les plus marquants rapportés dans le roman, tels que l'assassinat et le viol de la petite Radicet, ou le carapatage du notaire Joliton avec les économies de ses clients et le suicide subséquent de sa femme neurasthénique, ne sont pas attestés dans la presse de Pontoise et sont à coup sûr fictifs eux aussi, même s'il n'est pas exclu que le romancier se soit inspiré de faits divers advenus dans une autre région. Quant aux exploits cynégétiques de Dingo, ils sont, naturellement, de la plus haute fantaisie : il est clair d'emblée que ce chien fabuleux appartient à l'univers du mythe, ou relève d'une mystification – ce qui revient pratiquement au même –, sans qu'il soit toujours aisé de déceler la part de grossissement spontané de l'œil d'un romancier expressionniste⁵⁵⁹, celle de la galéjade destinée à se payer la tête du lecteur⁵⁶⁰, celle du genre héroï-comique et de la farce, qu'il affectionne tout particulièrement pour les effets comiques qu'il en tire, et celle de l'affabulation didactique, indispensable à un conte philosophique à la façon du XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, ces prouesses, présentées comme surnaturelles par Piscot, révèlent chez notre romancier un total mépris pour les conventions de la vraisemblance.

⁵⁵⁸ Dans un roman « nègre » de 1884, *La Belle Madame Le Vassart*, un personnage secondaire, Joviac, mettait déjà des « zèbre » à toutes les sauces.

⁵⁵⁹ Sur l'expressionnisme mirbellien, voir notre introduction à *La 628-E8*, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁵⁶⁰ La question se posait déjà dans *Le Jardin des supplices*, conformément au vœu de Flaubert, rêvant d'une œuvre où le lecteur, totalement déconcerté, ne saurait pas à quoi s'en tenir (voir notre introduction à ce roman).

• Enfin, le Dingo historique n'a jamais posé les pattes à Corneilles, pour la bonne raison qu'il est mort, on l'a vu, à Veneux-Nadon, près de Fontainebleau, en octobre 1901, soit trois ans avant l'achat du château du Vexin où il est supposé être arrivé à l'âge de quelques jours, au terme d'un voyage qui, dans la réalité, l'eût réduit prématurément à l'état de cadavre... La chronologie est donc complètement brouillée, et, s'il est éminemment probable que Mirbeau rapporte nombre des observations qu'il a pu faire sur son chien et certaines de ses aventures, il les a situées dans un autre contexte géographique et social : il a donc mixé des souvenirs d'époques différentes, et les a assaisonnés en y allant de son imagination – portée à la cocasserie et à l'amplification –, comme l'aurait fait n'importe quel romancier. Ajoutons que, par-dessus le marché, à en croire de multiples témoignages, qui, à défaut de nous préciser la race du « vrai » Dingo, convergent du moins sur ce point, il n'était à coup sûr pas un dingo, ce qui n'empêchait pas son maître de lui prêter des aventures fabuleuses, histoire d'interloquer un auditoire suspendu à ses lèvres⁵⁶¹...

Impossible, donc, de prendre le récit au pied de la lettre et de le juger à l'aune d'une « réalité » supposée objective à laquelle le romancier aurait souhaiter coller au plus près. Aussi Roland Dorgelès est-il habilité à voir en Mirbeau, au terme de son enquête à Corneilles-en-Vexin, « l'homme qui a inventé la réalité ». Formule oxymorique frappante, qu'il explique en ajoutant : « Dans Dingo, rien n'est exact, mais tout est juste⁵⁶² » : ce que disant, il dissocie soigneusement la vérité humaine et sociale, la seule qui intéresse le romancier, du respect aveugle, superficiel et mutilant, pour les boutons de guêtres et les « *petits faits vrais* » chéris des naturalistes et dont il se gausse. Le romancier ne se soucie aucunement, en effet, de « *copi[er] servilement comme font les naturalistes⁵⁶³* », qui « *rapetiss[e]nt* » et « *rédui[sen]t toutes choses et tous êtres à de pauvres constatations⁵⁶⁴* » : il est un artiste, donc un créateur. Non pas, bien sûr, un substitut de Dieu *omnipotens* à la façon de Balzac, qui entendait concurrencer l'état-civil et tirer des milliers de vies du néant, mais, comme nous l'avons vu à propos du *Jardin des supplices*, un simple démiurge, qui organise, amalgame, triture, interprète et exprime à son gré, en vue des objectifs qui sont les siens, les éléments empruntés à la vie en général, et à la sienne en particulier, pour en tirer, après un « *travail de distillation* » qu'il compare à la « *crystallisation* » stendhalienne⁵⁶⁵, une œuvre éminemment personnelle. Se construire en tant que personnage, au lieu de se contenter de reproduire les pauvres événements d'une vie ordinaire, cela permet d'aller bien au-delà des limites du vécu et des anecdotes le plus souvent insignifiantes qu'il comporte, et cela ouvre à la réflexion des horizons nouveaux.

On comprend, dès lors, que Mirbeau, à la différence des naturalistes de stricte obéissance, ne se soucie nullement de conférer à ses récits des « effets de réel », comme on dit, puisqu'ils ne seraient à ses yeux que des mystifications faisant croire à la réalité de ce qui n'est pas. Dans *Dingo*, cette volonté de se démarquer nettement du réalisme vulgaire – tant au sens philosophique du terme que dans son acception littéraire – prend des formes classiques chez Mirbeau : la caricature (pensons à « *la belle Irma* » au

⁵⁶¹ Voir par exemple le témoignage de Jules Renard, dans son *Journal* : « *Quand Mirbeau parle de son chien, dit [Lucien] Guitry, il prétend que c'est un chien de race préhistorique, qui tuerait deux cents moutons en une nuit et les mangerait* » (Pléiade, Paris, 1986, p. 558).

⁵⁶² Roland Dorgelès, préface du *Calvaire*, Éditions Nationales, 1934, p. XIX (préface reproduite dans le tome I de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000).

⁵⁶³ *Combats esthétiques*, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1993, tome I, p. 156.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 160.

« *tempérament amoureux des plus violents* » et à la houle déferlante de ses seins, ou au maire au « *sourire de propagande électorale* », ou à la laideur *hugotique* de la voisine de Noirmoutier) ; l'invention saugrenue (par exemple, le « *Manuel théorique et pratique de la digestion du cafard (blatta orientalis)* », ou « *l'histoire musculaire de l'araignée* », ou encore la recette du lait concocté par Pouillaud à destination des crèches, débarrassé de sa crème, mais généreusement enrichi de craie, d'eau de mare, de cervelle de mouton et de germes de la tuberculose...) ; l'ironie et la dérision (parlant de « *combativités* » qu'il qualifie mécaniquement de « *généreuses* », il feint de justifier l'adjectif en ajoutant : « *car il est bien entendu, n'est-ce pas ?... que toutes les combativités sont généreuses* ») ; la fausse naïveté (« *Dingo n'avait pas lu Tacite... du moins pas encore* ») ; et le grossissement *hénaurme* à la manière de Rabelais, à l'occasion des exploits cynégétiques de Dingo ou des conséquences de la disparition du notaire Vertbled⁵⁶⁶.

Le narrateur n'en affirme pas moins, contre toute évidence, et sans le moindre souci d'être cru : « *Je n'invente pas des histoires romanesques ; je raconte des choses que j'ai vues.* » De fait, les « *choses* » qu'il est supposé avoir « *vues* », selon les exigences du roman expérimental, sont si peu plausibles, et sont narrées avec une telle désinvolture⁵⁶⁷ et un tel dédain de la crédibilité romanesque, qu'elles ne peuvent que renforcer le doute dans l'esprit du lecteur, au risque d'achever de le déconcerter : l'apparente mystification semble bien être alors la forme achevée de la démystification du roman prétendument « *réaliste* » et qui devrait plutôt être qualifié d'« *illusionniste* », selon la formule de Maupassant⁵⁶⁸.

Par ailleurs, il est notable que l'image donnée de lui-même par le romancier est, par bien des côtés, à l'opposé de son image de marque habituelle, comme c'était déjà le cas dans *La 628-E8*. Certes, Mirbeau-personnage a hérité de Mirbeau-romancier un certain nombre de caractéristiques qui sont destinées à faciliter l'identification : il est un écrivain engagé, sensible et doté d'un cœur d'apôtre⁵⁶⁹, soucieux de Justice et de Vérité, défenseur des misérables et des opprimés tels que Piscot, chantre des animaux en général et de « *la vie harmonieuse* » des chiens en particulier, méfiant à l'égard de toute autorité, à commencer par les représentants de la force publique et de la « *Justice* » ; il est révolté contre toutes les formes d'oppression, d'aliénation et d'obscurantisme, spontanément protestataire comme le jeune Dingo en qui il sent une âme fraternelle, et, comme lui, pessimiste face à la malignité humaine et à la malfaisance sociale ; il est radicalement matérialiste et farouchement attaché à toutes les libertés, allergique aux politiciens de toute obéissance, aux académiciens, aux gens de Lettres, aux snobs et aux vaudevillistes, mais charmé par les « *délicieux cancre de collègue* » ou par les « *fautes de dessin* », et « *passionnément* » intéressé par les *endehors* et les marginaux⁵⁷⁰ tels que le braconnier Victor Flamant⁵⁷¹ ; et, *last but not least*, il est un admirateur patenté de Rousseau, Stendhal, Tolstoï et Thomas Hardy.

Mais, à côté de ces traits conformes à ce que nous savons de l'écrivain, que de

⁵⁶⁶ On trouvait déjà un grossissement comparable dans *L'Abbé Jules*, à propos du mandement de l'évêque.

⁵⁶⁷ Une des formes prises par cette désinvolture, mais ce n'est pas la seule, est la fréquente interpellation du lecteur.

⁵⁶⁸ Dans la préface de son roman *Pierre et Jean* (1888).

⁵⁶⁹ « *J'ai la manie de l'apostolat* », affirme le narrateur au début du chapitre VII.

⁵⁷⁰ Sur le goût de Mirbeau pour les marginaux, voir l'article de Pierre Michel, « *Mirbeau et la marginalité* », *Recherches sur l'imaginaire*, Presses de l'université d'Angers, n° 29, 2003, pp. 93-102.

⁵⁷¹ Victor Flamant, seul personnage reparaisant des romans de Mirbeau, est aussi le double humain de Dingo, à l'instar de Mirbeau lui-même.

caractères inattendus, où Mirbeau-personnage est à contre-emploi de Mirbeau-romancier ! Il se dit plein de « *tares* » bien « *cachées* », s'avouant du même coup vicieux et hypocrite ; il s'avère souvent irritable et injuste avec ceux qui le servent, notamment avec le jardinier Thuvin, qui l'exaspère en lui révélant les délits commis par Dingo, et il se comporte « *grossièrement* » avec lui, tout prêt à le punir sévèrement pour avoir eu raison contre lui ; vaniteux et phraseur, il souhaite donner de lui « *une idée avantageuse* » en prononçant « *des grands mots* » qui « *ne signifient rien du tout* » ; il est peu charitable et ne donne pas un sou au pauvre vagabond, portant ainsi, de son propre aveu, une part de responsabilité dans le crime que celui-ci va commettre ; il se présente comme susceptible d'une « *exaltation sanguinaire* » fort inattendue⁵⁷² et qui ne le distingue plus des spectateurs de la chasse à courre qu'il entend pourtant vilipender ; particulièrement naïf, le grand démystificateur se laisse duper par les grimaces de charlatans tels qu'Herpet et Legrel, ou par l'amitié superficielle de l'écrivain Dalant, et avoue refuser souvent de regarder en face une vérité qui le blesse, ce qui donne au lecteur le sentiment roboratif de se sentir à bon compte supérieur à l'auteur, qu'il a tendance à identifier au personnage ; quoique matérialiste, il n'est pas imperméable aux superstitions du milieu rétrograde où il vit, et, quoique libertaire, il prêche le respect dû à la force publique ; et le pourfendeur des idéaux homicides, stigmatisés jadis dans *L'Abbé Jules*, est devenu un idéaliste fervent, soucieux de « *sauvegarder la morale* ». Quant à l'anarchiste impénitent, au philosophe cynique contempteur des pseudo-valeurs et des lois oppressives de la société bourgeoise et de la civilisation occidentale, voilà qu'il s'est mué en un apologiste de la France radicale de la Troisième République et que, dans des « *discours de distribution des prix* », nouvel adepte de la langue de bois des politiciens en campagne, il chante ses « *justes lois* » et ses « *bienfaits moraux*⁵⁷³ » ... Comble de la palinodie apparente : le rousseauiste qui, par la voix de l'abbé Jules, avait jadis présenté les animaux comme un modèle de beauté et d'harmonie, n'est plus qu'un mauvais maître acharné à dénaturer son chien pour en faire « *un homme* » et un « *bon citoyen* » respectueux des lois (« *Je ne lui demandais pourtant que peu de chose, je ne lui demandais, à ce chien, que de devenir un homme. C'était si facile, il me semble* »), et il n'hésite pas, pour mieux l'aliéner, à pratiquer le conditionnement que Mirbeau-romancier, intellectuel libertaire, a toujours dénoncé : « *Doucement, par des détours insidieux, sans le heurter trop vivement dans ses habitudes et dans ses idées, je tentai de l'amener à une conception moins hasardeuse, plus policée de la vie... de la vie européenne, dont je me gardai bien, d'ailleurs, de lui tracer un tableau véridique. En bon historien idéaliste, je sus rester dans la limite des généralités vagues, consolantes et enchanteresses.* »

Cet autoportrait-charge de Mirbeau en forme de déboulochage apparaît comme une sorte de règlement de comptes avec lui-même, que l'on peut rapprocher, par certains aspects, de celui qu'entreprendra Albert Camus dans *La Chute* : la mauvaise conscience de l'ancien « *prolétaire de lettres*⁵⁷⁴ » parvenu au faîte de la gloire et de la richesse et

⁵⁷² C'était déjà le cas dans *La 628-E8*.

⁵⁷³ « ... j'essayai de lui démontrer qu'il avait quitté pour jamais la brousse australienne, qu'il vivait maintenant en France, dans la douce France, dans l'admirable France du radical-socialisme, soumis aux mœurs égalitaires, à la discipline sociale, aux lois harmonieuses – les justes lois – qui font de notre patrie la meilleure, la plus glorieuse, la "plus rigolote" aussi de toutes les patries, les autres patries, lesquelles ne sont que d'insignifiants groupements d'êtres inférieurs, un ramassis de peuples tristes et idiots... Je lui expliquai qu'il me devait, qu'il devait à la République, qu'il se devait à soi-même d'accepter loyalement et sans arrière-pensée les bienfaits moraux de notre civilisation, comme il avait accepté sans la moindre hésitation ses bienfaits matériels. »

⁵⁷⁴ La formule apparaissait dans *Les Grimaces* du 15 décembre 1883.

devenu châtelain n'y est sans doute pas étrangère. À la faveur de l'autofiction et de sa transformation en personnage de roman, *Dingo* nous présente donc deux Mirbeau bien distincts, ou deux faces opposées et contradictoires du même Mirbeau, dédoublement qui contribue peut-être à menacer l'intégrité du moi⁵⁷⁵, mais qui est aussi symptomatique de sa vision du psychisme humain. Le romancier ne croit pas, en effet, à l'unité mythique du moi, telle qu'elle apparaît à travers les romans des psychologues « *en toc* » tels que Paul Bourget, sa tête de Turc, et pas davantage à la possibilité de la connaissance rationnelle de la psyché⁵⁷⁶ : on peut y voir le fruit de la « *révélation* », un quart de siècle plus tôt, de la psychologie des profondeurs de Dostoïevski, dont témoignaient déjà *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*. Pour lui, l'homme, loin d'être un animal raisonnable, clair et cohérent, est tiraillé à hue et à dia par des postulats simultanés, il est en proie à une « *bousculade folle d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités naïves* », qui le rendent « *si douloureux et si comique... et si fraternel* » ; de sorte que de vouloir appliquer de la « *mesure* » et de la « *logique* » à ce qui n'est que « *folie* » fait de ce qu'il appelle « *l'art latin* » un art « *incomplet, quand il n'est pas faux*⁵⁷⁷ », comme il l'écrit à Léon Tolstoï en 1903. En mettant en lumière le magma de ses propres contradictions, par le truchement de l'autofiction, comme il l'a fait de ses personnages de pure fiction tels que Jean Mintié, l'abbé Jules ou Célestine, Mirbeau-romancier s'inscrit donc dans la continuité des grands Russes.

Il y a cependant, par rapport à ses romans antérieurs, une différence notable que nous avons déjà notée à propos de *La 628-E8*, et qui constitue sans doute l'intérêt majeur de l'autofiction mirbellienne : comme il ne se contente pas de voir les choses avec la distance d'un romancier omniscient et en passant par l'intermédiaire de personnages fictifs et qu'il semble s'impliquer personnellement, puisqu'il se met en scène, du même coup il s'expose bien davantage en tant qu'auteur. C'est son autorité même d'écrivain qui risque d'être remise en cause, car on n'a guère envie de faire confiance à un « *auteur* » qui avoue aussi ingénument ses faiblesses, ses naïvetés et ses contradictions, et qui adopte, par rapport à lui-même, un regard pareillement ironique et sans illusion ni aménité. Plus audacieux que Rousseau, qui était porté à excuser un peu trop facilement les fautes avouées de Jean-Jacques, il encourt le risque de discréditer tout à la fois l'homme et l'écrivain. Il pousse si loin l'autodérision que le justicier des Lettres, en qui tant de jeunes du début du siècle voyaient un Maître, semble parfois se considérer comme un *minus habens*, tout juste bon à se mettre à l'école de son propre chien, pour prendre « *des leçons de nature* », comme le note Robert Ziegler⁵⁷⁸ : « *Dingo, étant plus intelligent que moi, résistait* », écrit admirativement le narrateur, qui décide désormais de « *[s'] y fier aveuglément* », au point, par exemple, de se détourner « *de l'homme envers qui Dingo montrait de la méfiance, de la haine* » et d'accepter, « *sans discussion, celui à qui Dingo manifestait de l'amitié* »...

Dès lors, ce n'est plus seulement sa propre autorité qu'il remet en cause : c'est le principe même de l'Autorité qu'il s'apare. Par opposition à tous ceux, politiciens,

⁵⁷⁵ « *L'intégrité du moi est difficile à préserver quand coexistent, sous le même nom, la personne, l'écrivain et le personnage, dont les destinées sont sensiblement différentes* », écrit Marie-France Lamoine-Franc dans sa thèse sur l'autofiction chez Doubrovsky (*L'Expérience romanesque de Serge Doubrovsky*, thèse dactylographiée, Université d'Angers, 1996, p. 212).

⁵⁷⁶ Sur l'irrationalisme de Mirbeau, voir l'article de Pierre Michel, « *Mirbeau et la raison* », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 4-31.

⁵⁷⁷ Octave Mirbeau, *Lettre à Léon Tolstoï*, À l'Écart, Reims, 1991, pp. 15-16.

⁵⁷⁸ Robert Ziegler, « *L'Art comme violence dans Dingo* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, p.

religieux, historiens ou scientifiques foireux du genre de Legrel, qui prétendent posséder la clef du Bonheur, du Salut ou de la Vérité, il se refuse à prêcher quoi que ce soit et nous invite à nous méfier comme de la peste de tous les « *mauvais bergers* », fussent-ils étiquetés anarchistes et animés des meilleures intentions du monde, comme Jean Roule⁵⁷⁹. Une nouvelle fois, il s’amuse à déconcerter ses lecteurs et à ébranler toutes leurs certitudes, mais sans rien leur proposer à la place et sans apparaître comme une autorité alternative : faire table rase de tous leurs préjugés semble être, à ses yeux, la condition nécessaire et suffisante de leur émancipation intellectuelle.

Si Mirbeau se contente d’inquiéter en posant des questions sans formuler de réponses, c’est aussi parce qu’il sait que toute réalité, humaine ou sociale, ne peut être que contradictoire et qu’il est plus sensible que tout autre aux contradictions dialectiques à l’œuvre dans l’univers et déjà illustrées dans *Le Jardin des supplices* et *La 628-E8*. C’est pourquoi il lui arrive souvent, quand il formule une idée ou un jugement, d’envisager en même temps toutes les objections recevables qu’on peut lui adresser, et parfois même, cas extrême, de brûler ce qu’il vient d’adorer. Certains seraient tentés d’en conclure que, dans ces conditions, la sagesse serait de se taire, faute de certitudes, et c’est bien, en effet, ce qu’il se dit parfois à lui-même. Mais un professionnel de la plume comme lui est, de son propre aveu, un « *irréparable bavard* », incapable de taire ses enthousiasmes ou ses dégoûts⁵⁸⁰... Si donc il utilise l’écriture, en écrivain moderne qu’il est, c’est pour rendre sensible la fondamentale ambivalence de toutes choses, au lieu de n’en donner qu’une vision unilatérale, mutilante et mensongère. La forme dialoguée, qu’il affectionne particulièrement dans ses articles, permet, comme chez Diderot, d’exprimer tout à la fois les deux faces de lui-même et les aspects contradictoires des choses, comme on l’a vu dans le dernier chapitre des *21 jours d’un neurasthénique*. Dans *Dingo*, la dualité de Mirbeau-personnage a également cette valeur pédagogique : elle lui permet, en particulier, de mettre en lumière les apories du naturisme..

LES APORIES DU NATURISME

À la société qui fabrique des larves, qui écrase, mutile, dénature et tue, on pourrait être tenté, comme Mirbeau lui-même dans *L’Abbé Jules*, d’opposer, dans une perspective rousseauiste, une « nature » supposée bonne et propice au libre épanouissement de l’individu, et dont Legrel chante les prodiges⁵⁸¹ (« *On ne sait pas assez ce dont la nature est capable* », ne cesse-t-il de répéter) ; et, à l’homme corrompu et émasculé par la société, de préférer, comme les cyniques grecs, le chien soumis à la seule loi de la nature, gouverné par ses instincts, et symbole de pureté, de beauté et de fidélité à soi-même. Surtout un chien tel que Dingo, « *animal réfractaire à la classification par espèces* », et qui, au lieu de n’être qu’une copie conforme fabriquée en série, est tout à la fois, selon Pierre Dufief, « *un individu unique* », un « *modèle*

⁵⁷⁹ Jean Roule est le meneur des grévistes qu’il conduit au massacre, dans *Les Mauvais bergers*, tragédie prolétarienne en cinq actes, que Mirbeau a fait représenter au théâtre de la Renaissance en décembre 1897.

⁵⁸⁰ Voir par exemple son article sur Félix Vallotton en janvier 1910 : « *Le mieux serait d’admirer ce qu’on est capable d’admirer, et, ensuite, de se taire... ah ! oui, de se taire. Mais nous ne pouvons pas nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût... Nous sommes d’irréparables bavards...* » (*Combats esthétiques, loc. cit., tome II, p. 496*).

⁵⁸¹ Mais comme le personnage est une caricature de faux savant, cette formule sans cesse répétée, mais jamais argumentée ni illustrée, en est totalement discréditée : Mirbeau se dissocie nettement de ce naturisme aveugle, qui se réduit à un acte de foi..

esthétique » contrastant avec la laideur ambiante des humains, et, plus encore, « *le seul vrai pédagogue* », dans la mesure où, nonobstant les efforts de son maître à contre-emploi, il n'a pas été vraiment « *déformé par l'éducation, le dressage de l'homme* », et a pu jouir librement « *de l'espace et du soleil*⁵⁸² », conformément à un idéal pédagogique inspiré directement de l'*Émile*. Sa vie sauvage, qui ignore les masques et les « *grimaces*⁵⁸³ », l'hypocrisie sournoise et l'idéalisme mensonger et meurtrier des hommes, tranche avantageusement sur l'existence dérisoire des larves humaines de Ponteilles-en-Barcis. Par son truchement, Mirbeau se livre à ce que les cyniques grecs appelaient la « *falsification* » des valeurs, des croyances et des institutions sociales, c'est-à-dire la mise en lumière de leur absurdité et de leurs aberrations par une espèce de contrefaçon, manière de démontrer par l'absurde la nécessité d'un retour à une éthique naturelle⁵⁸⁴. Selon cette analyse, le véritable porte-parole de Mirbeau-romancier ne serait donc pas Mirbeau-personnage, mais son chien, et ce qui importerait le plus, ce ne seraient pas les discours de l'un, mais les actes de l'autre ; entre l'homme et l'animal, les rôles auraient donc été intervertis, puisque c'est le chien qui instruit son maître, après s'être émancipé de sa tutelle intellectuelle, et qui a pour mission de l'aider à se « *diriger dans la vie* ».

Faut-il pour autant en conclure, avec Ernest Seillère, que « *le chien Dingo, c'est à peu près le bon sauvage imaginé par le Naturisme mystique depuis la Renaissance : c'est la bonté, une certaine sorte de bonté du moins, affirmée avec la beauté chez un être qui sort directement des mains de la déesse Nature sans avoir subi les dépravations de la culture*⁵⁸⁵ » ? L'ennui, pour cette interprétation naturiste, c'est que Dingo n'est pas seulement un de ces « *bons chiens* » chantés par Baudelaire, compagnons de misère des poètes et des marginaux, modèles de pitié pour les humbles et les souffrants de ce monde, et dotés de surcroît d'un flair infailible capable de déceler d'emblée les imbéciles, les malfaisants et les sépulcres blanchis, tels que Jules Claretie⁵⁸⁶, derrière leurs « *grimaces* » avantageuses. Il est aussi un grand carnassier, qui a autant besoin de carnage que de liberté et de grand air, et qui ne tue pas seulement pour se nourrir – ce qui, chez les hommes, constituerait une circonstance atténuante –, mais aussi et surtout par plaisir ; et il se révèle, à l'usage, aussi incapable de refréner ses instincts de meurtre, dès qu'il sent ou aperçoit un mouton, qu'un « honnête » notaire de province, dans le monde de Mirbeau, de résister à la tentation de décamper avec la caisse...

Ne conviendrait-il pas alors, comme le suggère Paul Souday, de voir au contraire dans *Dingo* « *la démonstration par l'absurde des principes sociaux que l'abbé Jules, disciple éperdu de Jean-Jacques, avait criés à l'étourdie*⁵⁸⁷ » ? De fait, en mettant en lumière la toute-puissance de l'instinct (Dingo refuse de devenir un homme et reste un

⁵⁸² Pierre Dufief, art. cit., *op. cit.*, pp. 283, 288 et 287.

⁵⁸³ Le mot *grimaces*, polysémique, est souvent employé par Mirbeau, qui a précisément intitulé *Les Grimaces* un hebdomadaire de combat qu'il a fondé et dirigé pendant six mois, en 1883. Le sens le plus fréquent est celui de Pascal : il s'agit des apparences trompeuses destinées à frapper l'imagination des faibles afin de mieux les asservir.

⁵⁸⁴ Le nom même donné par Mirbeau à son chien et qui, dans le langage populaire, désigne des personnes à la cervelle un peu fêlée, fait de Dingo l'équivalent d'un fou, c'est-à-dire d'un de ces *endehors* et marginaux qui ont échappé à l'éducastration programmée et sont aptes à voir les choses sous un jour différent.

⁵⁸⁵ Ernest Seillère, *Réalisme et naturisme dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, étude manuscrite, s. d., Bibliothèque de l'Institut, f. 63.

⁵⁸⁶ Claretie était l'administrateur de la Comédie-Française auquel Mirbeau s'est opposé lors de la bataille du *Foyer*, en 1908. Il s'en est vengé dans un chapitre supprimé, « Dingo chez Claretie », que nous avons reproduit en annexe.

⁵⁸⁷ Paul Souday, *La Revue universelle*, 7 mai 1913.

dingo, c'est-à-dire un fauve, vorace et impitoyable aux moutons), et le caractère irréversible des déformations infligées par la société (les habitants de Ponteilles, refusant tout progrès émancipateur, restent des hommes, c'est-à-dire des animaux dénaturés, méchants, mesquins, stupides et malfaisants), Mirbeau semble plaider contre lui-même et donner des verges pour se faire battre.

Au-delà même du constat d'échec du naturisme, on pourrait aussi se demander s'il ne va pas jusqu'à remettre radicalement en cause, comme illusoire, l'action entreprise par les anarchistes en vue de changer les mentalités et de forger un « homme nouveau ». Ne ferait-il pas également, du même coup, le constat de la vanité de son propre combat d'écrivain novateur, soucieux de changer le regard de ses contemporains et d'éveiller leur conscience ? Avec *Dingo*, Mirbeau aboutit à la même aporie que les philosophes cyniques de l'antiquité : la loi de la société, c'est l'écrasement des faibles et des honnêtes gens par des prédateurs et des pirates sans scrupules, et il en est justement révolté ; mais la loi de la nature, c'est aussi celle du plus fort, c'est l'infrangible « loi du meurtre », qu'il a abondamment illustrée dans *Le Jardin des supplices* et *Les 21 jours d'un neurasthénique*. Certes, entre deux maux, on peut choisir le moindre, et préférer les chiens, à l'instar de la romancière Rachilde, qui constate que Dingo, si cruel qu'il soit, « n'est au fond qu'un bon chien », alors que « l'homme le plus dangereux peut avoir l'air d'un bon homme ⁵⁸⁸ » et n'en est que plus menaçant. Mais cela ne permet pas pour autant d'échapper au dilemme. L'être lucide, qui refuse d'être une larve, et qui ne peut pas davantage être un dingo, est aussi coincé que Mirbeau-personnage qui, tout au long du récit, oscille entre le regret de n'avoir pas assez « éduqué », si j'ose dire, et entravé Dingo sur la voie du meurtre, et de devoir en conséquence assumer la responsabilité pécuniaire de tous ses ravages, et celui de l'avoir, au contraire, dévoyé, dépravé, et finalement tué⁵⁸⁹, sous prétexte de l'humaniser et de le socialiser, de lui apprendre les bonnes manières et de l'adapter aux nécessités de la vie sociale⁵⁹⁰.

Entre les deux abîmes du meurtre – au nom de l'instinct et de la Nature, ou au nom de la loi et de la Civilisation –, comment se maintenir sur l'étroite ligne de crête sans céder au vertige ? Mirbeau-romancier étant trop prudent pour nous fournir un modèle de comportement clef en main, il appartient à chacun de ses lecteurs d'essayer, comme Mirbeau-personnage, et au risque de perpétuellement se tromper lui aussi, de trouver un équilibre entre les exigences de la vie et celles de la société⁵⁹¹, de canaliser les pulsions naturelles sans les détruire ni les dévoyer, bref, en adaptant la formule de notre anarchiste à propos de l'État, de réduire ce qu'on appelle « la civilisation » à son « *minimum de malfaisance*⁵⁹² ». Cela n'a rien d'évident, et c'est à coup sûr plus facile à écrire qu'à mettre en œuvre. Mais c'est là toute la douloureuse grandeur d'être un

⁵⁸⁸ Rachilde, *Mercur de France*, 16 juin 1913, pp. 804-805.

⁵⁸⁹ « On ne prend pas un chien de la brousse, sir Edward Herpet, pour en faire un chien d'appartement », écrit le narrateur après la mort de Dingo. C'est sa fidélité contre-nature à son maître et à sa maîtresse alitée qui apparaît comme la cause majeure de sa mort.

⁵⁹⁰ « Je m'en rends compte aujourd'hui, j'avais tort. Et tout cela était de ma faute. J'avais tort de vouloir inculquer à Dingo des notions humaines, des habitudes de vie humaine, comme s'il n'y eût que des hommes dans l'univers et qu'une même sensibilité animât indifféremment les plantes, les insectes, les oiseaux, tous les animaux et nous-mêmes. » Voir aussi : « Pourtant, je le dois confesser, mon respect de son individu n'allait tout de même pas jusqu'à tolérer le libre exercice de ses dangereux instincts et les mœurs guerrières de sa race. Du moins, devais-je tenter par tous les moyens de les discipliner, de les affiner, – soyons francs – de les annihiler peu à peu complètement. »

⁵⁹¹ Samuel Lair écrit pour sa part que Mirbeau est « désireux de réaliser l'harmonie de l'individu et de la société, de l'intériorité et des exigences collectives, de la littérature et de la vie » (thèse citée, p. 345).

⁵⁹² Octave Mirbeau interviewé par G. Picard, dans *Le Gaulois* du 25 février 1894.

homme digne de ce nom – c'est-à-dire un chien, pour l'auteur de *Dingo* ! – que de devoir assumer pleinement sa double nature, et d'être, comme Mirbeau et Dingo, déchiré entre des postulations contradictoires, et, comme l'abbé Jules, condamné perpétuellement à l'insatisfaction ou au remords.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Bonneel, Odile, « Histoire de bêtes : Dingo, Miraut et Fido, ou trois destins de chiens », *Bulletin des amis de Louis Pergaud*, n° 31, 1995, pp. 32-53.
- Bouvet, Francis, *Pierre Bonnard, l'œuvre gravé*, Flammarion, 1981, pp. 204-239.
- Contart, Michel, « Dingo vu par un vétérinaire cynophile », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 6, mai 1999, pp.142-168.
- Dufief, Pierre-Jean, « Le Monde animal dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », in *Octave Mirbeau, Actes du colloque d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 281-293.
- Herzfeld, Claude, « Dingo et Bauschan », à paraître en mars 2006 dans les *Cahiers octave mirbeau*, n° 13.
- Kálai, Sándor, « Tel chien, tel texte - *Dingo*, d'Octave Mirbeau, et *Niki*, de Tibor Déry », à paraître en mars 2004. dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 11.
- Lair, Samuel, *Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Brest, 2002, tome II, pp. 335-356.
- Lair, Samuel, « Jean Jacques et le petit rousseau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, mars 2003, pp. 31-50.
- Lair, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 211-223.
- Lair, Samuel, « Paul Léautaud et Octave Mirbeau : Arlequin, l'animal et la mort », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Lloyd, Christopher, « Octave Mirbeau et Jack London fabulistes : de *Dingo* à *Croc-blanc* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, pp. 281-291.
- McCaffrey, Enda, « The Caninisation of literature : Octave Mirbeau's *Dingo* », à paraître en 2003 dans *French studies*.
- McCaffrey, Enda, « Le Portrait d'un artiste en jeune chien - Incarnation et mouvement dans *Dingo* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 7, avril 2000, pp. 66-74.
- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau à Cormeilles-en-Vexin et à Triel », *Vivre en Val d'Oise*, Saint-Ouen-l'Aumône, n° 19, avril 1993, pp. 50-53.
- Michel, Pierre, « Un chapitre inédit de *Dingo* : "Dingo chez Claretie" », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 1, mai 1994, pp. 193-209.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et le langage des chiens », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 6, mai 1999, pp. 238-240.
- Michel, Pierre, « Mirbeau le cynique », *Dix-neuf / Vingt*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, n° 10, octobre 2000, pp. 11-24.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, Buchet/Chastel, Paris - Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, t. II, pp. 615-628.
- Michel, Pierre, « L'Autofiction dans *Dingo* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, avril 2001, pp. 121-134.

- Michel, Pierre, « Octave Mirbeau le cynique », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 171-186.
- Palacio, Jean de, « Léon Werth, doublure, continuateur ou *alter ego* ? Sur une préface d'O. Mirbeau », *Dix-neuf / Vingt*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, n° 10, septembre 2002 [daté d'octobre 2000], pp. 65-75.
- Pollaud-Dulian, Emmanuel, « D'un pessimisme l'autre : Gus Bofa illustrateur de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Reverzy, Éléonore, « Du bon usage de l'allégorie : *Le Jardin des supplices* et *Dingo* », à paraître dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* de Cerisy, automne 2005.
- Roy-Reverzy, Éléonore, « Le Mythe de la nature dans l'œuvre de Mirbeau », dans les Actes du colloque de Clermont-Ferrand *Mythes de la décadence*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, pp. 23-36.
- Staron, Anita, « Octave Mirbeau et l'expressionnisme littéraire », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Walker, John, *L'Ironie de la douleur - L'Œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954, pp. 414-433.
- Ziegler, Robert, « L'Art comme violence dans *Dingo* », Angers, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, avril 2000, pp. 51-65.

DU PROLÉTAIRE AU GENTILHOMME

L'EXPÉRIENCE D'UN « PROLÉTAIRE DE LETTRES »

De 1872 à 1885, Octave Mirbeau a mené la vie difficile d'un de ces « prolétaires de Lettres » que, dans ses fameuses *Grimaces* de 1883, il appelait à « serrer leurs rangs et [à] poursuivre sans trêve leurs revendications contre les représentants de l'infâme capital littéraire⁵⁹³ ». Il faisait en effet partie de ces milliers de jeunes gens ambitieux et souvent déclassés, issus de la France profonde et « montés » à Paris pour participer à la « bataille littéraire⁵⁹⁴ » avec leur plume pour seul « outil » de travail et pour seule arme. Mais, à la différence de la très grande majorité de ses frères de misère, il possédait par bonheur une plume exceptionnelle, dont témoignent, dès sa prime jeunesse, ses ébouriffantes *Lettres à Alfred Bausard des Bois*⁵⁹⁵. Son style, reconnaissable entre tous⁵⁹⁶, son humour dévastateur, son ironie assassine, son sens étonnant de la formule percutante, du dialogue vivant et des répliques saisissantes, sa capacité à extraire de chaque homme ce qu'il porte en lui de grotesque ou de pitoyable, le prédisposaient favorablement à un travail de polémiste, cependant que son immense culture et son insatiable curiosité le rendaient apte à intervenir dans tous les domaines.

On comprend que l'ancien député bonapartiste de l'Orne, Dugué de la Fauconnerie, voisin et client du Dr Ladislas Mirbeau de Rémalard, dans le Perche, ait vite pressenti les immenses potentialités du jeune Octave, Rastignac mâtiné de Bovary, qui se morfondait dans la caverneuse étude de M^e Robbe, tout en rêvant de retrouver les plaisirs offerts par la Babylone moderne, sans cesser pour autant de caresser de tout autres ambitions⁵⁹⁷. C'est donc Dugué qui, le premier, l'a embauché comme secrétaire particulier et, à ce titre, lui a laissé rédiger, non seulement une partie de sa correspondance, comme ce sera le cas pour le narrateur d'*Un gentilhomme*, mais aussi ses proclamations électorales et ses discours aux comices agricoles ou au conseil général de l'Orne. Surtout il lui a mis le pied à l'étrier en lui confiant la rédaction des éditoriaux, anonymes ou signés de son nom, dans *L'Ordre de Paris*, le quotidien de l'Appel au Peuple⁵⁹⁸ ; dont il a pris la direction fin 1872, afin de développer la propagande impérialiste à travers une multitude de journaux de province qui les

⁵⁹³ *Les Grimaces*, 15 décembre 1883, p. 1019. L'article est signé du pseudonyme transparent d'Auguste.

⁵⁹⁴ C'est sous ce titre, *La Bataille littéraire*, que Philippe Gille, critique littéraire au *Figaro*, a recueilli ses chroniques pendant plusieurs années, de 1889 à 1893. L'expression apparaissait déjà dans l'article des *Grimaces* cité note 1. Mirbeau y parlait aussi de « l'outil de la plume ».

⁵⁹⁵ Publiées par Pierre Michel aux éditions du Limon, Montpellier, 1989, ces lettres ont été recueillies dans le premier volume de la *Correspondance générale* d'Octave Mirbeau, L'Age d'Homme, Lausanne, 2002, pp. 45-160.

⁵⁹⁶ Dans son premier article sur Vincent Van Gogh, dans *L'Écho de Paris* du 31 mars 1891, Mirbeau écrivait : « Van Gogh a eu, à un degré rare, ce par quoi un homme se différencie d'un autre : le style [...], c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité » (article recueilli dans notre édition des *Combats esthétiques* d'Octave Mirbeau, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1993, tome I, pp. 442-443).

⁵⁹⁷ Sur le jeune Octave, voir Pierre Michel, « Octave Mirbeau de Rémalard », dans les *Actes du Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, Paris, 1994, pp. 19-34.

reproduisaient et en assuraient la répercussion. Le jeune secrétaire s'est révélé tellement efficace dans sa mission que les bonapartistes ont remporté, en 1873 et 1874, une série impressionnante d'élections partielles, laissant craindre aux républicains et aux deux factions royalistes une restauration de l'Empire par la voie du suffrage universel lors des élections législatives suivantes, qui, du coup, ont été constamment retardées. C'est cette crainte, on le sait, qui a précipité le ralliement des orléanistes à la République conservatrice⁵⁹⁹ et l'instauration de la République, par la bande et à une voix de majorité, à la faveur du fameux amendement Wallon, fin janvier 1875...

Là-dessus s'est produit le mini-coup d'État du 16 mai 1877 : renvoi brutal du républicain modéré Jules Simon, remplacé par l'orléaniste duc de Broglie à la présidence du Conseil. La majorité conservatrice de l'Ordre Moral, groupée autour du président-maréchal Mac Mahon, et à laquelle s'est rallié l'Appel au peuple, non sans arrière-pensées, n'a évidemment pas manqué de comprendre l'utilité d'une plume d'une aussi redoutable efficacité que celle du jeune Mirbeau. C'est le baron de Saint-Paul, tout-puissant dans son fief de l'Ariège, qui l'a pris à son service, le faisant nommer chef de cabinet du préfet à Foix, puis, après le retour des républicains au pouvoir, en décembre 1877, l'a imposé comme rédacteur en chef de *L'Ariégeois*, où Octave s'est amusé pendant un an à esbaudir un modeste lectorat de quelques centaines de personnes⁶⁰⁰, avec le sentiment de perdre son temps, et une seule envie : regagner Paris le plus vite possible. Après un détour par l'Espagne voisine, c'est chose faite en 1879, où il entre au service du nouveau directeur du *Gaulois*, Arthur Meyer, bonapartiste qui vient de se rallier au légitimisme. Séduit par son « *âme volcanique* », Meyer l'emploie à son tour comme secrétaire particulier et lui confie la rédaction d'articles d'ethnologie parisienne signés Tout-Paris⁶⁰¹. Mirbeau y fait également ses débuts comme chroniqueur polyvalent et comme conteur, sous son nom ou sous pseudonyme⁶⁰².

En 1883, alors qu'il s'endette d'importance et a besoin de rentrées rapides d'argent, pour les beaux yeux de Judith Vimmer⁶⁰³, voilà que Mirbeau passe au service d'un banquier, Edmond Joubert, vice-président de la Banque de Paris et des Pays-Bas, qui, pour promouvoir ses affaires et avoir les moyens d'exercer des pressions sur les puissants du moment, a besoin d'un organe de presse qui seconde ses projets : ce sera un hebdomadaire petit format, à succès et à scandale, *Les Grimaces*, ancêtre du *Canard enchaîné*, qui se distinguera en apportant quantité de preuves de la collusion entre affairistes et politiciens opportunistes, « *bande de joyeux escarpes* » que notre pamphlétaire à gages accuse d'avoir fait main basse sur la France. Malheureusement ces *Grimaces* développeront également une idéologie antisémite nauséabonde, pour laquelle Mirbeau fera son *mea culpa* un an exactement après le vingt-sixième et dernier

⁵⁹⁸ C'est le nom pris par le parti bonapartiste, qui en appelle constamment au peuple pour qu'il tranche souverainement, dans un referendum constitutionnel, entre l'Empire, la République et la Monarchie.

⁵⁹⁹ En échange de ce ralliement, les orléanistes ont obtenu l'instauration d'un Sénat garant de l'ordre social. Cent vingt-huit ans plus tard, cette survivance anachronique de la sainte alliance des conservateurs de tout poil n'a rien perdu de sa nocivité.

⁶⁰⁰ Voir ses *Chroniques ariégeoises*, L'Agasse, La Barre, 1999.

⁶⁰¹ Mirbeau n'est pas pour autant le seul signataire de ces chroniques, et il est parfois difficile de lui en attribuer à coup sûr la paternité. Un choix de plusieurs centaines de ces articles est consultable dans le Fonds Mirbeau de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

⁶⁰² Il y fait notamment paraître, en 1882, sous le pseudonyme de Gardéniac, des *Petits poèmes parisiens*, dont j'ai publié une anthologie (À l'écart, Reims, 1994).

⁶⁰³ Sur sa liaison avec Judith, qui lui a inspiré le premier roman signé de son nom, *Le Calvaire* (1886), voir notre introduction à ce roman, « Du calvaire à la rédemption », sur le site des éditions du Boucher.

numéro de cette éphémère revue à couverture de feu⁶⁰⁴. Cet antisémitisme de commande⁶⁰⁵, vite renié, s'explique, selon toute vraisemblance, par la concurrence entre Paribas et la banque Rothschild, que la *vox populi* accusait d'être la cause majeure, fin janvier 1882, du célèbre krach de la banque de Bontoux, l'Union Générale, qui avait entraîné la ruine de centaines de milliers de petits épargnants. Il s'inscrivait de surcroît dans une tradition très bien ancrée, hélas ! dans le mouvement ouvrier et à gauche ou à l'extrême gauche de l'échiquier politique : pour nombre de socialistes et anarchistes de toute obédience, en effet, « juiverie » rimait souvent avec « oligarchie » et l'antisémitisme apparaissait inséparable de l'anticapitalisme. Il n'en reste pas moins que les articles antisémites, aussi odieux que stupides, que Mirbeau a signés ou a laissés paraître dans *Les Grimaces* ont pesé très lourd sur sa conscience torturée, et il n'a pas eu trop de ses grands combats politiques et esthétiques⁶⁰⁶, ni de sa courageuse intervention dans l'affaire Dreyfus⁶⁰⁷, quinze ans plus tard, pour faire oublier les lâches compromissions de ses débuts dans l'arène politique. On comprend qu'il ait éprouvé le lancinant besoin, sinon de justifier l'injustifiable, du moins de faire comprendre à ses lecteurs la logique pernicieuse d'un prolétariat pas tout à fait comme les autres et qui s'apparente fâcheusement à la prostitution. De fait, dès l'époque des *Grimaces* et dans nombre de chroniques des années suivantes, il compare le journaliste à la prostituée et ne cesse de répéter qu'il « *se vend à qui le paye*⁶⁰⁸ ». Faut-il s'étonner, dès lors, s'il va se faire le défenseur attitré des pauvres filles dites, par antiphrase, « de joie », notamment dans une œuvre posthume, *L'Amour de la femme vénale*⁶⁰⁹ ?

En même temps qu'il fait le domestique, en tant que secrétaire particulier condamné à s'adapter aux vices de ses maîtres successifs — comparaison filée dans *Un gentilhomme* —, et qu'il fait le trottoir, en tant que journaliste voué à toutes les basses besognes qu'on lui inflige dans les quotidiens où il assure sa pitance quotidienne, le jeune Mirbeau fait ses premières armes littéraires en tant que “nègre” : il compose, pour différents commanditaires, des romans⁶¹⁰, des contes⁶¹¹, de fascinantes *Lettres de*

⁶⁰⁴ Dans un article paru dans *La France* le 14 janvier 1885 et intitulé « *Les Monach et les Juifs* » (*Les Monach* est le titre d'un roman de Robert de Bonnières qui vient alors de paraître).

⁶⁰⁵ Les années précédentes, Mirbeau avait publié dans *Le Gaulois* une série de chroniques philosémitiques commandées par Arthur Meyer. Voir l'article de Pierre Michel, « Mirbeau philosémitiste », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 207-233.

⁶⁰⁶ Voir ses *Combats politiques*, Librairie Séguier, Paris, 1990, et ses *Combats esthétiques*, loc. cit., deux volumes.

⁶⁰⁷ Voir ses articles de *L'Aurore* recueillis dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, Paris, 1991. Entre autres actions courageuses de Mirbeau, signalons qu'il a payé de sa poche, le 8 août 1898, l'amende de 7 555, 25 francs, à laquelle avait été condamné Émile Zola pour son *J'accuse*, paru dans *L'Aurore* le 13 janvier précédent.

⁶⁰⁸ « Le Chantage », *Les Grimaces*, 29 septembre 1883. Mirbeau ajoute : « *Il est devenu machine à louange et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir ; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites — son trottoir à lui — accablant de caresses et de gentils propos les gens qui veulent bien monter avec lui, insultant ceux qui passent indifférents à ses appels, insensibles à ses provocations.* »

⁶⁰⁹ Publié par mes soins aux Éditions Indigo-Côté Femmes, Paris, 1994. Il s'agit d'un bref essai sur la prostitution, dont le texte français est inconnu et que j'ai fait traduire du... bulgare !

⁶¹⁰ Cinq de ces romans ont été publiés par mes soins en annexe de mon édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau (Buchet/Chastel, Paris – Société Octave Mirbeau, Angers, 2000-2001, trois volumes) : *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*. Ils sont également accessibles sur Internet, sur le site des Éditions du Boucher..

⁶¹¹ Notamment *Amours cocasses* et *Noces parisiennes*, republiés par les soins chez Nizet, Paris, 1995.

*l'Inde*⁶¹², et sans doute aussi des comédies, que je n'ai malheureusement pas identifiées, faute de pistes. Rédigées avec une facilité étonnante, et probablement très bien payées, ces œuvres lui ont à coup sûr permis de mener une vie assez fastueuse, si l'on en juge par quelques factures de l'époque conservées dans les archives de l'écrivain, à la Bibliothèque de l'Institut. Mais elles lui ont aussi laissé un goût d'amertume, car un "nègre" n'a aucun droit de paternité sur les créations de son esprit et se trouve démuné de tout moyen de faire reconnaître sa valeur d'écrivain. Dès 1882 il s'en plaint, dans un conte nourri de ses propres expériences de la négritude et amèrement intitulé « Un raté », par le truchement de son personnage Jacques Sorel : « [...] *toute mon existence a été ainsi la proie des autres. Je voudrais aujourd'hui reprendre mon bien ; je voudrais crier : "Mais ces vers sont à moi ; ce roman publié sous le nom de X... est à moi ; cette comédie est à moi." On m'accuserait d'être fou, ou un voleur*⁶¹³. »

Un gentilhomme est visiblement né du souvenir de cette lancinante frustration d'écrivain en même temps que du désir de faire comprendre, par le canal de la fiction, les sinuosités de son itinéraire politique. Le romancier y met en scène un nouveau raté de l'écriture⁶¹⁴, qui, comme lui, a été le secrétaire particulier d'employeurs successifs et a dû, avec souplesse, se plier à leurs exigences, flatter leurs lubies ou leurs préjugés, et rédiger à leur demande des écrits variés, aux orientations politiques les plus diverses. De même que son créateur, selon toute vraisemblance, ce raté, qui découvre l'existence d'un homonyme, symptôme de la perte de son identité, a fini par produire « mécaniquement », pour des mobiles strictement alimentaires, et sans investir quoi que ce soit de sa personne, les commandes qu'on lui passait selon les directives de ses maîtres. Mais — différence de taille entre le créateur et sa créature⁶¹⁵ —, il est « médiocre », de son propre aveu, et dépourvu, non seulement de talent, mais aussi de véritable personnalité. Si sa médiocrité explique sans doute ses difficultés à trouver de nouveaux employeurs, au risque de mourir littéralement de faim et d'être sur le point de prostituer son corps à de vieux messieurs des plus respectables⁶¹⁶ — ce qui constitue, par la même occasion, une explication simple et acceptable de la prostitution de sa plume, perçue comme un moindre mal —, l'absence de tempérament personnel et la plasticité de son moi constituent un avantage dans la lutte pour la vie, puisqu'il peut se couler sans difficulté dans les défroques successives qu'on lui impose. Sans grand risque de se tromper, on peut supposer que Mirbeau a pu monnayer ses talents à un prix

⁶¹² Mirbeau les a rédigées pour le compte de François Deloncle et les a publiées en 1885, en deux séquences : la première, signée Nirvana, a paru dans les colonnes du *Gaulois*, et la seconde, signée N., dans celles du *Journal des débats*. Je les ai publiées en volume en 1991, aux éditions de L'Échoppe, Caen.

⁶¹³ « Un raté », *Paris-Journal*, 19 juin 1882 ; recueilli dans notre édition des *Contes cruels* de Mirbeau, Librairie Séguier, Paris, 1990, et Les Belles Lettres, Paris, 2000, tome II, p. 426. Ce conte est reproduit en annexe de cette édition d'*Un gentilhomme*. Sur la négritude de Mirbeau, voir aussi l'article de Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau*, pp. 81-101.

⁶¹⁴ On en retrouvera encore un dans son roman *Dans le ciel* (1892-1893) ; il portera le prénom prédestiné de Georges.

⁶¹⁵ On peut relever des différences comparables dans des romans pourtant qualifiés d'autobiographiques tels que *Le Calvaire* et *Sébastien Roch*. Même s'il a prêté à ses personnages nombre d'expériences et de sensations personnelles, Mirbeau se distingue fondamentalement de Jean Mintié et de Sébastien Roch dans la mesure où il est parvenu, par la force de sa personnalité et la thérapie de l'écriture, à dépasser des traumatismes dont ses personnages sont à jamais les prisonniers et les victimes impuissantes.

⁶¹⁶ Mirbeau fustige souvent ces messieurs respectables et hypocrites fort friands de chairs fraîches, notamment dans *La Maréchale*, *Vieux ménages* et *Le Foyer*.

bien supérieur à celui des prestations de l'insipide Charles Varnat⁶¹⁷, mais que, en contrepartie, encombré d'exigences éthiques et animé de passions et de dégoûts témoignant d'une forte personnalité, il a eu beaucoup plus de mal que son double à se plier à tous les diktats de ses patrons. D'où son départ de *L'Ordre de Paris* début 1877, de *L'Ariégeois* en janvier 1879, de *L'Illustration* et du *Figaro* en 1882 et des *Grimaces*, en janvier 1884⁶¹⁸. Cela explique très certainement aussi pourquoi, dans ses éditoriaux de *L'Ordre de Paris*, il a tenté de donner du bonapartisme une image populaire, libérale et progressiste, de nature à susciter l'adhésion d'un nombre croissant d'électeurs ouvriers et paysans, lors même que l'Appel au Peuple s'alliait aux couches les plus conservatrices au sein de l'Ordre Moral. Mais ce que sa conscience gagnait d'un côté, en lui permettant d'exprimer autant que faire se pouvait des opinions pas trop éloignées des siennes, elle le perdait de l'autre, puisqu'il se faisait en toute connaissance de cause le complice d'une manipulation de l'opinion publique qu'il ne se pardonnera que difficilement⁶¹⁹.

Le projet d'*Un gentilhomme*, qui constitue, tout comme *Le Calvaire* et *Sébastien Roch*, un nouvel exemple de thérapie par l'écriture, est donc certainement très ancien. Mais, pour qu'il commence à prendre forme, il a fallu que Mirbeau songe à combiner la peinture de ce prolétaire-domestique-prostitué d'un genre tout particulier à deux autres thèmes qui lui tiennent à cœur.

- Tout d'abord, l'étude de la grande propriété et de l'évolution de la vieille noblesse *latifundiste*. C'est ainsi que, vers le 20 mars 1895, répondant au reporter du *Figaro* Jules Huret, qui l'interroge sur son travail, il annonce *En mission*, première mouture de la deuxième partie du *Jardin des supplices*, avant d'ajouter : « Vous seriez bien gentil, en même temps, d'annoncer la publication des Mémoires d'une femme de chambre et de *Les Vaines semences, roman sur la grande propriété*⁶²⁰. » En l'absence de toute précision, nous ne saurions garantir qu'il s'agit bien de la première formalisation de ce qui deviendra *Un Gentilhomme*, mais c'est assez vraisemblable : le titre évoque le désenchantement du narrateur au terme de sa longue expérience de « prolétaire de lettres » ; et le sujet annoncé — « la grande propriété » — devait visiblement être traité dans *Un gentilhomme*, dont le protagoniste principal, le marquis d'Amblezy-Sérac, est précisément un grand propriétaire terrien du Calvados.

- Ensuite, l'évocation du coup du 16 mai 1877, auquel il a été étroitement mêlé, et qui est pour lui une excellente occasion d'évoquer un quart de siècle de l'histoire de la France moderne, en mettant notamment à profit « *l'herbier humain* » — selon l'expression qu'il emploie dans *Un gentilhomme* — constitué au cours de toutes ces années où il a mis sa plume au service de la réaction. Pour cette entreprise d'une ampleur incomparable, son modèle n'est autre que celui de son maître Tolstoï dans *La Guerre et la paix*, qu'il présentait ainsi à son ami et confident Paul Hervieu en juillet 1885 : « Avez-vous lu *La Guerre et la paix de Tolstoï* ? Quel admirable livre et quel génie que ce Russe ! J'en suis tout émerveillé. Figurez-vous la vie russe, toute la vie

⁶¹⁷ Il est à noter que ce nom est fort rarement cité (six occurrences seulement, dont cinq en quelques lignes), comme s'il n'avait aucune importance, et qu'il n'apparaît que tardivement et par la bande, au cours d'un dialogue, comme celui de Meursault dans *L'Étranger*.

⁶¹⁸ Sur ces différents points, voir les chapitres V, VI, VII et VIII de la biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, Paris, 1990, 1020 pages.

⁶¹⁹ Sur cet aspect de ses articles de l'époque, voir Pierre Michel, « Mirbeau et l'Empire », dans les Actes du colloque de Tours, *L'Idée impériale en Europe, Littérature et Nation*, n° 13, 1994, pp. 19-41.

⁶²⁰ Collection Pierre Michel. La lettre sera recueillie dans le tome II de la *Correspondance générale* de Mirbeau (à paraître à l'Age d'Homme, Lausanne, en 2003).

russe, vie civile au pays, vie militaire dans les camps, pendant les campagnes de Napoléon I^{er}. Les empereurs, les maréchaux, les ministres, les prêtres, les grands seigneurs, les gommeux, les jeunes filles, les femmes, les soldats, les officiers, les usuriers, les paysans, les originaux, les francs-maçons, les bourgeois, les fous, les domestiques, les mendiants, les criminels, chaque personnage, si peu important qu'il soit, est vu, rendu, avec une netteté, une vérité, une intelligence, une grandeur véritablement inoubliables. Le cerveau de cet homme est prodigieux, il embrasse toute la vie, et il n'a pas une minute, une seule minute de défaillance. C'est confondant ⁶²¹. » Or, en 1902, voici comment il présente son projet à Claretie, l'administrateur de la Comédie-Française, qui a reçu quelques mois auparavant sa grande comédie *Les affaires sont les affaires* : « Je m'attelle à un roman très gros, très lourd, trop lourd pour moi, peut-être. Mais je me sens du courage, et je vais tenter cet effort. / Je voudrais montrer tout l'effort du parti catholique depuis le 16 mai [1877]. Politique, finances, religion, antisémitisme, Congrégations. Deux cents personnages... une action grouillante... sans théories. Rien que des récits et des types... tous les types ! Vous voyez quelles difficultés j'assume ⁶²² ! » Si brève que soit cette évocation, elle confirme que Mirbeau s'est fixé comme objectif de réaliser, pour la France du dernier quart du XIX^e siècle⁶²³, l'équivalent de ce qu'a réalisé Tolstoï pour la Russie du premier quart. Vaste entreprise, s'il en est !

Pourtant, de ce grand œuvre ne subsisteront que les trois premiers chapitres, publiés par Alice Mirbeau en 1920 chez Flammarion ; quant au récit des préparatifs, du déroulement et des conséquences du 16 mai jusqu'à l'affaire Dreyfus, qui eût demandé un nombre impressionnant de volumes, il se limite aux premières semaines du mois de mars 1877, soit deux mois **avant** le coup d'État mac-mahonien du 16 mai ! Comment ne pas penser à la désinvolture de Sterne, dont *La Vie et les opinions de Tristram Shandy* s'achève alors que le héros est encore au berceau, avant même d'avoir eu une vie et des opinions ?...

UN ROMAN INACHEVÉ

À en croire la « note de l'éditeur » qui précède l'édition posthume du roman, « *le maître [y] travaillait quand la mort vint le surprendre* ». La formule est doublement erronée : d'une part, elle laisse à penser que Mirbeau, pendant que se déroulait, dans les tranchées une des plus atroces tragédies du siècle, s'amusait à des jeux littéraires, ce qui était à mille lieues de ses préoccupations ; d'autre part, elle fait croire qu'il s'agit de l'ultime projet romanesque du grand écrivain, alors que, on l'a vu, il est bien antérieur à *La 628-E8* (1907) et à *Dingo* (1913). De fait, dès 1901, *Le Journal* en publie coup sur coup quatre chapitres : « La Blouse et la redingote », le 19 mai, « Entre gentilshommes », le 27 mai, « M. le duc d'Orléans », le 2 juin, et « La Croix de Binder », le 9 juin. Or, chose curieuse, ces épisodes n'apparaissent pas dans la version publiée par les soins d'Alice Mirbeau ! La raison en est qu'Octave a jugé bon de les exploiter sans plus attendre, en les insérant dans cette œuvre à tiroirs que sont *Les 21 jours d'un neurasthénique*, qui paraissent en août 1901. Tout se passe comme s'il commençait à

⁶²¹ *Correspondance générale* d'Octave Mirbeau, L'Age d'Homme, Lausanne, 2002, tome I, pp. 411-412.

⁶²² Lettre à Jules Claretie du 2 septembre 1902 (University of Texas Library, Austin).

⁶²³ En octobre 1903, Mirbeau confirme cet objectif dans une *interview* par un journaliste autrichien, Lothar : « On y verra un noble qui se donne à la politique, épouse une Juive de Berlin et passe par toutes les étapes du boulangisme, du dreyfusisme etc... » (propos rapportés dans *Le Figaro* du 10 octobre 1903).

douter de sa capacité à venir à bout d'un roman au-dessus de ses forces — « *très lourd, trop lourd pour moi, peut-être* », écrira-t-il à Claretie quelques mois plus tard — et dont il préfère récupérer des chapitres pour les réemployer au mieux, comme il l'a déjà fait de *Dans le ciel*, autre roman qui laisse une impression d'inachèvement et qu'il n'a pas davantage jugé bon de publier. Pourquoi cet abandon ?

Force est de constater, en premier lieu, que l'entreprise dans laquelle il s'est imprudemment lancé est éminemment différente, par sa démesure, de tout ce qu'il a tenté jusqu'à présent : tous ses romans jusqu'ici étaient relativement courts, centrés autour d'un personnage à travers les yeux duquel toutes les choses sont perçues⁶²⁴, et généralement concentrés dans le temps et limités dans l'espace. L'impressionnisme littéraire d'un romancier habitué à voir le monde à travers le trou de la serrure⁶²⁵, et pour lequel le microcosme d'un village, d'un collège ou de l'office d'une maison bourgeoise, présente plus d'attraits que les grandes fresques épiques, ne le prédispose guère aux vastes synthèses qu'implique le grand projet évoqué dans sa lettre à Claretie.

D'autre part, pour faire vivre « *deux cents personnages* » empruntés à tous les milieux de la politique, de la finance et du clergé, n'eût-il pas été nécessaire de renoncer à la subjectivité d'un narrateur unique, qui, à la différence d'Asmodée, ne saurait s'introduire partout, ni sonder les reins et les cœurs, pour en revenir au bon vieux romancier omniscient, ersatz de Dieu, qui voit tout, et qui fait miraculeusement pénétrer son lecteur en tous lieux et en toutes âmes, comme le diabolin aux pieds fourchus des *Chroniques du Diable*⁶²⁶ ? Or Mirbeau s'était lancé dans un récit à la première personne, conforme à son génie, et rédigé par un double auquel il prêtait beaucoup de lui-même — notamment sa serviabilité et son dévouement, auxquels deux de ses anciens patrons, Dugué de la Fauconnerie et Arthur Meyer, rendront hommage. Dans ces conditions, il a vite dû se rendre compte qu'il se fourvoyait.

Une deuxième explication peut être fournie par l'allure balzacienne ou zolienne des premiers chapitres, où le narrateur apparaît soucieux, avant que ne démarre l'intrigue proprement dite, de tout disposer et de présenter les personnages et la situation dans laquelle ils sont impliqués de la façon la plus complète et la plus compréhensible possible, alors que, précisément, toute l'évolution romanesque de Mirbeau, de *Dans le ciel* aux *21 jours d'un neurasthénique* en passant par *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*, a été dans le sens de la rupture avec une conception du roman qu'il juge mystificatrice : celle qui véhicule l'illusion rationaliste et l'illusion finaliste⁶²⁷ consistant à faire croire que tout est clair, que tout a un sens, que tout peut donc s'expliquer, et que le romancier, substitut de Dieu, a le pouvoir de rendre le monde, conforme à ses propres fins, totalement intelligible. Il est significatif à cet égard que, sur le point d'en finir avec sa longue introduction, il écrive froidement, à l'instar de Balzac dans *Le Père Goriot* : « *J'aurais bien voulu terminer là tous ces préambules et*

⁶²⁴ Cette subjectivité n'implique pas forcément que les personnages principaux soient également les narrateurs : dans *L'Abbé Jules*, le narrateur est le neveu du frénétique abbé ; dans *Sébastien Roch*, le récit est à la troisième personne dans plus des trois quarts du roman ; mais dans ces deux romans c'est néanmoins, le plus souvent, la vision de Jules et de Sébastien qui nous est communiquée.

⁶²⁵ Arnaud Vareille a très justement parlé à ce propos de « *complexe d'Asmodée* ». Voir son article « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 145-169.

⁶²⁶ *Chroniques* parues dans *L'Événement* en 1885. J'en ai publié une anthologie, parue en 1994 dans les *Annales littéraires* de l'université de Besançon (elle est encore disponible auprès de la Société Octave Mirbeau).

⁶²⁷ Sur ces illusions combattues par Mirbeau, voir Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'université d'Angers, 2000, pp. 32-42.

entrer immédiatement dans l'action. » Ce qui implique une « action », avec une intrigue et des péripéties s'enchaînant inéluctablement, et des « préambules », permettant de rendre les événements rapportés totalement intelligibles au lecteur. Mirbeau se trouvait désormais en porte à faux avec lui-même.

Il se trouve de surcroît que les deux personnages principaux des trois seuls chapitres rescapés du naufrage, le narrateur Charles Varnat et le marquis d'Amblezy-Sérac, le gentilhomme du titre, nous apparaissent l'un et l'autre comme des énigmes vivantes, dépourvues de la moindre personnalité : l'un parce que la souplesse exigée par son statut de prolétaire l'a privé de tout droit à être lui-même, et l'autre parce qu'il est un patchwork vivant, fait de pièces et de morceaux mal ajustés, et un véritable caméléon, qui change d'apparences en fonction du public auquel il s'adresse, au point que le narrateur est bien en peine de définir ce personnage composite et inconsistant, qui le fascine autant qu'il lui répugne. Dès lors il y a une contradiction évidente entre l'annonce d'un récit qui prétend tout embrasser et tout expliquer et une longue entrée en matière, qui programme d'entrée de jeu la déception de l'attente du lecteur, puisqu'aucun des mystères ne sera jamais éclairci. Il s'avère que la psychologie des profondeurs, à l'instar de celle mise en œuvre par les romanciers russes, qui laissent subsister le mystère des sombres replis de l'âme, est difficilement compatible avec « l'art latin » de Balzac et Zola, que Mirbeau critique, dans une lettre précisément adressée à Tolstoï en 1903⁶²⁸, et qui entend apporter clarté et intelligibilité, au mépris de l'infinie complexité de l'être humain.

Pour sa part, Monique Bablon-Dubreuil⁶²⁹ envisage une troisième explication, qu'elle juge « séduisante », et qui pourrait compléter les deux précédentes sans les infirmer. Elle établit un « lien » entre le déclin de l'aristocratie et « l'impossible achèvement du roman ». Alors que Mirbeau jeune avait manifesté de l'intérêt pour la vieille noblesse et l'opposait avantageusement à la bourgeoisie triomphante et aux parvenus aux dents longues, il a peu à peu renoncé à cette image idéalisée, qui s'est nettement dégradée au fil des réapparitions d'aristocrates décavés, oisifs, fripons ou brocanteurs. De sorte que le romancier aurait perdu « toute espèce d'appétence à traiter d'un sujet devenu étranger ». Cette explication subtile est confirmée par l'évolution du personnage du marquis de Porcellet, de *Vauperdu*⁶³⁰, achevé le 19 mars 1901, à l'ultime version de *Les affaires sont les affaires*⁶³¹ de Mirbeau, créé à la Comédie-Française vingt-six mois plus tard, c'est-à-dire précisément pendant que le romancier ahane parallèlement sur son *Gentilhomme*. Dans la première version de cette grande comédie molièresque, le marquis apparaît comme infiniment plus humain que le brasseur d'affaires Isidore Lechat : sa noblesse de naissance n'est pas seulement de pacotille et s'accompagne d'une véritable noblesse d'âme, et il apparaît plus progressiste que le parvenu en comprenant la révolte de Germaine, la fille d'Isidore, en rendant hommage à sa dignité de femme et en allant jusqu'à évoquer la « leçon » inoubliable que la jeune réfractaire vient de lui donner. Dans la version finale de la pièce, il n'apparaît plus au contraire que comme un vieux noceur décavé, un panier percé et un parasite pas même

⁶²⁸ Il est à noter que tout un passage du chapitre II, sur les contradictions inhérentes à tout être humain, est quasiment identique à un passage de la lettre de Mirbeau à Tolstoï de septembre 1903 (cf. *Lettre à Tolstoï*, À l'écart, Reims, 1991, p. 15).

⁶²⁹ Monique Bablon-Dubreuil, « *Un Gentilhomme* : du déclin d'un mythe à l'impasse d'un roman », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, mai 1998, pp. 70-94.

⁶³⁰ Sur cette première version des *Affaires*, voir l'article de Pierre Michel, « *Vauperdu* », dans le n° 10 des *Cahiers Octave Mirbeau*, mars 2003.

⁶³¹ Voir notre édition critique de la pièce, dans le tome III du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003. En note sont relevées toutes les variantes de *Vauperdu*.

capable d'assurer sa subsistance quotidienne, et, par conséquent, prêt aux plus louches compromissions pour éviter la ruine. De sa grandeur passée, il n'a conservé qu'un orgueil nobiliaire bien mal justifié, un sens de l'honneur des plus élastiques et qu'il met à l'encan, et un vernis, un langage et des manières qui constituent autant de « grimaces » destinées à faire illusion et à créer, au regard du bon peuple, une image trompeuse de respectabilité totalement imméritée : la dignité affectée du marquis n'apparaît plus alors que comme une pure hypocrisie. Au moment où s'achève de la sorte la dégradation d'un modèle mythique à opposer aux nouveaux seigneurs (ou saigneurs ?) que sont les pirates des affaires tels que Lechat, qui ont du moins le mérite de créer du mouvement et de la richesse, le personnage du *gentleman-farmer* a visiblement cessé de fasciner Mirbeau.

On est cependant en droit de regretter qu'il n'ait pas mené à bien une entreprise, dont. l'intérêt historique aurait été considérable. À défaut du grand œuvre rêvé, les trois premiers chapitres de « préambules » n'en constituent pas moins un témoignage passionnant sur les débuts d'Octave Mirbeau dans la jungle parisienne, en même temps qu'une évocation sans complaisance des luttes politiques clochemerlesques dans la France profonde des débuts de la Troisième République. Cette entrée en matière si réussie, qui « demeure un allèchement pour ce qui devait suivre et n'a pas été écrit », est si magistrale que Maxime Revon en concluait : « C'eût peut-être été le meilleur roman d'Octave Mirbeau⁶³² ». Le grand écrivain, d'ordinaire si modeste et si peu sûr de lui, n'était pas loin de partager ce jugement, si l'on en croit ses tardives confidences à Albert Adès : « Ce n'est pas un mauvais livre... Il y a des pages humaines... Je crois ? Je me trompe peut-être. » Et le jeune écrivain égyptien d'ajouter : « En écrivant le *Gentilhomme*, il se laissait aller à croire à son génie⁶³³. »

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Bablon-Dubreuil, Monique, « *Un Gentilhomme* : du déclin d'un mythe à l'impasse d'un roman », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, mai 1998, pp. 70-94.
- Bablon-Dubreuil, Monique, « *Un Gentilhomme* (suite) », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, mai 1999, pp. 258-261.
- Bussereau, Jean-Pierre, « *Un gentilhomme* : impressions d'un lecteur », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005, pp. .
- Michel, Pierre, « Mirbeau, Dugué de la Fauconnerie et *Les Calomnies contre l'Empire* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, mai 1999, pp. 185-189.
- Michel, Pierre, « Mirbeau en Ariège », préface des *Chroniques ariégeoises* de Mirbeau, L'Agasse, La Barre, 1999, pp. 7-12.
- Michel, Pierre, « Introduction » à *Un gentilhomme*, in *Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, Paris – Angers, 2001, t. III, pp. 867-872.
- Michel, Pierre, « Du prolétaire au *Gentilhomme* », introduction à *Un gentilhomme*, Éditions du Boucher, site Internet, www.leboucher.biz/pdf/mirbeau/gentilhomme.pdf, pp. 3-17.
- Philippe, Jean, « L'Herbier humain », introduction aux *Chroniques ariégeoises* de Mirbeau, L'Agasse, La Barre, 1999, pp.13-29.

⁶³² Maxime Revon, *Octave Mirbeau, son œuvre*, Nouvelle revue critique, 1924, p. 27 et p. 28.

⁶³³ Albert Adès, "L'Œuvre inédite d'Octave Mirbeau", *Excelsior*, 3 juin 1918.

- Staron, Anita, « La Servitude dans le sang.. L'image de la domesticité dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », à paraître dans les Actes du colloque de Lublin des 27-28 octobre 2003, *Statut et fonctions des domestiques dans les littératures romanes*.
- Ziegler, Robert, « Du *texte inachevé* à *l'interprétation intégrale* - La créativité de la lecture dans *Un gentilhomme* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 131-144.

Deuxième partie

Les romans parus sous pseudonyme

MIRBEAU ET LA NÉGRITUDE

UNE DÉCOUVERTE TARDIVE

La découverte des romans écrits par Mirbeau comme “nègre” est récente. C’est seulement en 1991, alors que venait de paraître sa monumentale biographie⁶³⁴, qu’un collectionneur de Caen, M. Jean-Claude Delauney, m’a fait parvenir la photocopie d’une lettre de Mirbeau à son éditeur Paul Ollendorff, datable de mars 1885, et où il est question d’un roman, inconnu de tous, dont il est en train de corriger les épreuves⁶³⁵ ! Ce roman n’est autre que *Dans la vieille rue*, publié sous la signature de Forsan, pseudonyme de l’écrivaine italienne Dora Melegari (1846-1924). Ainsi aiguillé, et convaincu que, selon toutes probabilités, ce roman n’était pas unique en son genre, j’ai systématiquement exploré l’abondante production romanesque de l’éditeur Ollendorff, chez qui Mirbeau publiera ses deux premiers romans officiels, *Le Calvaire* (1886) et *L’Abbé Jules* (1888), dans l’espoir d’y dénicher d’autres œuvres parues sous divers pseudonymes. C’est ainsi que j’ai découvert l’existence d’un certain Alain Bauquenne, alias André Bertéra, signataire de plusieurs romans et recueil de nouvelles qui, par leur style et leur imaginaire autant que par les thèmes traités et la vision du monde et de la société qui s’en dégage, me semblaient de toute évidence être du pur Mirbeau. Or, en essayant d’en savoir plus sur ce mystérieux Bauquenne, totalement inconnu par ailleurs, je suis tombé sur cette précision donnée par Otto Lorenz dans son *Catalogue de la librairie française* de 1885 : « Pseudonyme de M... » La mention de ce M suivi de six points ne manque pas d’étonner, car en principe les “nègres” ne sont pas supposés connus et aucune mention n’est jamais faite de leur participation à une œuvre parue sous un autre nom, fût-ce celui d’un négrier connu comme tel, par exemple Willy ou Sulitzer. Autre étrangeté : le même pseudonyme de Bauquenne sert à la fois à (mal) camoufler le négrier et le nègre ! Force nous est de conclure qu’en l’occurrence le secret habituel en ce genre d’affaires a été fort mal gardé et que la mèche a bel et bien été vendue, sans quoi ce genre de fuite n’aurait pas été possible. Probablement par le romancier lui-même qui, se voyant dépouillé par contrat de tout droit sur son œuvre⁶³⁶, rageait sans doute de ne pouvoir proclamer sa paternité frustrée sur des volumes dont il connaissait mieux que personne la valeur, à l’instar du personnage, nommé Jacques Sorel, d’un des premiers contes parus sous le nom de Mirbeau en 1882, « Un raté » : « *Je voudrais aujourd’hui*

⁶³⁴ Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l’imprécauteur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, décembre 1990, 1020 pages.

⁶³⁵ Cette lettre est recueillie dans la *Correspondance générale* de Mirbeau, L’Âge d’Homme, 2003, tome I, pp. 373-374.

⁶³⁶ Le seul contrat de négritude connu, passé entre le “nègre”, Jozian, le négrier, Xavier de Montépin, et l’éditeur Rouff, prive le “nègre” de tout droit sur l’œuvre à paraître (il a été publié dans un numéro du bulletin du roman populaire). En 1904, sollicité par la *Revue d’art dramatique* qui a lancé une enquête sur la négritude dans son numéro du 15 mai 1904, l’auteur dramatique Romain Coolus, ami de Mirbeau, répondra : « *Je ne vois pas trop la raison pour laquelle un contrat passé entre deux individus pour la vente d’une œuvre littéraire ou dramatique n’aurait pas la rigueur de tous les autres contrats. Dès qu’il y a vente, il y a cession et par conséquent abandon de la chose cédée. Un auteur n’est jamais forcé de se transformer en commerçant. S’il estime de son intérêt de le devenir, comment le justifier de ne pas faire jusqu’au bout honneur à sa signature ?* »

reprendre mon bien ; je voudrais crier : “Mais ces vers sont à moi ; ce roman publié sous le nom de X... est à moi ; cette comédie est à moi.” On m’accuserait d’être un fou ou un voleur⁶³⁷. » Un fou qui se prendrait pour Victor Hugo, Balzac ou Molière. Un voleur qui tenterait abusivement de récupérer un bien qu’il a pourtant vendu en bonne et due forme en échange d’espèces sonnantes et sur lequel il n’a donc pas plus de droit que l’ouvrier d’une usine Renault sur la Clio qu’il a contribué à fabriquer moyennant salaire⁶³⁸.

À vrai dire, avant même d’être mis providentiellement sur la voie de ces romans insoupçonnés, je n’avais pas manqué de m’interroger sur le statut et les conditions matérielles d’existence du jeune Mirbeau, au cours de toutes ces années où il a fait ses preuves et ses armes et où les éléments biographiques sont peu nombreux et les lettres intimes extrêmement rares, faisant de cette dizaine d’années qui va de 1872 à 1882 une sorte de vaste *terra incognita*. Et nombre d’éléments n’avaient pas manqué de me poser problème, avant de me mettre carrément la puce à l’oreille. Sans prétendre aucunement à l’exhaustivité, citons-en quelques-uns, qui me faisaient soupçonner que la production connue de notre professionnel de la plume ne devait de toute évidence constituer qu’une partie, sans doute même une toute petite partie, de la production attestée et signée, laquelle ne devait être, en quelque sorte, que la partie émergée de l’iceberg.

DES SOUPÇONS DE NÉGRITUDE

La premier événement biographique qui m’a fait tiquer, c’est le fameux dîner chez Trapp, le 16 avril 1877, qui a été considéré par les histoires littéraires comme l’acte de baptême du naturalisme. Ce soir-là, histoire de se faire mousser un peu et de se situer avantageusement dans le champ littéraire, six jeunes écrivains ont rendu hommage aux trois maîtres qu’ils s’étaient choisis : Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt et Émile Zola. Cinq d’entre eux, Maupassant, Alexis, Huysmans, Céard et Hennique, avaient alors à leur actif des œuvres littéraires déjà publiées en feuilleton, voire en volumes, ou des projets bien avancés⁶³⁹. Mais qu’est-ce que Mirbeau venait faire parmi eux ? Apparemment il avait les mains vides : il n’était qu’un journaliste à gages dans une feuille de chou bonapartiste, *L’Ordre de Paris*, où aucun de ses rares écrits officiels ne relevait véritablement de la littérature. Pourtant il prenait tout naturellement sa place parmi les autres écrivains, débutants ou consacrés, ce qui signifiait que, non seulement il était connu d’eux en tant que tel, mais aussi qu’il estimait avoir part à leurs côtés à la reconnaissance de son statut d’écrivain partie prenante d’un mouvement qui se voulait novateur. Il est donc éminemment plausible que, dès les années 1870, il ait exercé sa plume sous divers pseudonymes encore inconnus de nous et qu’il ait, comme le pitoyable Jacques Sorel, perpétré des vers, des romans et des comédies, qu’il nous

⁶³⁷ « Un raté », *Paris-Journal*, 19 juin 1882. Recueilli dans notre édition de ses *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990 (réédition Les Belles Lettres, 2000), tome II, p. 426.

⁶³⁸ Sur ce problème, voir l’article de Pierre Michel, « Mirbeau et l’affaire Fua », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 228-238.

⁶³⁹ Par exemple, Léon Hennique avait publié des poèmes parnassiens dans *La République des Lettres* et son roman, *Élisabeth Couronneau*, paraissait en feuilleton dans les colonnes de *L’Ordre de Paris* ; Guy de Maupassant avait fait jouer sa farce obscène *À la feuille de rose*, avait publié *Au bord de l’eau* et *La Main d’écorché*, avait eu une pièce refusée au Vaudeville et travaillait à un roman ; Joris-Karl Huysmans avait déjà publié *Le Drageoir aux épices* (1874) et *Marthe* (1876) ; Paul Alexis collaborait à toutes sortes de journaux et avait écrit des poèmes ; quant à Henry Céard, le moins productif, il était sur le point de publier des nouvelles et commençait à travailler à un roman, *Une belle journée*, qui ne paraîtra qu’en 1881.

resterait, en ce cas, à identifier. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que Mirbeau disposait déjà d'une plume exceptionnelle, dont témoignaient ses ébouriffantes lettres de jeunesse à Alfred Bansard des Bois⁶⁴⁰, et qu'il eût été fort étonnant et contre-productif qu'il n'essayât pas de la rentabiliser au mieux de ses intérêts matériels comme de ses ambitions littéraires : dans ces conditions, est-il concevable qu'il ait attendu d'avoir trente-huit ans et demi, âge fort avancé pour un "débutant", pour publier son premier roman ?

Une deuxième interrogation a été suscitée par le train de vie du prolétaire des lettres qu'était alors le jeune Mirbeau. À en juger par les nombreuses factures conservées dans ses papiers déposés par sa veuve à la Bibliothèque de l'Institut, il menait grand train, et ses trois ou quatre années d'une liaison dévastatrice avec la "goule" Judith Vimmer, au début des années 1880, ont été marquées par des dépenses inconsidérées qui l'ont endetté pour longtemps. D'où lui venaient donc ses revenus ? Hors les six mois où il a dû recevoir le traitement afférent à sa fonction officielle de chef de cabinet du préfet de l'Ariège, en 1877, il n'a été que journaliste et secrétaire particulier (de l'ancien député bonapartiste Henri Dugué de la Fauconnerie, à partir de la fin 1872, puis d'Arthur Meyer, directeur du *Gaulois* légitimiste, à partir de l'automne 1879). Ses piges et ses émoluments devaient donc être fort modestes et, en tout état de cause, bien en peine de lui assurer les revenus indispensables à sa vie de plaisirs, d'autant plus que les articles signés de son nom dans *L'Ordre de Paris*, de 1875 à 1877, dans *L'Ariégeois*, en 1878, puis dans *Le Gaulois* et *Le Figaro* en 1881-1882, sont dérisoirement peu nombreux : 125 en sept ans ! Comment aurait-il pu en vivre⁶⁴¹ ? Force est d'en conclure qu'il avait d'autres rentrées financières : d'une part, bien évidemment, il a dû rédiger, pour le compte de ses employeurs successifs, quantité d'articles anonymes, notamment les éditoriaux de *L'Ordre* pour le compte de Dugué, ou signés de divers pseudonymes, pratique qu'il poursuivra d'ailleurs, comme tous ses confrères de la presse, après le grand tournant de 1884-1885⁶⁴² ; d'autre part, comme nombre de ses frères de chaîne, il n'a pas dû manquer de rédiger à la demande des œuvres alimentaires, publiées sous le nom de commanditaires divers⁶⁴³, qui sont probablement loin d'avoir été tous identifiés.

Le troisième soupçon est né du cas particulier de *Jean Marcellin*⁶⁴⁴. Sous-titré *Les Défaillances*, et qualifié de *roman parisien*, ce volume a paru en 1885 chez le même éditeur que *Dans la vieille rue*, Paul Ollendorff, sous une double signature totalement

⁶⁴⁰ Je les ai publiées en 1989 aux éditions du Limon. Elles sont recueillies dans le tome I de sa *Correspondance générale* (pp. 45-160).

⁶⁴¹ Mirbeau touchera 125 francs par article en 1885, alors qu'il sera déjà fort connu et recherché. Pour ses articles antérieurs, alors qu'il n'était qu'un journaliste en manque de célébrité, ses piges devaient donc lui rapporter sensiblement moins.

⁶⁴² C'est ainsi que, de 1886 à 1897, il a signé des articles de divers pseudonymes : Henry Lys, Jean Maure, Jacques Celte et Jean Salt. Avant 1886, il a également utilisé les pseudonymes de Tout-Paris (dans *Le Gaulois*), d'Auguste (dans *Les Grimaces*), de Gardéniac et de Nirvana (dans *Le Gaulois*), de Montrevêche et du Diable (dans *L'Événement*). À quoi il conviendrait d'ajouter les comptes rendus des Salons de 1874, 1875 et 1876, rédigés pour le compte d'Émile Hervet (et recueillis dans mon édition de ses *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996).

⁶⁴³ Parmi ces commanditaires, outre André Bertéra et Dora Melegari, il convient de citer le politicien opportuniste François Deloncle, pour le compte duquel Mirbeau a rédigé ses *Lettres de l'Inde*, parues en 1885 dans les colonnes du *Gaulois* sous la signature de Nirvana, puis dans celles du *Journal des débats*, signées plus sobrement N. J'en ai publié une édition critique en 1991, aux éditions de L'Échoppe, Caen.

⁶⁴⁴ Voir Pierre Michel, « Le Mystère Jean Marcellin », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 4-21.

inhabituelle, pour ne pas dire carrément incongrue : sur la couverture apparaît en effet le nom d'un certain "Albert Miroux", alors que, à en croire la page de titre, l'auteur ne serait autre que : "O. Mirbeau". C'est par référence à cette page que le catalogue général des imprimés de la Bibliothèque Nationale, depuis plus d'un siècle, attribue l'ouvrage au grand romancier, considérant de fait Albert Miroux comme un simple pseudonyme. Mais les responsables du catalogage ne se sont apparemment pas posé la question de savoir pourquoi, contrairement à tous les usages, coexistent de la sorte le nom du véritable auteur et un pseudonyme inconnu par ailleurs, alors que, précisément, la fonction normale d'un pseudonyme est de camoufler le nom authentique. La chose a paru trop problématique aux premiers mirbealogues pour qu'ils prennent la responsabilité d'une attribution à l'auteur du *Calvaire*. Ils ne pouvaient qu'être confortés dans cette prudence par une mention manuscrite figurant sur l'exemplaire du roman conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal et que je suis allé consulter en 1989, au moment où, travaillant au chapitre IX de la biographie de *l'imprécauteur au cœur fidèle*, je souhaitais, pour en avoir le cœur net, relire le livre, qui n'était désormais plus communicable à la B. N. : « *L'éditeur a fait connaître que l'auteur de Jean Marcellin est Albert Miroux et non O. Mirbeau, comme indiqué, par erreur, sur le titre intérieur (mars 1886)* ». Considérant de surcroît que le roman n'était pas à la hauteur de ceux que Mirbeau a signés de son nom, et nonobstant des indices troublants, sur lesquels il va falloir revenir, j'ai fait comme mes prédécesseurs et, en accord avec mon collaborateur Jean-François Nivet, je n'ai pas pris en compte ce volume dans la bio-bibliographie mirbellienne. L'absence de *Jean Marcellin* dans la liste de ses œuvres que Mirbeau a dû établir en 1901, lors de sa demande d'adhésion à la Société des Gens de Lettres, ne pouvait que me renforcer dans cette décision. Et pourtant, au terme d'une analyse plus poussée, quelques années plus tard, je suis arrivé à la conclusion que Mirbeau était bien le rédacteur de ce roman purement alimentaire traité à la façon de Georges Ohnet, sans doute à la demande de l'éditeur Ollendorff, mais où il abordait déjà des thèmes qu'il allait reprendre et développer quelques mois plus tard, avec infiniment plus d'originalité et de "style", dans son premier roman officiel, *Le Calvaire*. Vu la médiocrité de l'œuvre selon ses propres critères, on comprend qu'il en ait tardivement nié la paternité, un an après sa publication, pas très fier sans doute d'avoir bâclé en quelques jours ce mauvais roman préparatoire, qui lui a néanmoins servi de galop d'entraînement. Mais, comme pour les volumes signés Alain Bauquenne, il est probable que, dans un premier temps, il a tenu à faire savoir officieusement aux *happy few* qu'il n'y était pas étranger, sans quoi la mention de son nom eût été impossible. C'est sans doute une motivation du même ordre qui lui a fait choisir ces deux pseudonymes : car, à partir de MIRoux et de BAUquenne, il n'est pas trop difficile, pour les limiers de l'histoire littéraire comme pour les contemporains les mieux informés des milieux littéraires, de reconstituer le patronyme d'Octave⁶⁴⁵.

Quant à l'indice le plus éclatant de la négritude du jeune Mirbeau, il est fourni par l'insistance avec laquelle l'écrivain mûr ne cessera plus de déplorer la condition de ses frères de misère. En 1882, on l'a vu, le conte, symptomatiquement intitulé « Un raté » constitue la première expression de son amertume et de sa frustration, ce qui

⁶⁴⁵ Dans le même ordre d'idées, il est à noter que Forsan, Bauquenne et Miroux sont eux-mêmes des pseudonymes, et non les véritables patronymes des "négriers" : tout se passe comme si, par contrat, les auteurs supposés avaient dû renoncer à s'approprier directement le mérite des œuvres qu'ils entendaient s'attribuer, laissant ainsi à leur "nègre" une certaine latitude qui lui permette de se faire, sinon reconnaître, du moins deviner.

laisse supposer qu'elle ne date pas d'aujourd'hui⁶⁴⁶ et que la négritude du conteur a dû commencer beaucoup plus tôt, peut-être huit ou dix ans auparavant – mais, pour l'heure, nous n'en avons trouvé aucune trace, faute d'indices précis. L'année suivante, au terme de l'aventure des *Grimaces*, commanditées par le banquier Edmond Joubert, vice-président de Paribas, il conclut un article sur le théâtre par cet appel à la révolte, qui constitue aussi un aveu sans fard : « *Les prolétaires de lettres*⁶⁴⁷, ceux qui sont venus à la bataille sociale avec leur seul outil de la plume, ceux-là doivent serrer leurs rangs et poursuivre sans trêve leurs revendications contre les représentants de l'infâme capital littéraire⁶⁴⁸. » Les termes de cette extraordinaire déclaration mériteraient tous un commentaire, qui nous entraînerait trop loin. Contentons-nous d'y noter un détonant mélange de darwinisme (« la bataille sociale »), de lutte des classes (les prolétaires contre le capital), de syndicalisme (il faut serrer les rangs pour faire passer les revendications de la gent écrivante) et d'anarchisme littéraire (la plume est un outil et une arme dans la bataille). Quant à « l'infâme capital littéraire », cible de ses « revendications » et cause de sa révolte et de son dégoût, il est représenté tout à la fois par les magnats de la presse abrutissante, vouée au chantage et à la désinformation, les directeurs de théâtre, devenus de vulgaires industriels uniquement soucieux de leur tiroir-caisse, les nantis médiocres qui ont besoin de secrétaires particuliers pour gérer leurs propres affaires, et aussi, bien sûr, les “négriers” assoiffés de gloriole littéraire, qui font trimer “comme des nègres” les jeunes écrivains que la misère met à leur merci.

DU SECRÉTAIRE PARTICULIER AU NÈGRE :

Près de vingt ans plus tard, dans un roman inachevé dont les trois premiers chapitres ne paraîtront qu'après sa mort, *Un gentilhomme*⁶⁴⁹, Mirbeau reviendra une nouvelle fois, et beaucoup plus longuement, sur la condition de ces prolétaires pas comme les autres et développera le double parallèle avec la prostitution⁶⁵⁰ et la

⁶⁴⁶ Le premier roman “nègre” que j’ai publié en volume et qui est mis en ligne par les éditions du Boucher, *L'Écuyère*, date précisément de 1882. Mais il me paraît évident que d’autres romans ont dû le précéder.

⁶⁴⁷ Cette expression est révélatrice de ce que l’historien Christophe Charle appelle, chez les intellectuels des années 1880, « le décalage entre la vocation intime et la raison sociale réelle », « la contradiction entre l’image sociale flatteuse des professions libérales et intellectuelles, dérivée des modèles de réussite des générations antérieures, et la dépréciation sociale qu’entraîne l’afflux de nouveaux venus abusés par cette image sociale » (*Naissance des “intellectuels”*, Éditions de Minuit, 1990, p. 50 et p. 64).

⁶⁴⁸ *Les Grimaces*, 15 décembre 1883 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître). Dans d’autres articles, parus dans *Les Grimaces* ou d’autres journaux, Mirbeau ne cesse par ailleurs d’assimiler la presse à la prostitution et de répéter que « le journaliste se vend à qui le paie » (voir la note 17), et qu’il aguiche le chaland comme la prostituée sur son bout de trottoir. La domesticité du secrétaire particulier, la prostitution du journaliste et la négritude du romancier ou du dramaturge sont les formes diverses prises par le prolétariat de la plume. Elles ont toutes en commun le fait que le rédacteur des articles ou volumes parus sous diverses signatures n’a en réalité aucun contrôle sur sa propre production et se retrouve dépouillé de tout droit.

⁶⁴⁹ Il est recueilli dans le tome III de mon édition critique de l’*Œuvre romanesque* de Mirbeau, et accessible gratuitement sur le site Internet des Éditions du Boucher.

⁶⁵⁰ Ce parallélisme implicite entre la prostitution des corps et celle de l’esprit est typiquement anarchiste, et Mirbeau l’exprimait déjà dans ses *Grimaces* du 29 septembre 1883 : « *Le journaliste se vend à qui le paie. Il est devenu une machine à louanges et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir ; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites – son trottoir à lui.* » Faut-il s’étonner, dès lors, si, au moment où il entame sa « rédemption » par le verbe, Mirbeau contribue aussi du même coup à celle de sa nouvelle compagne, l’ancienne femme galante et théâtrale Alice Regnault ? Sur son analyse, extrêmement

domesticité. Le narrateur, Charles Varnat, qui crève « *littéralement de faim* », est en effet sur le point de céder aux « *propositions d'une généreuse proxénète qui, le plus tranquillement du monde, [lui] demandait de mettre [s]es complaisances au service de vieux messieurs débauchés et si respectables*⁶⁵¹ ». Mais, ajoute-t-il, « *le moment venu, j'eus un tel dégoût, je sentis une telle impossibilité physique à remplir mes engagements, que je me sauvai de cette maison en criant comme un fou...* » C'est cette expérience traumatisante qui le prédispose à accepter sans trop de scrupules, et faute de mieux, la fonction de secrétaire particulier. Mais il a tôt fait de découvrir que cette forme de domesticité des âmes est bien plus salissante encore que celle des corps et qu'il revêt pour longtemps une véritable livrée de Nessus⁶⁵² :

*Un secrétaire ne porte point de livrée apparente, et il n'est pas, à proprement dire, un domestique. Soit ! Pourtant c'est, je crois bien, ce qui, dans l'ordre de la domesticité, existe de plus réellement dégradant, de plus vil... Je ne connais point – si humiliant soit-il – un métier où l'homme qui l'accepte par nécessité de vivre, ou encore par le désir vulgaire de se frotter à des gens qui lui sont mondainement supérieurs, mais, le plus souvent, intellectuellement inférieurs, doive abdiquer le plus de sa personnalité et de sa conscience*⁶⁵³... Vous n'êtes pas le serviteur du corps de quelqu'un, du moins pas toujours, bien que de l'âme au corps de ces gens-là la distance ne soit pas longue à franchir... Vous êtes le serviteur de son âme, l'esclave de son esprit, souvent plus sale et plus répugnant à servir que son corps, ce qui vous oblige à vous faire le cœur solide, à le bien armer contre tous les dégoûts... Le valet qui a lavé les pieds de son maître, qui le frictionne dans le bain, qui lui passe sa chemise, boutonne ses bottines et passe ses habits, peut encore garder, la besogne finie, une parcelle de son individualité, extérioriser un peu de son existence, s'il possède une certaine force morale et la haine raisonnée de son abjection ! Un secrétaire ne le peut pas... La première condition, la condition indispensable pour remplir, à souhait, une si étrange fonction, implique nécessairement l'abandon total de soi-même dans les choses les plus essentielles de la vie intérieure. Vous n'avez plus le droit de penser pour votre compte, il faut penser pour le compte d'un autre, soigner ses erreurs, entretenir ses manies, cultiver ses tares au détriment des vôtres, pourtant si chères; vivre ses incohérences, ses fantaisies, ses passions, ses vertus ou ses crimes qui, presque toujours, sont l'opposé de vos incohérences à vous, de vos fantaisies, de vos passions, de vos vertus ou de vos crimes, lesquels constituent, pourtant, la raison unique, l'originalité, l'harmonie de

moderne, de la prostitution, voir notre édition de *L'Amour de la femme vénale*, Indigo-Côté Femmes, 1994. Sur Alice, voir notre monographie, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, A l'écart, Alluyes, 1994.

⁶⁵¹ Mirbeau a déjà évoqué la prostitution masculine dans une de ses *Chroniques du Diable* de 1885, « De Paris à Sodome » (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp. 95-100) et dans *Cocher de maître* (1889 ; réédition en 1990 aux éditions À l'écart, Reims). Quant aux « *vieux messieurs débauchés et si respectables* », amateurs de chairs fraîches des deux sexes, on en rencontre dans *La Maréchale*, *Les 21 jours d'un neurasthénique* (chapitres XIV et XIX), *La 628-E8* (chapitre VII, sous-chapitre intitulé « Berlin-Sodome ») et *Le Foyer*, et aussi dans *Vieux ménages* et dans *Le Journal d'une femme de chambre* : c'est un thème récurrent chez Mirbeau.

⁶⁵² Un conte de Mirbeau, inséré en 1901 dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (tome III de l'*Œuvre romanesque* ; accessible sur Internet), s'intitule précisément « La Livrée de Nessus » (*Contes cruels*, t. I, pp. 448-468). La livrée du domestique finit par coller à la peau et par aliéner celui qui la porte. Mirbeau traite de nouveau de la corruption des domestiques par leurs maîtres et par leur état de servitude dans son roman le plus célèbre, paru en 1900, *Le Journal d'une femme de chambre* (tome II de l'*Œuvre romanesque* ; également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁶⁵³ Mirbeau explique ainsi qu'il ait pu défendre des causes qui n'étaient pas les siennes : il lui a fallu « *abdiquer de sa conscience* ».

vosre être moral⁶⁵⁴ ; ne jamais agir pour soi, en vue de soi, mais pour les affaires, les ambitions, le goût, la vanité stupide ou l'orgueil cruel d'un autre ; être, en toutes circonstances, le reflet servile, l'ombre d'un autre... Moyennant quoi, vous êtes admis à vous asseoir, silencieux et tout petit, les épaules bien effacées, à un bout de sa table, grignoter un peu de son luxe, vous tenir, constamment, vis-à-vis de lui, de ses invités, de ses chevaux, de ses chiens, de ses faisans, dans un état de différence subalterne, et recevoir mensuellement avec reconnaissance – car vous n'êtes pas un ingrat – un très maigre argent qui suffit, à peine, à l'entretien de vos habits.⁶⁵⁵

Ce sont donc la misère et la « nécessité » qui expliquent seules, en dernier recours, l'acceptation provisoire et « sans enthousiasme » d'une dégradante domesticité, dont cependant, à l'instar de la Célestine du *Journal d'une femme de chambre*, il espère vaguement quelques gratifications compensatoires :

Je traversais, précisément, une de ces dures périodes où l'on n'est point sûr d'un gîte pour le soir, d'un repas pour le lendemain, lorsque, par l'intermédiaire d'une personne que j'avais servie jadis, et qui continuait, le cher homme, à me vouloir du bien⁶⁵⁶, on me proposa d'entrer, comme secrétaire, chez le marquis d'Amblezy-Sérac, lequel pensait que le moment était venu pour lui de se lancer dans la carrière politique. Je ne pouvais refuser une telle aubaine⁶⁵⁷, et, encore moins, dicter des conditions par quoi ma dignité serait sauvegardée. Je n'y songeai même pas, et j'acceptai ce qu'on m'offrait : deux cents francs par mois⁶⁵⁸, la table, le logement, le blanchissage... Il n'avait pas été question du vin, mais j'imagine qu'il avait dû être compris dans la nourriture... J'acceptai cette situation comme une nécessité, sans enthousiasme, et aussi sans récriminations contre le sort qui décidément ne me permettrait jamais de vivre pour mon compte, et s'acharnait à ne me laisser à moi-même que le temps de la souffrance et de la misère. Pourtant j'aurais pu, j'aurais dû être heureux de ce dernier hasard. Jusqu'ici je n'avais été appelé qu'auprès de vagues bonshommes, candidats à la députation et à l'Académie, historiens documentaires, statisticiens falots, organisateurs d'œuvres de bienfaisance, sots ignorants, vertueuses crapules, bouffons orgueilleux dont « le champ d'action » et « la sphère d'influence » – c'est ainsi qu'ils parlaient – étaient fort restreints, qui ne pouvaient rien pour mon avenir et qui s'en moquaient, d'ailleurs, complètement... Aujourd'hui, pour la première fois, j'entrais chez un personnage considérable, fastueux, riche, répandu dans les milieux sociaux les plus élégants, allié à toutes les grandes familles et, par sa femme, à toutes les grandes banques de l'Europe. Peut-être pourrais-je enfin me créer là des relations utiles et diverses, et, comme il faut toujours laisser au rêve sa part – tant persiste en nous l'habitude romantique de notre éducation –, peut-être pourrais-je compter enfin, sur des aventures fabuleuses qui ne m'étaient jamais arrivées, mais qui arrivent aux autres – du

⁶⁵⁴ « Harmonie de [1'] être moral » : l'expression apparaissait déjà dans un roman « nègre », *La Duchesse Ghislaine* (t. III de l'Œuvre romanesque ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁶⁵⁵ *Un gentilhomme*, Œuvre romanesque, t. III, p. 890.

⁶⁵⁶ De même, c'est grâce à l'entremise de son ancien patron, Dugué de la Fauconnerie, que Mirbeau est passé au service du baron de Saint-Paul et a été nommé chef de cabinet du préfet de l'Ariège au lendemain du coup d'État du 16 mai 1877.

⁶⁵⁷ Mirbeau explique de la sorte les compromissions auxquelles il a été condamné pendant des années, notamment dans l'Ariège, quand il a contribué, en 1877, à y faire régner « l'ordre moral » macmahonien.

⁶⁵⁸ Soit 600 euros. La somme ne saurait évidemment suffire à expliquer le train de vie de Mirbeau.

moins ils le disent. Le plus sage, toutefois, était de ne compter sur rien... et de ne prendre cette place – ainsi que j'avais fait des précédentes – que comme un refuge momentané, un abri provisoire contre les ordinaires et fatales malchances de mon destin. [...]

En somme, il devait m'être plutôt agréable – en dehors même de l'arrêt plus ou moins long, plus ou moins calmant, que cela ferait dans mon existence de misère – d'aller chez ce marquis d'Amblezy-Sérac, où je rencontrerais une grande variété d'hommes, une collection complète, et comme il ne m'avait pas été donné d'en consulter jusqu'ici, de tout ce qui constitue notre admirable élite sociale... Là, du moins, je pourrais me livrer à ma manie, et enrichir certainement, de gens et d'espèces encore inconnus de moi, les feuilles de mon herbier humain⁶⁵⁹. À défaut d'autres avantages plus directs, plus matériels, cela valait bien tout de même quelque chose.⁶⁶⁰

Histoire sans doute de décharger un peu sa conscience par le tardif et indirect aveu de sa prostitution passée, Mirbeau en profite aussi pour faire comprendre comment, pendant tant d'années, il est parvenu à travailler « *sans trop de dégoût* » pour des causes qui n'étaient pas les siennes, « *sans qu'elles aient eu la moindre prise* » sur lui, que ce soit pour l'Appel au Peuple bonapartiste, pour le légitimiste Arthur Meyer ou pour le banquier et affairiste Edmond Joubert qui se sert de l'antisémitisme des *Grimaces* comme d'une arme pour contrer la banque Rothschild au lendemain du krach de l'Union générale (janvier 1882) :

J'ai une qualité : celle de me connaître à fond, et je puis me résumer en ces deux mots : je suis médiocre et souple. En plus, je ne possède qu'une demi-culture, mais pour ceux qui n'en possèdent aucune – comme ce fut le cas de mes historiens, académiciens, statisticiens, et cetera... – je sais en tirer un parti assez ingénieux. Tout cela me permet de servir, sans trop de souffrance, sans trop de dégoût, et en quelque sorte mécaniquement, les hommes, par conséquent les opinions les plus différentes... Tour à tour, je suis resté auprès d'un républicain athée, d'un bonapartiste militant qui ne rêvait que de coups d'État, d'un catholique ultramontain, et je me suis adapté aux pires de leurs idées, de leurs passions, de leurs haines, sans qu'elles aient eu la moindre prise sur moi. Affaire d'entraînement, je suppose, et, surtout, affaire d'exemple. Garder une opinion à moi – je parle d'une opinion politique –, la défendre ou combattre celle des autres, par conviction, par honnêteté, j'entends – ne m'intéresse pas le moins du monde. Je puis avoir toutes les opinions ensemble et successivement, et ne pas en avoir du tout, je n'attache à cela aucune importance. Au fond, elles se ressemblent toutes ; elles ont un lieu commun, et je pourrais dire un même visage: l'égoïsme, qui les rend désespérément pareilles, même celles qui se prétendent les plus contraires les unes aux autres⁶⁶¹... Pourquoi voulez-vous donc qu'elles me passionnent ? Je suis entré dans la vie, du moins je le crois, avec des instincts honnêtes et des scrupules minutieux, la

⁶⁵⁹ C'est aussi ce qu'a fait Mirbeau à *L'Ordre* et au *Gaulois*, dans l'Orne avec Dugué et dans l'Ariège avec Saint-Paul ; et les matériaux accumulés ont été utilisés dans toutes les œuvres futures, à commencer par les romans « nègres ».

⁶⁶⁰ *Un gentilhomme*, pp. 899-900 et 902.

⁶⁶¹ C'est là une constante de Mirbeau. Pour lui, les idéologies politiques ne sont qu'une « grimace », un masque destiné à camoufler des appétits de prédateurs. La politique n'est donc pour lui que « *l'art de dévorer les hommes* », elle est « *le grand mensonge* » et « *la grande corruption* » (« Clemenceau », *Le Journal*, 11 mars 1895 ; recueilli dans *Combats littéraires*). Dans ces conditions, il revient au même de servir un bonapartiste comme Dugué, un monarchiste comme Meyer ou un opportuniste comme Deloncle, de collaborer au *Gaulois* légitimiste ou à *L'Événement* radical d'extrême gauche...

*fréquentation des hommes, dits cultivés et haut placés, les a vite abolis en moi. Quand j'ai eu compris que mon intelligence, ma fidélité, mes efforts de travail et mon dévouement ne comptaient pour rien dans l'esprit de ceux qui en profitaient; quand j'ai su qu'on les acceptait, non comme un don volontaire et délicat, mais comme une chose due, comme une dîme, et que personne ne s'intéressait à moi, alors je ne leur en ai donné à tous que pour leur argent, lequel était maigre⁶⁶². Moi aussi, je me suis désintéressé totalement de qui se désintéressait de moi, et je n'ai plus songé qu'à éluder, de toutes les manières, ce qu'autrefois je considérais comme un devoir et qui, en réalité, n'était que sottise et duperie... Immédiatement j'ai réglé mon compte avec la morale sociale, avec la morale des moralistes vertueux qui n'est qu'une hypocrisie destinée, non pas même à cacher sous un voile de respectabilité, mais à légitimer hardiment, toutes les vilenies, toutes les férocités, tous les appétits meurtriers des dirigeants et des heureux...*⁶⁶³

Bien sûr, *Un gentilhomme* n'est pas plus une autobiographie qu'« Un raté », mais est une fiction donnée comme telle, et il ne saurait donc être question d'extrapoler à partir du médiocre destin de ces ratés des lettres que sont Charles Varnat et Jacques Sorel, et d'en appliquer mécaniquement tous les éléments au jeune Mirbeau. Ce serait d'autant moins prudent que, loin de n'être qu'un demi-savant, il était au contraire extrêmement cultivé et doté d'une curiosité universelle, qu'il disposait d'une plume hors de pair et que, aux antipodes d'un raté, il a bel et bien réussi dans sa double carrière de journaliste et de romancier⁶⁶⁴. Reste que, en se penchant sur ses débuts et sur un passé qui a visiblement du mal à passer, l'écrivain consacré se sert de ce roman resté à l'état d'ébauche pour donner, après coup, une explication plausible, sinon une justification, des quelque douze années où il n'a pas été maître de sa plume et qui semblent peser lourd sur sa conscience tourmentée. Ce récit tardif permet de faire comprendre à la fois pourquoi il a dû embrasser cette carrière peu gratifiante, comme tant d'autres de ses frères en littérature, et comment il a pu, pendant si longtemps, et au risque de perdre son identité⁶⁶⁵, servir indifféremment des maîtres successifs en mettant en forme des idées qu'il ne partageait pas, tout en essayant malgré tout, par scrupule de conscience, de les gauchir quelque peu, notamment en donnant du bonapartisme une image progressiste⁶⁶⁶.

On comprend mieux aussi, à la lecture d'*Un gentilhomme*, pourquoi la négritude est inséparable de la domesticité : le secrétaire particulier étant, de par sa fonction même, chargé de rédiger tout ce qui s'écrit chez son maître, il n'a pas d'autre choix que de produire, à la demande, des textes qu'il ne signe jamais : il peut s'agir de lettres, privées et d'affaires, ou d'essais, de chroniques ou de tracts électoraux, d'études historiques ou de contes, de comédies ou de romans. Des brochures de propagande

⁶⁶² Dans le chapitre III de *L'Amour de la femme vénale*, Mirbeau opposera l'amour, qui « est un don », à la prostitution, qui « n'est qu'une transaction » (p. 56). Le narrateur d'*Un gentilhomme* considère son travail comme une transaction, c'est-à-dire comme une forme de prostitution.

⁶⁶³ *Un gentilhomme*, pp. 900-901.

⁶⁶⁴ Déjà, dans *Sébastien Roch*, Mirbeau ne donnait qu'une part de lui-même au personnage éponyme, condamné à l'échec et à la mort, cependant qu'il prêtait à Bolorec sa révolte et son engagement, qui lui ont épargné le triste destin du héros éponyme.

⁶⁶⁵ Sur ce problème de la perte d'identité, voir l'article de Robert Ziegler, « Du texte inachevé à l'interprétation intégrale - La créativité de la lecture dans *Un gentilhomme* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 131-144.

⁶⁶⁶ Voir Pierre Michel, « Octave Mirbeau et l'Empire », dans les Actes du colloque de Tours sur *L'Idée impériale en Europe (1870-1914)*, *Littérature et Nation*, Université de Tours, n° 13, 1994, pp. 19-41.

impérialiste signées Dugué de la Fauconnerie⁶⁶⁷, au début des années 1870, aux romans parisiens signés Alain Bauquenne, dans les années 1880, il y a donc une indéniable continuité : le jeune Mirbeau n'a cessé d'être, pendant douze ans, un de ces « *prolétaires de lettres* » qu'il appelle à la révolte⁶⁶⁸.

DE LA NÉGRITUDE

Domesticité, prostitution et négritude sont donc les trois faces d'un même prolétariat sordide, dont Mirbeau n'a cessé de dénoncer la monstruosité. Dans la société bourgeoise triomphante, où le mercantilisme est roi, où tout s'achète – les consciences et les talents, les corps et les âmes, les femmes et les électeurs, jusqu'à la croix de la Légion dite "d'Honneur", vendue à l'encan dans une officine de l'Élysée par Daniel Wilson, gendre du président de la République Jules Grévy – , l'écrivain débutant, s'il veut gagner sa vie avec le seul « *outil* » dont il dispose, sa plume, n'a pas d'autre choix que de la vendre au plus offrant. Reste cependant à expliquer pourquoi la négritude a été, dans le cas de Mirbeau, jugée plus intéressante que de publier d'emblée sous son propre nom⁶⁶⁹.

La première explication envisageable est d'ordre économique. À cette époque, la concurrence fait rage entre les fabricants de littérature, dont le nombre augmente sans cesse, alors que le marché est encore restreint : à côté (ou dans le cadre) de la « *bataille sociale* », on assiste donc à une véritable « *bataille littéraire*⁶⁷⁰ » où ne survivent que les mieux adaptés aux lois du marché. Si quelques-uns s'en sortent avantageusement et gagnent des sommes énormes, à l'instar des méprisés Georges Ohnet et Albert Delpit, constamment brocardés par Mirbeau, ou, dans un autre genre, Paul Bourget, Émile Zola⁶⁷¹ et Pierre Loti, la plupart des jeunes littérateurs ont le plus grand mal à assurer leur pitance quotidienne et, sauf à disposer de rentes, doivent chroniquer dans la presse ou exercer parallèlement un autre métier sans rapport avec la littérature, sous peine de crever eux aussi de faim, comme le narrateur d'*Un gentilhomme*. La surabondance de la production romanesque, dont Mirbeau se plaint dans plusieurs de ses articles, à l'instar de la surproduction picturale⁶⁷², a pour effet de limiter drastiquement les ventes du plus grand nombre des volumes lancés sur le marché. En moyenne, un roman est écoulé à 1 500 exemplaires et ne rapporte à son auteur que 500 ou 600 francs. Mais, comme toute moyenne, ce chiffre cache des disparités considérables : en fait, la plupart des débutants gagnent beaucoup moins encore, et nombre d'entre eux sont même obligés de publier

⁶⁶⁷ *Les Calomnies contre l'Empire*, 1874 (publié par mes soins dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999), et *Si l'Empire revenait*, 1875.

⁶⁶⁸ Il est curieux de noter que de son côté l'abbé Jules, du roman homonyme de 1888 (recueilli dans le tome I de l'*Œuvre romanesque* et accessible sur le site Internet des éditions du Boucher), s'est aussi prostitué pendant douze ans à l'Église catholique romaine, qui ne lui inspire pourtant que du dégoût.

⁶⁶⁹ Pour de plus amples développements, je renvoie à ma communication « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, juin 1991, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-111.

⁶⁷⁰ En 1989, Alain Pagès a publié, sur la réception de *Germinal*, un livre intitulé précisément *La Bataille littéraire*. C'est sous le même titre symptomatique qu'ont été recueillies en volume les chroniques littéraires de Philippe Gille parues dans *Le Figaro* de 1889 à 1893.

⁶⁷¹ À partir des années 1890, Zola gagnait 100 000 francs par an, soit environ 300 000 euros (et même deux fois plus, si l'on veut tenir compte de l'équivalence en termes de pouvoir d'achat). Il théorisait et justifiait ses revenus très élevés en faisant de sa capacité à gagner de l'argent un test de la valeur de l'écrivain.

⁶⁷² Voir par exemple « Le Monologue du peintre », *Le Canard sauvage*, 16 avril 1903 (recueilli dans les *Combats esthétiques* de Mirbeau, t. II, pp. 340-342).

leurs œuvres à compte d'auteur⁶⁷³. Or, 500 francs, c'est ce que Mirbeau, en 1885, gagne en quatre articles de journal, soit environ huit heures de travail ! À quoi bon s'escrimer et peiner pendant des mois pour gagner aussi dérisoirement peu ? Économiquement, le jeu n'en vaut pas la chandelle.

En revanche, écrire un roman bien calibré en quinze jours ou un mois et le vendre à un amateur fortuné et avide de notoriété littéraire peut valoir beaucoup plus la peine, et c'est bien pourquoi nombre de jeunes écrivains de l'époque ont recouru à la négritude⁶⁷⁴. La valeur marchande d'un "nègre" étant soumise, comme toute marchandise, à l'inflexible loi de l'offre et de la demande, elle ne peut être que fluctuante : elle varie notamment selon la qualité de la production au regard des exigences de l'acheteur. En ce qui concerne Mirbeau, qui avait fait rapidement ses preuves comme journaliste et dont la plume devait logiquement être fort recherchée par les « *marchands de cervelles humaines* », comme il dit, on est en droit de supposer que, au début des années 1880, il pouvait fort bien recevoir 2 000, 3 000, voire 4 000 ou 5 000 francs, en échange de ses meilleurs volumes. Il est d'ailleurs tout à fait possible que, nonobstant ces estimations élevées, le "négrier" ait retrouvé financièrement son compte dans cette transaction, car un roman tel que *La Belle Madame Le Vassart* (1884), par exemple, dont 5 500 exemplaires ont été écoulés en un an, a dû rapporter 3 500 francs, à André Bertéra, *alias* Alain Bauquenne, à quoi il conviendrait d'ajouter le prix des feuilletons et des reprises, qui pourrait bien être de l'ordre de 2 000 francs, voire plus.

Un autre avantage économique de la négritude est de préparer avantageusement le terrain aux contrats futurs pour des œuvres destinées à être signées. C'est ainsi que Paul Ollendorff, qui a pu juger, depuis des années, de la valeur littéraire des romans "nègres" et du profit qu'il pouvait en tirer, passe avec Mirbeau un contrat particulièrement intéressant pour le faux débutant : le contrat signé le 14 avril 1886 prévoit en effet que le romancier touchera 50 centimes (soit 14 %) sur les deux mille premiers exemplaires tirés du *Calvaire*, et soixante centimes (soit environ 17 %) sur les suivants⁶⁷⁵. Ce sont là des droits d'auteur inhabituellement élevés et qui prouvent irréfutablement que Mirbeau, quoique dépourvu de tout actif littéraire officiel, a en réalité bel et bien fait ses preuves aux yeux de son avisé éditeur. Pour qu'on juge de la confiance ainsi accordée à l'auteur maison, il suffira de rappeler qu'en 1872 Émile Zola, nonobstant le succès des deux premiers romans de la série des *Rougon-Mcquart*, ne recevait que 40 centimes (soit 11 %) par volume, conformément au contrat passé avec Charpentier, contrat qui était pourtant nettement plus avantageux que celui passé cinq ans plus tôt par l'écrivain débutant avec Lacroix.

De surcroît, pour un littérateur qui a des besoins urgents de *phynances*, l'opération est d'autant plus rentable que, ne signant pas sa copie, il peut inscrire son

⁶⁷³ C'est le cas, par exemple, de Jules Renard pour *Les Roses* (1886) et *Crime de village* (1888), et de Charles-Louis Philippe pour *La Mère et l'enfant* (1897-1900). Pour ce qui est de la poésie, l'édition à compte d'auteur est encore plus répandue.

⁶⁷⁴ Par exemple, Paul Bonnetain, pour le compte de la théâtréuse Marie Colombier (*Sarah Barnum*), Jean de Tinan, pour celui de Willy (*Maîtresse d'esthète*), et Henri Albert, le traducteur de Nietzsche, pour celui de l'hétaïre Liane de Pougy (*Idylle saphique*). Il faudrait citer aussi le cas particulier de Colette, dont le négrier n'était autre que son propre mari, Willy et qui, exception à la règle, finira par faire reconnaître sa maternité sur la série des *Claudine*. Parmi les "nègres" de la génération précédente, le plus célèbre est Auguste Maquet, qui est le véritable auteur de nombre des romans les plus connus parus sous la signature de d'Alexandre Dumas père et des adaptations théâtrales qui en ont été tirées. À la négritude proprement dite est apparentée la production alimentaire de forçats de la plume tels que Catulle Mendès, forcé par des contrats léonins passés avec ses éditeurs de produire plusieurs volumes par an ; la seule différence est qu'il est obligé de les signer, dût sa conscience littéraire en souffrir.

⁶⁷⁵ *Correspondance générale* de Mirbeau, t. I, pp. 525-527.

roman dans des cadres rassurants et codifiés qui ont fait leurs preuves, ce qui lui permet d'en finir au plus vite avec sa besogne alimentaire : c'est psychologiquement plus facile à digérer. En revanche, quand Mirbeau écrira pour son propre compte, qu'il placera la barre beaucoup plus haut et qu'il tâchera d'innover littérairement et de frayer des voies nouvelles pour exprimer au mieux sa vision toute personnelle des êtres et des choses⁶⁷⁶, au risque de heurter les habitudes culturelles de lecteurs trop souvent misonéistes et, partant, de n'être pas compris, il ahanera sur son vierge papier et ne cessera plus de souffrir de juger les œuvres réelles enfantées dans la douleur pathétiquement inférieures aux œuvres rêvées⁶⁷⁷. Il lui faudra alors quelque dix-huit mois pour venir à bout de chacun de ses trois romans dits "autobiographiques", *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* ; quant au célèbre et sulfureux *Journal d'une femme de chambre*, il en sera tellement dégoûté qu'il attendra neuf ans avant de le publier en volume, après l'avoir fait paraître en feuilleton dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, chance que n'aura même pas *Dans le ciel*, condamné à moisir pendant un siècle dans les oubliettes de la littérature... Pour qui doute perpétuellement de soi et risque d'être inhibé par l'idéal qu'il s'est présomptueusement fixé, la négritude s'avère infiniment plus confortable...

À ces hypothèses d'ordre économique et psychologique, il conviendrait d'en ajouter une troisième, d'ordre littéraire. Avant de se lancer dans la *bataille littéraire* sous son propre nom, n'est-il pas indispensable de forger à loisir ses armes et de s'entraîner, comme le fait un sportif avant de s'engager dans des compétitions de haut niveau, ou, pour filer la métaphore, comme un guerrier, qui va risquer sa vie au combat ? La négritude offre cet entraînement et permet de faire véritablement ses preuves. Elle autorise aussi l'imitation de modèles littéraires, histoire de se faire la main, ainsi que toutes sortes de recherches expérimentales sans risques, mais susceptibles de servir par la suite, ce dont Mirbeau ne s'est évidemment pas privé. Enfin, elle est en elle-même une expérience enrichissante, qui contribue à remplir ce que Mirbeau, on l'a vu, appellera son « *herbier humain* », dans *Un gentilhomme*. À tous égards, elle se révèle donc littérairement précieuse, et on comprend que, nonobstant les inévitables frustrations dont témoigne « *Un raté* », il y ait eu recours pendant des années, en attendant de pouvoir voler de ses propres ailes et d'y retrouver financièrement son compte⁶⁷⁸.

Il faut enfin signaler un quatrième type d'explication, d'ordre psychanalytique, fourni par l'universitaire américain Robert Ziegler, qui analyse avec perspicacité la négritude en général avant de se pencher sur le cas particulier de Mirbeau et de *La Maréchale* : « *Même si le mobile de Mirbeau était bien d'abord un besoin d'argent, le recours à un pseudonyme était aussi, sans aucun doute, inspiré par le fantasme œdipien de tuer son père en rejetant son nom. En s'acoquinant avec les jésuites auxquels il avait confié son fils, Ladislas Mirbeau avait perpétré le meurtre d'une âme dont la transcription sera faite plus tard dans Sébastien Roch. Tel Isaac entre les mains de son*

⁶⁷⁶ Sur l'évolution et les innovations romanesques de Mirbeau, voir notre préface « Mirbeau romancier », dans le tome I de l'*Œuvre romanesque*, et nos introductions aux dix romans signés Mirbeau sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁶⁷⁷ Mirbeau traitera de cette tragédie de l'artiste exigeant dans son roman *Dans le ciel* (1892-1893), recueilli dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* (accessible aussi sur Internet).

⁶⁷⁸ *Le Calvaire* aura quarante éditions en un an, ce qui rapportera environ 13 000 francs au romancier, soit nettement plus que les romans "nègres". *Le Jardin* et plus encore *Le Journal* connaîtront de forts tirages et seront aussui financièrement très intéressants. En revanche, *Sébastien Roch* sera un échec : les 10 000 exemplaires vendus en vingt-huit ans ne lui rapporteront guère que 6 000 francs, ce qui est fort peu.

père Abraham⁶⁷⁹, Mirbeau avait été un innocent sacrifié à la vanité de son père et s'était assimilé à son pendant féminin, Chantal de Varèse, "vierge à vendre", sans que se soit jamais produit pour lui le sauvetage de la onzième heure. Mais, comme les circonstances avaient changé et que Mirbeau avait mûri en tant qu'artiste, il s'est mis à écrire sous son propre nom, a ressuscité un père discrédité, et a rétabli le lien avec son passé familial. [...] Étant passé du traumatisme du meurtre de l'âme au jeu émancipateur de l'écriture sans responsabilité, Mirbeau vend son nom et, avec l'argent qu'il gagne, achète une nouvelle liberté⁶⁸⁰. »

De son côté, en analysant l'imaginaire de *L'Écuyère* à la lumière de Bachelard, Philippe Ledru aboutit à une conclusion comparable, où l'expérience traumatisante du collège de Vannes et des conditions on ne peut plus suspectes dans lesquelles le jeune Mirbeau en a été chassé⁶⁸¹, joue également un rôle décisif dans sa création littéraire : « *L'Écuyère est donc une clef qui permet de comprendre la poétique de la pourriture qui parcourt l'œuvre. C'est un roman fondateur. Il annonce le mouvement de l'imaginaire mirbellien et jette un éclairage singulier sur l'œuvre à venir. Les grands thèmes mirbelliens sont déjà en place : pureté / corruption, amour sublimatoire / Éros destructeur, malédiction du temps. / Cette cohérence métaphorique et thématique replace ce roman dans la logique de l'œuvre entière. Au cours de cette aventure littéraire, Mirbeau va mener une introspection. Alain Bauquenne représente dans *L'Écuyère* un temps bien précis dans l'évolution de l'auteur. C'est la jeunesse séduite par la transcendance idéaliste. Lorsqu'il écrira sous son propre nom, c'est une conscience souillée qui parlera. C'est le jeune Mirbeau que Bauquenne transpose, contemple et analyse. L'écriture sous pseudonyme lui permet de se défaire de cette partie de lui-même qui a cru à un idéal mystique. Et peut-être est-ce aussi un début d'évacuation d'un traumatisme vécu. Cependant, l'écriture restera marquée à jamais et deviendra un vomitoire de l'imaginaire. Les plaisirs de la chair ne combleront pas le reniement de l'idéal, mais installeront un peu plus l'être dans la défaite⁶⁸². » Bref, pour les deux commentateurs, dans la construction de son identité, tant psychologique que littéraire, après le traumatisme inaugural à exorciser, la négritude a dû apparaître à Mirbeau comme un passage obligé.*

DES THÈMES ÉMINEMMENT MIRBELLIENS

Examinons maintenant la thématique illustrée dans les romans "nègres" de Mirbeau. Or, même si on est en droit de supposer qu'il les a rédigés très rapidement et qu'il a dû respecter un tant soit peu les exigences de ses commanditaires, que nous ne saurions malheureusement préciser, en l'absence de toute documentation sur ce point, il est clair que les thèmes qu'il y traite sont éminemment mirbelliens et que le romancier a apparemment eu toute latitude d'exprimer sa propre vision du monde. Signalons-en rapidement quelques-uns⁶⁸³.

⁶⁷⁹ C'est la comparaison qui est inspirée à l'auteur de *La Maréchale* par le sacrifice de Chantal de Varèse.

⁶⁸⁰ Robert Ziegler, « Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 13-14 et 15.

⁶⁸¹ Sur ce sujet et la présomption de viol par son maître d'étude, à l'instar du jeune Sébastien Roch, voir nos introductions à *Sébastien Roch* et la biographie d'*Octave Mirbeau*, chapitre II.

⁶⁸² Philippe Ledru, « Genèse d'une poétique de la corruption », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 24.

⁶⁸³ Pour plus de précisions sur le traitement de ces thèmes, voir notre article « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », *loc. cit.*, et les diverses introductions aux cinq romans reproduits en annexe de

Tout d'abord, la philosophie qui s'en dégage est déjà imprégnée du plus noir pessimisme et préfigure le pré-existentialisme des romans ultérieurs tels que *Dans le ciel*. L'homme est condamné à l'angoisse, sans trouver de réponses aux questions qu'il se pose. La mort est le scandale suprême, surtout quand elle frappe des êtres jeunes, innocents et pleins d'avenir, tels que Daniel Le Vassart, Geneviève Mahoul, la duchesse Ghislaine ou Sébastien Roch. Mais la souffrance qui la précède, et qui est consubstantielle à la vie et inséparable de la conscience, est tellement omniprésente et suscite chez les individus qui en cherchent en vain une justification de telles colères contre un ciel indifférent ou un dieu sadique, que la mort, si redoutée et injustifiable qu'elle soit, peut néanmoins apparaître parfois comme un refuge, comme une délivrance, comme l'anéantissement bienfaisant de la conscience : voir *L'Écuyère*, *La Belle Madame Le Vassart* et *La Duchesse Ghislaine*, et la dernière des *Lettres de ma chaumière* de 1885, ainsi que les trois romans "autobiographiques", *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*, où la tentation du suicide est forte⁶⁸⁴.

Dans cette tragédie qu'est l'existence terrestre⁶⁸⁵, les hommes en sont réduits, pour mieux supporter leurs souffrances, à chercher des échappatoires, ou, comme dit Pascal, des "divertissements". Le plus efficace de ces divertissements, mais qui n'est en fait qu'un piège dressé par la Nature aux desseins impénétrables, selon Schopenhauer et Mirbeau, est l'amour, ou plutôt l'Amour avec un grand A, c'est-à-dire le sentiment amoureux tel qu'il a été mythifié et sacralisé par les cultures pour que le piège soit encore plus inexorable. Loin de n'être qu'un loisir inoffensif et de bon ton, ou qu'un sentiment agréable et partagé pour le plus grand épanouissement du couple, l'Amour, chez Mirbeau comme chez son ami le peintre Félicien Rops, est dévastateur et tragique. Il se révèle à son tour une atroce torture et enfonce l'individu dans un gouffre de boue⁶⁸⁶ et de sang. Il se traduit par une totale dépossession de soi, par une permanente guerre des sexes et par des malentendus multiples⁶⁸⁷, où les rares moments de bonne entente et de bonheur apparent ne sont que des illusions peu durables, et il entraîne les misérables êtres qui se laissent piéger dans un engrenage impitoyable, qu'illustrent, sur le mode mélodramatique, *La Belle Madame Le Vassart* et *L'Écuyère*, sur le mode distancié, *La Maréchale*, et, sur le mode pathétique, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*.

Un deuxième divertissement efficace, mais ô combien dangereux, est ce que Marx appelait « *l'opium du peuple* » et Mirbeau « *le poison religieux* ». Face à leurs incompréhensibles misères et à leurs insupportables souffrances, nombre d'hommes et, plus encore, de femmes, cherchent un secours dans les irrationnelles explications fournies par les anciennes religions, notamment le christianisme, avec son dolorisme et son culte de la souffrance rédemptrice. Au lieu de se révolter et d'opter, difficilement il est vrai, pour *les chemins de la liberté*, ils choisissent le confort de la soumission et se jettent au pied des autels. Mais à force d'intérioriser les valeurs contre-nature de la

l'Œuvre romanesque ou sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁶⁸⁴ Sur le thème du suicide chez Mirbeau, voir Pierre Michel, « Mirbeau, Camus et la mort volontaire », Actes du colloque de Lorient sur *Les Représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, novembre 2002, pp. 197-212.

⁶⁸⁵ Tous les romans parus sous pseudonyme sont des tragédies de la fatalité, et les personnages y sont pris au piège. Une fois les pièces disposées sur l'échiquier, tout se déroule implacablement. Même s'ils n'ont pas la structure d'une machine infernale, les trois romans "autobiographiques" sont aussi des romans de la fatalité.

⁶⁸⁶ La métaphore de la boue, filée dans *Le Jardin des supplices*, est déjà développée dans plusieurs des romans "nègres" de Mirbeau.

⁶⁸⁷ Ces malentendus illustrent tout à la fois l'impuissance du langage à communiquer et ce que Mirbeau appelle « *l'ironie de la vie* » (voir plus loin).

morale chrétienne, les héroïnes des romans “nègres”, telles que l’écuyère Julia Forsell, Chantal de Varèse, Geneviève Mahoul ou la duchesse Ghislaine, deviennent en quelque sorte complices de leur propre sacrifice, comme le sera à sa façon le petit Sébastien Roch quand il refusera d’écouter les avertissements de son instinct. Mirbeau ne cessera plus de stigmatiser les effets pernicioseux, pour l’équilibre psychique comme pour l’intelligence, du conditionnement religieux qui aliène l’individu pour mieux le livrer à l’omnipotence et à la voracité des mauvais bergers de toute obéissance, les Cartouche de la République et les Loyola de l’Église romaine⁶⁸⁸.

Si notre humaine condition est si misérable, c’est aussi parce que les individus sont soumis à des forces qui les dépassent et qu’ils sont d’autant plus impuissants à contrôler qu’ils n’en ont même pas conscience, le plus souvent. Les romans “nègres” de Mirbeau sont conçus comme de véritables tragédies, comme des mécanismes conçus pour broyer les pauvres créatures humaines, et où le romancier qui tire les ficelles est, dans sa création, le substitut du dieu tout-puissant des anciennes religions dans la sienne. Dans cette machine infernale qu’est notre existence, l’individu subit trois sortes de fatalités qui se combinent pour mieux l’écraser entre les tenailles de douloureux dilemmes : celle de son propre tempérament, résultat de son hérédité et des expériences majeures de sa vie passée, dont il est prisonnier (voir par exemple *La Duchesse Ghislaine*, *La Maréchale*, *Le Calvaire* et *L’Abbé Jules*) ; celle de ses passions, qui s’imposent à lui, à commencer par l’Amour, on l’a vu (voir *Le Calvaire* et tous les romans “nègres”, notamment *La Belle Madame Le Vassart*) ; et celle du conditionnement socioculturel qui, dans une société darwinienne et soumise à l’omnipotence du qu’en dira-t-on autant qu’au pouvoir de l’argent, comprime et refoule les besoins de chacun (voir *L’Écuyère*, *La Duchesse Ghislaine*, et aussi *L’Abbé Jules*, dont les héros éponymes sont victimes de leur idéalisme ou de leur absolutisme) et lui impose des règles de comportement et des normes morales mortifères où il est englué comme une mouche dans une toile d’araignée. Dans ces conditions, le bonheur ne saurait être qu’une illusion, à l’instar de l’Amour, mais elle est trop précieuse pour que les pauvres humains ne s’y accrochent pas désespérément, condamnés à courir ainsi de frustrations en désillusions...

La société – et c’est encore une constante dans toute l’œuvre à venir d’Octave Mirbeau – ne sort évidemment pas indemne de la peinture démystificatrice qu’en trace le romancier débutant. Loin de permettre l’épanouissement de l’individu, comme elle s’en targue, elle ne fait en réalité que détruire en lui ses potentialités les plus précieuses, thème qu’il développera de nouveau dans *Le Calvaire* et *Dans le ciel*. Loin de respecter les règles morales et sociales qu’elle proclame, elle laisse les puissants et les nantis les bafouer impunément, à l’abri de leurs *grimaces* de Tartuffes, ce qui leur permet d’exploiter et d’écraser en toute bonne conscience les faibles et les pauvres, comme le fera Isidore Lechat, le brasseur d’affaires de *Les affaires sont les affaires*. La société bourgeoise telle que le décrit déjà Mirbeau, c’est le règne de l’égoïsme le plus monstrueux et le plus inhumain, c’est l’hypocrisie la plus sordide couplée à l’arrogance et au mépris, c’est l’assujettissement de la majorité aux désirs pervers d’un petit nombre de privilégiés et de parasites qu’on appelle le “monde”, par antiphrase sans doute, car on devrait plutôt le stigmatiser comme l’“immonde” : bref, c’est le triomphe

⁶⁸⁸ Voir notamment son article « Cartouche et Loyola », *Le Journal*, 9 septembre 1894 (recueilli dans les *Combats pour l’enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990, pp. 139-142). *Les Mauvais bergers* est le titre de la première grande pièce de Mirbeau, tragédie prolétarienne représentée en décembre 1897 au théâtre de la Renaissance (et recueillie dans le tome I de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003).

de la corruption et de la pourriture, comme le constatera à son tour la Célestine du *Journal d'une femme de chambre*⁶⁸⁹. Toute la révolte et tout le dégoût du futur *imprécauteur au cœur fidèle* s'expriment à travers cette peinture au vitriol des classes dominantes et possédantes, dont témoignent tous les romans "nègres" : le Mirbeau d'avant Mirbeau est déjà un réfractaire, un insurgé, un anarchiste en puissance, qui sape les fondements mêmes de la société de classes de son temps en mettant à nu les *grimaces* de ceux d'en haut et en fustigeant les institutions traditionnellement les plus respectées, à défaut d'être respectables : le mariage, la famille, la naissance, la richesse, la religion, la charité, les honneurs (ou prétendus tels), le pouvoir politique, la presse, les académies etc. Rien n'échappe à ce chamboule-tout jubilatoire de tout ce qu'un vain peuple, dûment anesthésié et crétinisé, s'obstine à honorer : le jeune Mirbeau tâche déjà à dessiller les yeux de ses lecteurs et à les obliger à regarder Méduse en face.

« LE STYLE »

Par-delà les thèmes ô combien mirbelliens qu'il y développe, ce qui permet aussi de reconnaître aisément du Mirbeau dans des œuvres qui ne portent pas sa signature, c'est évidemment « *le style* », au sens large, c'est-à-dire, explique-t-il à propos du peintre des *Iris* et des *Tournesols*, « *ce par quoi un homme se différencie d'un autre [...], l'affirmation de la personnalité*⁶⁹⁰ ». C'est le *style* précisément qui permet, selon lui, d'identifier d'un seul clin d'œil un Monet, un Cézanne, un Renoir, un Van Gogh... ou un Mirbeau ! Ne pouvant développer l'étude de son style dans ce qui n'est qu'une introduction générale, je me contenterai de mettre en lumière quelques-uns des procédés d'écriture et de narration caractéristiques de sa manière et de dégager brièvement le rôle de l'humour et de l'ironie⁶⁹¹.

- L'un des éléments les plus typiques de l'écriture mirbellienne est l'abondante utilisation des points de suspension, tant dans les dialogues que dans les parties narratives. Quand il s'agit de propos rapportés, comme au théâtre, ils servent à suggérer une pensée qui se cherche et à couper les phrases de silences : on peut y voir, bien sûr, un souci de réalisme, le refus de prêter à des personnages des tirades artificielles comme personne n'en débite dans la vie réelle ; mais c'est aussi une manière de faire sentir la discontinuité des choses et l'impuissance du langage, qui n'est bien souvent qu'« *inanité sonore* ». Dans les parties narratives, où leur présence est plus étonnante, les points de suspension peuvent signifier une forme de complicité avec le lecteur ; ils introduisent aussi poésie, incertitude, mystère et discontinuité, alors que, le plus souvent, dans les récits où tout se tient, où tout vise à donner une impression de cohérence, le romancier exprime une vision finaliste du monde que refuse précisément Mirbeau⁶⁹². Bien sûr, dans ses premiers récits, il est plus économe de ces effets qu'il ne

⁶⁸⁹ Sur la genèse de cette poétique de la pourriture, voir l'article cité de Philippe Ledru.

⁶⁹⁰ « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (*Combats esthétiques*, Ségquier, 1993, t. I, pp. 442-443).

⁶⁹¹ Pour une étude plus approfondie de son style, voir le chapitre VIII de ma synthèse sur *Les Combats d'Octave Mirbeau* (Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, pp. 277-320). Sur tous les procédés mis en œuvre par Mirbeau dans ses romans "nègres", je renvoie aux abondantes notes de mon édition critique de cinq d'entre eux, reproduits en annexe des trois volumes de l'*Œuvre romanesque*

⁶⁹² Sur ce refus du finalisme, voir notre préface à l'*Œuvre romanesque*, « Mirbeau romancier », notre article sur « le matérialisme de Mirbeau » (*Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312), et notre essai, *Lucidité, désespoir et écriture* (Société Octave Mirbeau, 2000).

le sera par la suite, quand il les systématisera, mais la différence n'en est pas moins sensible par rapport aux romanciers contemporains.

- Autre caractéristique majeure du chantre attiré de Claude Monet et de Camille Pissarro : l'impressionnisme, notamment dans les descriptions qui visent à donner des paysages décrits un équivalent verbal des toiles impressionnistes⁶⁹³. L'absence de contours, le flou vaporeux, la vibration de l'air, les effets changeants et fugitifs de la lumière qui transfigure les objets perçus, la notation des nuances et des taches de couleurs, leur interaction, l'importance des apparences et des impressions ressenties par l'observateur, le mélange des sensations visuelles, olfactives et auditives, le décadage systématique du champ de vision, et les correspondances entre les sensations et les états d'âmes, autant d'éléments que l'on retrouve, peu ou prou, dans toutes les œuvres de Mirbeau, y compris dans celles où il avance masqué et fait ses gammes, par exemple aux chapitres I et V de *L'Écuyère*. Une variante de cet impressionnisme descriptif est fournie par ce que Mirbeau appellera une « *surnaturalisation* », c'est-à-dire une transformation des perceptions de l'environnement sous l'effet de la peur éprouvée par le personnage, comme on en trouve un exemple au chapitre V de *Dans la vieille rue* et beaucoup d'autres dans les trois romans "autobiographiques".

- Comme il le fera jusqu'à *Sébastien Roch*, qui en verra l'acmé, avant d'y renoncer par la suite, le jeune Mirbeau recourt d'abondance à ce que les frères Goncourt ont appelé *l'écriture artiste*. Elle se caractérise, entre autres choses, par l'association d'un substantif abstrait et d'un article indéfini, mais sans adjectif qualificatif (par exemple, « *une extase* », « *une rage* », « *un bien-être* », « *une terreur* » ou « *une épouvante* »); par l'emploi du pluriel pour des noms abstraits qui ne s'y prêtent pas d'ordinaire (par exemple, « *des fraîcheurs* », « *des froideurs* », « *des mélancolies* », « *des hontes* », « *ses pudeurs* » ou « *des désespoirs* »); par l'usage transitif de verbes habituellement intransitifs (« *galopant l'entrevue* », « *elle échappa les rigueurs* »); par des inversions inhabituelles (« *dernières et rougeâtres clartés* »); par des inversions inhabituelles (« *dernières et rougeâtres clartés* »); par le recours à la parataxe, c'est-à-dire des effets d'accumulation de sensations qui ne sont ni ordonnées, ni hiérarchisées, ce qui donne une impression de désordre et de discontinuité tout à fait adéquate à la vision d'un monde livré au chaos; par le recours fréquent au style indirect libre hérité de Flaubert et qui permet de laisser place à la subjectivité, même dans des récits rédigés à la troisième personne; par la fréquence des oxymores, qui témoignent de l'universelle ambivalence et de la dialectique à l'œuvre en toutes choses⁶⁹⁴; et par l'emploi fréquent de néologismes, obtenus le plus souvent par dérivation, et de mots rares ou sortis de l'usage courant, ce qui vise à suggérer la singularité des sensations et à éviter leur banalisation. Par la suite, après *Sébastien Roch*, ou bien Mirbeau renoncera à ces ficelles, qui ont dû lui paraître un peu faciles, voire artificielles, ou bien il n'y recourra qu'avec une louable modération.

- On trouve enfin, dans le vocabulaire des romans "nègres", des mots et usages typiquement mirbelliens⁶⁹⁵: par exemple, l'emploi fréquent du mot polysémique de

⁶⁹³ La première description impressionniste de Mirbeau apparaît dans une lettre de jeunesse à Alfred Bansard de janvier 1868 : elle est donc antérieure à celles qu'on trouvera chez les Goncourt et chez Maupassant (*Correspondance générale*, tome I, pp. 116-117).

⁶⁹⁴ Dans la suite de son œuvre, Mirbeau continuera de recourir fréquemment aux oxymores, qui ne sont pas seulement propres à *l'écriture artiste*.

⁶⁹⁵ Dans le même registre, l'onomastique révèle aussi de fortes convergences entre les romans "nègres" et les œuvres ultérieures : Jean, Juliette et Marguerite (de *Jean Marcellin*), Julia (de *L'Écuyère*), Geneviève et Georges (de *Dans la vieille rue*) sont des prénoms que Mirbeau réutilisera.

« grimaces⁶⁹⁶ » et des mots de la même famille (« grimacer », « grimaçant », « grimacier ») ; l'usage de mots tels qu'« effaré », « effarement » et « s'effarer », « inexprimablement », « chimère », « s'emparadiser » ou « empanaché » ; des expressions comme « donquichottisme », « l'harmonie de l'être moral », « logique implacable » ou « abîme infranchissable » ; l'emploi de « colère », de « farce » et de « canaille » comme adjectifs, etc.. Autant de caractéristiques qui amènent Claude Herzfeld à conclure, à propos de *La Maréchale* : « Pas de doute, l'œuvre est bien mirbellienne, on y reconnaît la "patte" de Mirbeau⁶⁹⁷. »

Du point de vue narratologique, notons rapidement, sans prétendre à l'exhaustivité, quelques traits caractéristiques de Mirbeau et qu'il met déjà en œuvre dans ses romans parus sous pseudonyme :

- L'abondance des dialogues : elle tend tout d'abord à effacer les frontières génériques entre roman et théâtre ; ensuite, elle rapproche le récit de la vie et permet de caractériser au mieux les personnages grâce à leurs tics de langage (certains des personnages des romans "nègres", par exemple *Le Vassart* ou *Joviac*, présentent d'ailleurs les mêmes tics que des personnages d'œuvres ultérieures) ; et elle contribue enfin à mettre en lumière l'inanité des échanges verbaux, thème mirbellien par excellence⁶⁹⁸. L'exemple le plus étonnant de cette utilisation de l'oralité est fourni par le premier chapitre de *La Maréchale*, où l'exposition attendue doit être l'œuvre du lecteur lui-même, à partir des éléments qu'il est chargé d'extraire des confuses répliques, souvent creuses, de multiples figurants, et d'interpréter comme il peut⁶⁹⁹. Il en va de même **dans le chapitre qui ouvre la seconde partie de *L'Écuyère* et au début du premier chapitre de *La Duchesse Ghislaine***, qui est constitué pour l'essentiel d'un dialogue. Cas extrême de cette disparition des frontières génériques : deux des "nouvelles", si l'on ose dire, de *Noces parisiennes*⁷⁰⁰, *Le Vote du budget* et *Vengeance corse*, se réduisent en fait à un dialogue, où la partie narrative n'est guère assurée que par les didascalies...

- Le recours au journal : il permet de donner un point de vue subjectif sur les événements rapportés, tels qu'ils ont été réfractés par une conscience, point de vue qui peut s'opposer à celui d'autres personnages, d'où une pluralité de voix rendant difficile, voire impossible, l'émergence d'une "vérité" objective ; et il implique aussi la discontinuité narrative, qui convient, on l'a vu, à un univers où rien ne rime à rien. Le procédé, qui culminera en 1900 dans *Le Journal d'une femme de chambre*, est déjà mis en œuvre dans *Master Blue*, nouvelle d'*Amours cocasses*, dans *Noces d'argent* (recueilli dans le recueil *Noces parisiennes*), et dans trois romans : *La Maréchale*, *Sébastien Roch* et *Dans le ciel*.

- Le recours systématique à l'ellipse : tantôt, c'est un épisode essentiel qui n'est pas rapporté (par exemple, dans *La Maréchale*), obligeant le lecteur à essayer de le

⁶⁹⁶ Il peut tantôt exprimer la souffrance, tantôt signifier la moquerie et la dérision. Mais le plus souvent il faut l'entendre dans son acception pascalienne : tous les procédés mis en œuvre par les puissants pour impressionner et duper l'imagination des faibles.

⁶⁹⁷ Claude Herzfeld, « Chantal et Else promises au sacrifice », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 31. Dans son compte rendu de *L'Écuyère*, il arrive à la même conclusion à partir de l'analyse des images, notamment méduséennes : « Pas de doute, l'œuvre est mirbellienne » (*Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 268).

⁶⁹⁸ Sur ce point, voir Arnaud Vareille, « *Amours cocasses* et *Noces parisiennes* : la légèreté est-elle soluble dans l'amour ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 34-52.

⁶⁹⁹ Voir l'analyse de Robert Ziegler, article cité, p. 11.

⁷⁰⁰ *Noces parisiennes* et *Amours cocasses* ont été réédités par mes soins à la Librairie Nizet en 1995.

reconstituer à partir d'indices épars ; tantôt, pour ce qui relève de l'indicible – le viol de Julia Forsell dans *L'Écuyère*, ce qui s'apparente à un viol conjugal à la fin de *Dans la vieille rue*⁷⁰¹, ou le viol *stricto sensu* de Sébastien Roch par le père de Kern au terme de son entreprise de séduction –, c'est une ligne de points qui est chargée de suggérer au lecteur ce que les mots sont impuissants à rendre⁷⁰². Dans *La Duchesse Ghislaine*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Le Jardin des supplices*, ce sont des années entières de la vie du personnage principal qui sont passées sous silence, au risque de décevoir l'attente du lecteur⁷⁰³.

- La prosopopée de la nature, qui exprime une conception naturaliste, marquée au coin du rousseauisme, et permet de présenter sous une forme poétique les débats moraux des personnages : on en trouve une longue dans la dernière partie de *Dans la vieille rue* et, la même année, au début des *Lettres de ma chaumière*, puis, l'année suivante, dans le dernier chapitre du *Calvaire*⁷⁰⁴. Par la suite, Mirbeau limitera le recours à la prosopopée à ses articles critiques ou satiriques, faisant par exemple parler Botticelli ou le Christ pour critiquer plus efficacement les peintres qui se réclament de l'un, les préraphaélites, ou ceux qui accommodent l'autre au goût du jour, tel Jean Béraud⁷⁰⁵.

- Les intrusions de l'auteur ou du narrateur anonyme, comme on en trouve dans *L'Écuyère*, *La Maréchale* – où Mirbeau-Bauquenne pastiche délibérément Alphonse Daudet – et, à degré moindre, *Dans la vieille rue*, *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*, où elles sont parfois accompagnées de l'interpellation du lecteur⁷⁰⁶. Elles contribuent à établir une complicité entre l'auteur et ses lecteurs et à mettre en lumière le caractère fictionnel du récit, contrairement à la vulgate naturaliste préconisant objectivité et impassibilité. Elles sont aussi, naturellement, un moyen pour le romancier de s'exprimer sur des sujets qui lui tiennent à cœur : chez Mirbeau, le polémiste ne perd jamais ses droits, et il s'épanouira même sans entraves dans les romans plus tardifs tels que *Le Jardin des supplices*, *Le Journal d'une femme de chambre* et *La 628-E8*, où il renoncera au cadre du roman "réaliste" hérité du XIX^e siècle.

Mais ce qui est peut-être plus frappant encore que l'écriture *stricto sensu* et que la récurrence des procédés narratologiques, c'est l'omniprésence de l'humour et de l'ironie de l'écrivain. Les romans et nouvelles parus sous pseudonyme constituent à cet égard un véritable festival, et Mirbeau s'y livre souvent à une ébouriffante démonstration de ses talents d'écriture et de son esprit, dans le droit fil de ses lettres de jeunesse à Alfred Bansard des Bois. Mais s'il parvient à nous faire rire ou sourire grâce à ses inventions désopilantes, ses exagérations loufoques, ses jeux de mots, ses ruptures de ton, son détachement amusé et ses impayables parodies (notamment dans ses recueils de nouvelles), ce n'est pas pour autant – ou pas seulement – afin d'amuser la galerie. Le

⁷⁰¹ Quant à la « déchéance » de *La Duchesse Ghislaine*, que l'héroïne, dans son absolutisme, assimile presque à un viol de son âme et de son corps, elle n'est pas davantage évoquée.

⁷⁰² On trouve également une ellipse au dernier chapitre de *La Belle Madame Le Vassart* (suicide de Daniel) et au chapitre VI de la troisième partie de *Dans la vieille rue*.

⁷⁰³ C'est une narration également déceptive qui sera mise de nouveau en œuvre dans *Le Journal d'une femme de chambre*, où le roman s'achève sans que nous ayons la moindre certitude sur la validité des soupçons de Célestine à l'égard de Joseph.

⁷⁰⁴ On trouve aussi une brève prosopopée au chapitre X de *La Belle Madame Le Vassart*.

⁷⁰⁵ Voir « Botticelli proteste » et « Le Christ proteste », articles recueillis dans les *Combats esthétiques*, t. II, pp. 153-164 et pp. 299-302.

⁷⁰⁶ Ces interpellations peuvent aussi être considérées comme une marque d'oralité, ce qui tendrait à rapprocher le roman du conte.

« comique d'être un homme », comme il dira dans la dédicace du *Journal d'une femme de chambre* à Jules Huret, est inséparable de sa « tristesse » : « Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes⁷⁰⁷. » En même temps que l'humour permet, par le détachement qu'il suppose, de ne pas trop souffrir des maux qui nous frappent ou nous menacent, et que l'ironie nous aide à nous en venger en fouaillant nos ennemis, ce qui est consolant, ils n'en mettent pas moins en lumière, chez Mirbeau, l'implacable cruauté de notre humaine condition, la barbarie de notre nature, les ravages de la passion et l'inhumanité de la société darwinienne. Autant de thèmes qui ne prêtent guère à rire, pourtant. En l'occurrence, le rire mirbellien s'avère décapant et démystificateur : il révèle crûment pour ce qu'elles sont les « grimaces » des puissants de ce monde, il met à nu les dessous peu ragoûtants des institutions les plus honorées, il nous aide à voir ce qui nous est d'ordinaire caché par les couches accumulées du conditionnement socioculturel, que Mirbeau comparera à de corrosives chiures de mouche, dans *Dans le ciel*. Bref, il contribue à créer le choc pédagogique susceptible d'éveiller le questionnement du lecteur, préalable à toute conscientisation.

À l'humour du conteur et du romancier, qui prend ses distances et se protège en nous montrant toujours le côté cocasse et risible des êtres et des choses, et à l'ironie du polémiste et de l'intellectuel engagé, qui ne perd pas une occasion pour démasquer d'importance les institutions oppressives et rétrogrades, il convient d'ajouter ce que Mirbeau appelle « l'ironie de la vie ». C'est elle qui fait que les choses ne se passent jamais comme les pauvres humains, dans leur ridicule présomption, ont cru le programmer, comme si un malin génie s'amuse à se payer leur tête, à déjouer leurs ruses, à frustrer leurs attentes, voire à les torturer sadiquement, sans qu'ils aient pour autant, devant un ciel vide, la mince compensation de cracher sur les dieux morts et de se révolter contre des tortionnaires absents. C'est cette ironie "sadique" de la vie, par exemple, qui leur impose des sacrifices douloureux qui, pour finir, s'avèrent pathétiquement inutiles. À l'œuvre dans l'ensemble de la production littéraire de Mirbeau, elle est illustrée notamment dans *La Belle Madame Le Vassart* et *L'Abbé Jules* et, plus encore, dans *L'Écuyère*, *Dans la vieille rue*, *La Duchesse Ghislaine* et *Sébastien Roch*⁷⁰⁸. De ce point de vue, tous les romans "nègres", et plusieurs des nouvelles insérées dans des recueils pourtant sensiblement moins sérieux, peuvent être considérés comme des récits de sacrifices inutiles, dont *Sébastien Roch* sera un nouvel avatar et qui donnent à coup sûr plus envie de pleurer que de rire.

RÉMINISCENCES ET CONCESSIONS

Quoique nourries de sa propre expérience et reflétant ses propres préoccupations, les œuvres alimentaires des débuts de Mirbeau constituent, on l'a vu, des galops d'entraînement auxquels il n'a dû consacrer que le minimum de temps. Il pourrait donc être tentant d'en conclure que ce sont des œuvres mineures. Ce serait une erreur, car il n'est évidemment pas question pour lui de les bâcler pour autant, au risque de voir baisser sa valeur marchande, réduire ses revenus et compromettre ses chances de triomphes futurs. Simplement, pour les rentabiliser au mieux, il lui convient d'avoir une

⁷⁰⁷ *Œuvre romanesque*, tome II, p. 377.

⁷⁰⁸ On trouve aussi des illustrations de cette ironie de la vie dans *Les affaires sont les affaires*, où l'affairiste prédateur et sans scrupules Isidore Lechat n'en développe pas moins les forces productives ou embauche "charitablement" Lucien Garraud ou le vicomte de La Fontenelle, qui lui en sont reconnaissants ; ou, sur un autre plan, lors des adieux déchirants de la mère et de la fille, qui se quittent pour toujours au moment même où elles se découvrent et pourraient enfin commencer à s'aimer. .

productivité élevée en les rédigeant rapidement pour en obtenir un effet maximum : certaines facilités sont donc indispensables. Alors que, dans les œuvres signées de son nom, il fera preuve d'exigences éthiques et esthétiques bien supérieures, au risque de tendre ses filets trop haut, dans les volumes qu'il ne signe pas, il peut se permettre de passer des compromis et de faire des concessions sans conséquences, mais de nature à plaire au public et à satisfaire l'attente de ses commanditaires. Ainsi, non seulement il ne bouleverse pas le cadre romanesque traditionnel comme il le fera par la suite, et, en professionnel du verbe maître de son métier, recourt « *mécaniquement* » à des procédés rhétoriques qui ont fait la preuve de leur efficacité, mais on trouve aussi, dans ses premières œuvres non signées, nombre de réminiscences littéraires et quelques concessions aux goûts et attentes de lecteurs moins exigeants, surtout dans ses nouvelles.

Des réminiscences, il est clair qu'on en trouve dans toutes les œuvres littéraires rédigées par des écrivains cultivés, pour la bonne raison qu'il n'est pas possible de faire abstraction de sa propre culture et des œuvres du passé qui l'ont façonnée et enrichie. Il ne saurait donc y avoir de littérature sans ce qu'on appelle aujourd'hui l'intertextualité : tout texte renvoie à d'autres textes dont il se nourrit. Mais on peut distinguer plusieurs niveaux d'innutrition : alors que le Mirbeau de la maturité saura se dégager peu à peu des influences de sa jeunesse (par exemple, il renoncera au style artiste après *Sébastien Roch*), pour faire entendre une voix qui soit entièrement personnelle, nonobstant les diverses influences qui se sont exercées sur lui, le Mirbeau en formation, au contraire, coule plus volontiers ses productions romanesques dans des moules qui ont déjà servi, et les réminiscences y sont plus nombreuses et plus évidentes. C'est ainsi que *La Belle Madame Le Vassart* apparaît clairement comme un *remake*, comme on dit à Hollywood, de *La Curée* de Zola, mais avec une orientation politique et idéologique bien différente ; c'est ainsi que *La Duchesse Ghislaine*, roman pré-proustien par les intermittences du cœur qui s'y déploient, est nourri de Balzac, de Stendhal, d'*Adolphe*, du *Lys dans la vallée*, de *Ce qui ne meurt pas* et de *Volupté* ; c'est ainsi qu'un chapitre de *La Maréchale* s'inspire d'un chapitre de *La Faustin* d'Edmond de Goncourt, comme le note Alphonse Daudet dans sa préface, cependant que le ton adopté est clairement un "à la manière" de Daudet, précisément ; on trouve encore une réminiscence du *Plus bel amour de Don Juan*, de Barbey d'Aurevilly, dans *L'Écuyère*, et de *La Vengeance d'une femme*, du même Barbey, à la fin de *La Belle Madame Le Vassart*. Qu'il s'agisse de simples souvenirs littéraires actualisés, de pastiche, de parodie, de clin d'œil aux lecteurs cultivés, ou tout simplement d'exercices de style, il est clair que le romancier fait ses gammes en imitant des modèles et en y récupérant tout ce qui est susceptible de lui faciliter la tâche. Mais, comme le note Robert Ziegler à propos de *La Maréchale*, il s'avère paradoxalement que « *la liberté de faire des expérimentations en se servant des thèmes et des styles de ses confrères a elle-même été une expérience fécondante pour le romancier qui n'a pas encore pris son vol*⁷⁰⁹ ». Et de surcroît, comme le remarque à juste titre l'universitaire hongrois Sándor Kálai à propos de *La Belle Madame Le Vassart*, « *la multitude des intertextes contribue à la pluralité des significations* » et « *le texte devient par là ouvert et attire l'attention sur le pouvoir de l'écriture*⁷¹⁰ ». Il y voit avec raison un signe évident de modernité, qui distingue nettement Mirbeau, l'imitateur,

⁷⁰⁹ Robert Ziegler, art. cit., p. 15.

⁷¹⁰ Sandor Kalai, « Sous le signe de Phèdre : *La Belle Madame Le Vassart* et *La Curée* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, p. 28. Sur le rôle de l'intertextualité, voir aussi l'article cité de Robert Ziegler sur *La Maréchale*.

de Zola, le modèle : ce qui pouvait apparaître comme une faiblesse ne serait-il pas au contraire une force ?

Quant aux concessions aux attentes supposées d'un public considéré comme vulgaire, elles sont multiples : il peut s'agir du recours au sentimentalisme, à la gaudriole, voire à la scatologie, comme dans certaines nouvelles d'*Amours cocasses* et de *Noces parisiennes* (par exemple, dans ces trois genres différents, *Roses de juin*, *La Jarretière rose* et *Nuit de nocés*) ; ou du *happy end* fort peu plausible de *La Maréchale*, qui tient du miracle (mais on peut aussi y voir un moyen de faire comprendre, comme Molière dans *Tartuffe*, que, dans la réalité, le dénouement serait beaucoup plus sombre) ; ou de la spectaculaire catastrophe finale de *L'Écuyère*, propre à impressionner, et de l'extrême théâtralisation du dernier acte de *La Belle Madame Le Vassart*, qui confine à la parodie et contribue à distancier le lecteur – mais ne conviendrait-il pas mieux de voir là un nouveau signe de modernité ? Tout bien pesé, on est donc en droit de se demander si, à l'instar de l'imprégnation de ses modèles littéraires, ces concessions apparemment obligées n'auraient pas elles aussi des vertus ?...

* * *

Nous n'avons pas la prétention d'avoir, en quelques pages, fait le tour de la question de la négritude dans l'œuvre de Mirbeau. Il conviendrait, pour être plus complet, d'approfondir l'étude des images, entamée par Claude Herzfeld, parce qu'elles sont révélatrices de l'imaginaire mirbellien, et d'analyser plus systématiquement le style des œuvres publiées sous pseudonyme. On pourrait aussi recenser, dans la douzaine de volumes qu'il n'a pas signés, tous les indices révélateurs de l'utilisation, par le romancier, de *l'herbier humain* qu'il s'est constitué au cours de ses années d'apprentissage, repérer les allusions à ses propres expériences (par exemple, le collègue des jésuites de Vannes, l'Ariège, le Perche, etc.), et pointer tous les signes annonciateurs des œuvres futures et tous les rapprochements envisageables avec les romans signés de son nom. Vaste programme ! Le lecteur désireux d'en savoir plus et de poursuivre sa quête pourra toujours, en attendant, se reporter aux notes des éditions papier des deux recueils de nouvelles et des cinq romans que j'ai publiés.

Pour l'heure, nous nous contenterons de noter, en guise de conclusion, que la négritude, si courante à l'époque, ne fait pas pour autant du jeune Mirbeau – pas si jeune que cela, d'ailleurs, puisqu'il a déjà trente-quatre ans quand paraît *L'Écuyère* – un vulgaire pisseur de copie à un franc la page, et que les cinq romans que nous avons choisi de mettre en ligne sur le site des éditions du Boucher sont des œuvres tout à fait passionnantes à tous égards, et de surcroît remarquablement écrites, qui méritent grandement le détour et la visite. Comme si, loin d'être un handicap, le recours obligé à cette forme *a priori* dégradante d'esclavage de la plume se révélait, finalement, aussi "rentable" littérairement qu'elle a dû l'être économiquement.

Pierre MICHEL

Président de la Société Octave Mirbeau

POUR EN SAVOIR PLUS

- Claude HERZFELD, compte rendu de l'Œuvre romanesque de Mirbeau, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 255-284.
- Claude HERZFELD, « Chantal et Else promises au sacrifice », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 27-33.
- Sándor KÁLAI, « Sous le signe de Phèdre : *La Belle Madame Le Vassart* et *La Curée* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 12-30.
- Philippe LEDRU, « Genèse d'une poétique de la corruption », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 4-26.
- Pierre MICHEL, « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », dans les Actes du Colloque *Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, juin 1991, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-111.
- Pierre MICHEL, « Octave Mirbeau et l'Empire », dans les Actes du colloque de Tours sur *L'Idée impériale en Europe (1870-1914)*, *Littérature et Nation*, Université de Tours, n° 13, 1994, pp. 19-41.
- Pierre MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, pp. 182-194.
- Pierre MICHEL : « *La Maréchale* de Mirbeau-Bauquenue », in *Les Romans à clefs*, Actes du colloque des Invalides de décembre 1999, Le Lérot, Tusson, juin 2000, pp. 73-76.
- Pierre MICHEL, « Mirbeau, Dugué de la Fauconnerie et *Les Calomnies contre l'Empire* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 185-212.
- Pierre MICHEL, « Mirbeau romancier », *Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel, 2000, t. I, pp. 35-38 et 65-70.
- Pierre MICHEL, « Les Hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 17-21.
- Pierre MICHEL, « Mirbeau et l'affaire Fua », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 228-238.
- Pierre MICHEL, « Du prolétaire au *Gentilhomme* », préface d'*Un gentilhomme*, site Internet des éditions du Boucher, 2003, pp. 3-17.
- Pierre MICHEL, « Quelques réflexions sur la négritude », à paraître dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, mars 2005.
- Arnaud VAREILLE, « *Amours cocasses* et *Noces parisiennes* : la légèreté est-elle soluble dans l'amour ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 34-52.
- Robert ZIEGLER, « Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 4-16.

L'ÉCUYÈRE :

TRAGÉDIE ET POURRITURE

DÉSIRS ET CHASTETÉ

C'est en avril 1882, chez Paul Ollendorff, que paraît *L'Écuyère*, sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne Bizarrement, ce pseudonyme a été adopté, non par le nègre Mirbeau lui-même⁷¹¹, mais par le négrier André Bertéra, comme si, au lieu de profiter d'une notoriété certes usurpée, mais légalement acquise moyennant *phynances*, celui-ci préférerait tenir honteusement cachée une paternité qui lui pèse. Mystère insondable de la négritude !... Nous ignorons quels ont été les termes du contrat, ni quelles exigences a pu manifester le commanditaire. Mais, comme pour les autres romans parus sous la même signature, il y a fort à parier que le romancier a bénéficié de la plus grande latitude, tant les thèmes qu'il y traite lui tiennent à cœur, et tant l'écriture est caractéristique de sa manière.

Il a choisi de traiter un sujet qui lui a été inspiré par son expérience du cirque⁷¹², auquel il arrive parfois à Mirbeau d'accompagner son vieux maître et ami Jules Barbey d'Aurevilly⁷¹³. Il a eu ainsi l'occasion de faire notamment la connaissance des écuyères Océana, née au cours d'une traversée transatlantique, et Élixa, vite devenue la coqueluche des messieurs et aussi des dames⁷¹⁴, ou encore de la trapéziste catapultée Miss Zaeo, au « *nom bizarre et gracieux* », à laquelle était précisément consacrée sa chronique parisienne du 15 août 1880, dans *Le Gaulois*. Après avoir relevé son « *jeune visage de vierge* » et sa « *chair ferme et veloutée, colorée de-ci, de-là, de petites plaques rosées qui sont, ainsi que les physiologistes l'assurent, fleurs de vertu et de chaste vie* », il y établissait un constat paradoxal : « *On imagine généralement que les écuyères, gymnastes et danseuses de corde mènent une existence déréglée, et qu'elles usent leurs forces et les banknotes des gentlemen dans l'énerverment des cabinets particuliers. C'est*

⁷¹¹ Sur ce sujet, voir *supra* notre préface « Mirbeau et la négritude ».

⁷¹² Dans son article sur « Miss Zaeo » (15 août 1880), Mirbeau écrivait que « *le cirque est le seul endroit fréquentable pendant les longs soirs de l'été parisien* » et que ce « *spectacle, charmant en toute saison, est beaucoup plus littéraire qu'on ne pense, car on est sûr d'y voir toujours de beaux torsos, des reins souples, des mollets nerveux, de divines cambrures de femmes, d'admirables morceaux de sculpture modelée en pleine chair, et toute une vie factice, étrange, bariolée, fantaisiste et fantastique, qui vous transporte dans le rêve des contes et dans les prodiges de l'épopée.* » (article recueilli dans notre édition de *Paris déshabillé*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 28).

⁷¹³ Mirbeau évoque Barbey au cirque dans un de ses articles, paru le 16 novembre 1880 dans *Le Gaulois* (et recueilli dans ses *Combats littéraires*). À la même époque, une autre des admirations littéraires de Mirbeau, Edmond de Goncourt, fréquentait aussi le cirque, auquel il a consacré un roman, *Les Frères Zemganno*, publié en 1879.

⁷¹⁴ Sous le pseudonyme de Tout-Paris, Mirbeau a évoqué cette écuyère dans sa « Journée parisienne » du 22 juillet 1880. Il la montrait devenue l'objet d'un « *engouement* » général, tournant chez certains à la « *passion* », chez les femmes (le saphisme est alors à la mode) aussi bien que chez les hommes, tant « *les blasés du monde régulier ont vers ces irrégulières de la vie une attirance spéciale* ».

*une erreur, et, si la vertu disparaissait du théâtre, on la retrouverait certainement, à vingt mètres au-dessus du niveau de la mer, sur un trapèze, un fil ou une catapulte*⁷¹⁵. »

La trame de *L'Écuyère* repose précisément sur ce contraste entre la vie chaste des gymnastes qui s'exhibent au cirque et qui ne sauraient se permettre le moindre excès, et les désirs qu'elles n'en éveillent pas moins chez les spectateurs mâles et si souvent blasés : il s'enfièvent devant leurs corps affriolants de statues magnifiques et qui, nonobstant leurs muscles, n'ont rien d'hermaphrodite⁷¹⁶. Ce contraste est d'autant plus lourd de conséquence que, dans une époque de totale confusion des valeurs, de décadence et d'« *irréparable abaissement* », où tout marche à rebours du bon sens et de la justice, où les comédiens se pavanent insolemment dans leurs oripeaux de théâtre et ont droit à des « *honneurs nationaux*⁷¹⁷ », et où de vulgaires cochers, payés à prix d'or, finissent par dominer leurs maîtres⁷¹⁸, les « *saltimbanques* » sont devenus les rois de l'époque : « *Le public les adore et les acclame ; les princes les admettent en leur intimité. [...] Dans les cirques où ils trônent, ils ont une cour, comme autrefois les rois, composées de gentilshommes, de jockeys et de marchands de chevaux qui s'inclinent respectueusement devant leur souveraineté en maillot étoilé d'or*⁷¹⁹ » Dès lors, tous les ingrédients de la tragédie sont mis en place, le piège est dressé, et on peut frapper les trois coups.

TRAGÉDIE

À l'instar des autres romans “nègres”, signés Bauquenne aussi bien que Forsan, et aussi des trois premiers romans officiels de Mirbeau, dits “autobiographiques”, *L'Écuyère* est en effet une tragédie : une tragédie de l'amour, qui illustre une conception schopenhauerienne des relations entre les sexes ; et une tragédie de la fatalité, qui se joue du cornélianisme naïf des deux héros. C'est l'histoire émouvante d'une belle écuyère finlandaise, Julia⁷²⁰ Forsell, qui a fait vœu depuis dix ans de « *marcher entre les lys* » et de préserver sa pureté et son indépendance, dont elle tire orgueil, jouissance et pouvoir. Malheureusement, parvenue au faîte de la célébrité et de la richesse, elle est d'autant plus pourchassée par les hommes du monde – et aussi, comme Élixa, par les femmes, qui lancent aux hommes un véritable défi pour la leur « *reprandre* » – qu'elle se refuse à eux, tout en les aiguillonnant par sa « *mutinerie froide de gamine* ». Jusqu'à ce que mort s'ensuive... Car le viol de son corps qui va résulter de cette chasse ouverte

⁷¹⁵ *Paris déshabillé*, p. 31.

⁷¹⁶ Pour éviter toute équivoque, Mirbeau prend bien soin de préciser, à propos de Miss Zaeo : « *Car elle est femme, cette jeune fille ; elle n'a aucune des apparences hermaphrodites que donnent d'ordinaire, aux femmes de son métier, les exercices violents, la continuité et le surménagement des efforts musculaires* » (*op. cit.*, p. 32).

⁷¹⁷ Voir « Le Comédien », *Le Figaro*, 26 octobre 1882 (recueilli dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990, pp. 42-50).

⁷¹⁸ Sur ce thème, voir *Cocher de maître* (1889 ; réédition À l'écart, Reims, 1990), le chapitre XVI du *Journal d'une femme de chambre* (1900) et le chapitre XXII des *21 jours d'un neurasthénique* (1901) – deux romans recueillis dans les tomes II et III de notre édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau (Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001), et également accessibles sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁷¹⁹ *Paris déshabillé*, p. 29.

⁷²⁰ Il est à noter que Mirbeau utilisera de nouveau ce prénom de Julia pour un personnage de *Dans le ciel* (tome II de l'*Œuvre romanesque*). Mais surtout il préfigure par bien des aspects celui de Juliette Roux du *Calvaire*, qui se révélera elle aussi être une sirène fatale. Philippe Ledru (article cité, p. 13) verra même en Juliette une réincarnation de Julia.

sera une blessure mortelle⁷²¹, une honte ineffaçable, qui fera s'effondrer « *cet édifice d'honneur* » savamment construit, et qui ne saurait se réparer : « *Est-ce que ça se restaure, la vertu ?* »

Tragédie de l'amour, tout d'abord, comme le seront aussi *La Belle Madame Le Vassart*, *La Duchesse Ghislaine* et *Le Calvaire*, le premier roman signé Mirbeau et dont le titre est symptomatique. Pour le romancier comme pour Schopenhauer, la femme a été prédestinée, par la Nature aux desseins impénétrables, à constituer le piège tendu aux hommes pour qu'ils consentent à perpétuer la vie, sans même en avoir conscience. Même si telle n'est pas du tout leur intention, elles ne sauraient donc manquer d'allumer, de fasciner et d'obséder les pauvres mâles, qui s'énervent, s'enfièvent, et s'empêtrent dans leurs filets, d'autant plus efficaces qu'ils sont le plus souvent invisibles : « *La nature, qui sait ce qu'elle fait et qui n'a souci que de vie, a voulu que nous fussions bêtes devant la femme, comme une dévote devant son dieu de miracle, et que, en dépit de nous-mêmes, nous nous destinions à être les dupes éternelles de ce besoin obscur et farouche de création, qui gonfle et mêle, à travers l'univers, tous les germes, toutes les vivantes cellules de la matière animale*⁷²². » La femme est donc fatalement vouée à « *posséder* », à « *dominer* » et à « *torturer l'homme* », conclura Mirbeau, en toute connaissance de cause⁷²³, dans un article d'une stupéfiante gynécophobie⁷²⁴, courageusement publié à l'insu de sa femme : « *Et l'homme, dans l'immense besoin d'aimer qui est en lui, accepte l'inconscience de la femme [...] et tout cet apparent désordre, tout ce mystère, tout ce malentendu, qui, loin de les séparer, l'un et l'autre, de toute la distance d'un infranchissable abîme, les rapproche de toute l'étreinte d'un baiser. Il accepte tout cela à cause de sa beauté*⁷²⁵. » Dans *L'Écuyère*, c'est la belle Finlandaise qui remplit cette fonction de séduisante tortionnaire que le romancier et la Nature (qui a bon dos...) confèrent à la femme : elle nous est en effet présentée comme une sirène, bien qu'à son corps défendant – c'est le cas de le dire, puisqu'elle manifeste pour les hommes un mépris souverain et qu'elle repousse leurs avances avec hauteur. Mais ils n'en sont pas moins « *extasiés* » devant son « *sourire attirant de sirène* » ! Dans la dernière scène, qui fait écho à la première, reparaitra son « *rire cruel de sirène* ». Entre-temps, conformément aux prescriptions de la marâtre Nature et à la mission dévolue aux filles de Lilith, elle aura humilié, avili, tué à petit feu, celui qui l'aime d'un « *amour mortel* » et qui sombre en silence...

À cette destinée "naturelle" – selon le romancier ! – et à ce malentendu originel entre hommes et femmes, s'ajoute l'inévitable confrontation de deux volontés et de deux amours-propres, dans le cadre d'une véritable guerre des sexes, *topos* de l'époque que Mirbeau reprend à son compte. Car ce sentiment qu'on appelle traditionnellement "l'amour" et qu'on a tendance à sacraliser, à mythifier et à croire naïvement généreux et

⁷²¹ Comme celui de Sébastien Roch par le père de Kern, ce sera « *le meurtre d'une âme* ».

⁷²² Mirbeau, « *Lilith* », *Le Journal*, 20 novembre 1892 (article recueilli dans les *Combats littéraires* de Mirbeau, à paraître fin 2004).

⁷²³ Mirbeau a été pris pendant près de quatre ans dans les rets de Judith Vimmer, qui lui a inspiré la Juliette Roux du *Calvaire*, avant de tomber dans ceux d'Alice Regnault, qu'il finira par épouser, presque clandestinement, en mai 1887, et dont il se vengera, à l'automne 1894, dans *Mémoire pour un avocat* (recueilli dans le tome II de ses *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990 ; réédition Les Belles Lettres, 2000). Sur la liaison de Mirbeau avec Judith, voir le chapitre VIII de sa biographie par Pierre Michel et J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, 1990. Sur *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, voir la monographie de Pierre Michel, *À l'écart*, Alluyes, 1994.

⁷²⁴ Sur ce sujet, voir la communication de Pierre Michel, « *Octave Mirbeau : gynécophobe ou féministe ?* », in Christine Bard, *Un siècle d'antiféminisme*, Arthème Fayard, 1999, pp. 103-118.

⁷²⁵ « *Lilith* », *loc. cit.* L'article est signé du pseudonyme de Jean Maure, inconnu d'Alice Mirbeau...

désintéressé, histoire sans doute de se donner bonne conscience, est en réalité dangereusement contaminé par l'amour-propre : il est, par conséquent, foncièrement égoïste⁷²⁶. En l'occurrence, entre les deux protagonistes du roman, la sculpturale gymnaste et le jeune et fortuné Gaston de Martigues, c'est un combat de longue haleine qui s'est engagé, où l'orgueil de chacun est arc-bouté sur son pré-carré. Julia est convaincue que payer son soupirant de son amour en échange de sa tendresse respectueuse, ce serait s'avouer vaincue, capituler honteusement, de sorte que, même « *si l'amour sucrait sa servitude, elle n'en serait pas moins pour cela servitude* ». Quant au jeune homme, avant de l'emporter et de devenir le maître, du moins pour un temps, il se sent honteusement « *possédé* » et « *ligoté* », par la « *furieuse et maîtresse passion* » qui le pousse irrésistiblement vers une femme qui l'humilie sans raison : « *Ô honte! Voilà donc ce que l'amour faisait d'un cœur d'homme ! Il le broyait si bien sous son talon vainqueur qu'il en exprimait toute la sève, et il ne restait plus rien qu'un être veule et mou, sans pudeur, sans jeunesse, sans courage*⁷²⁷. »

Pour parachever le triste tableau de l'amour, il apparaît que, dans l'hypocrite et mercantile société de l'époque, cette permanente guerre des sexes est aggravée par « *tout le mécanisme des lois sociales* » et « *tous les préjugés moraux* » : « *Dans la lutte ouverte qu'engage l'amour contre ces préjugés et ces lois, il est d'expérience que c'est le premier qui succombe*⁷²⁸. » Dans le roman de Mirbeau-Bauquenne, les amoureux sont, de fait, confrontés à un double obstacle social : d'une part, ils sont la cible des ragots des gens du "monde", qui, du haut de leur parasitisme et de leurs préjugés de caste, se piquent de mépris pour une saltimbanque qui gagne sa vie en s'exhibant, qu'ils considèrent comme une « *fille de rien* » et qu'ils soupçonnent de lorgner sur le miraculeux anneau conjugal qui la sortirait des bas-fonds originels pour l'élever jusqu'au sommet de la hiérarchie sociale, et la malheureuse est impuissante à « *étrangler cette bête calomnieuse et lâche* » ; d'autre part, ils se heurtent aux prétendus droits de la "mère noble", droits qu'ils ont eux-mêmes reconnus et intériorisés, se privant du même coup de tout moyen de les contester : venue pleurer aux pieds de celle qui lui enlève son fils pour la supplier de le lui laisser, la mère abusive parvient en effet à convaincre Julia de se sacrifier à ses préjugés nobiliaires et de brandir bien haut « *ce sacré flambeau de vertu et d'honneur*⁷²⁹ »... Dès lors, tout est écrit, confirmant par avance le constat fait par Mirbeau trois ans plus tard : « *L'amour moderne ne marche qu'accompagné de deuils, de folies, de trahisons, de dégoûts, de révoltes, de toutes les passions funestes de l'esprit. Et toujours, trivial ou sublime, il y a du sang au dénouement*⁷³⁰ ».

Cette tragédie de l'amour se double d'une tragédie de la fatalité. Car, à partir du moment où les pièces sont disposées sur l'échiquier et où le piège est dressé, la partie se déroule implacablement, selon le schéma tracé par Mirbeau lui-même en 1885 : « *Deux êtres se rencontrent, causent, se mettent à s'adorer. Le premier choc est si violent que tout s'écroule autour d'eux, passé, présent et avenir. Il y a table rase et vie toute nouvelle. L'aimant est si irrésistible qu'il attire à travers les plus épais obstacles. Le*

⁷²⁶ Mirbeau donnera de cet "amour" une image démystificatrice, grotesque et jubilatoire dans sa farce de 1901 *Les Amants* (recueillie dans le tome IV de son *Théâtre complet*, Eurédit, 2003).

⁷²⁷ Il en sera de même, dans *Le Calvaire* (1886), du misérable Jean Mintié, qu'Octave Mirbeau a nourri de son amère expérience : sa liaison dévastatrice avec une femme de petite vertu, Judith.

⁷²⁸ « *Roland* », *La France*, 8 mai 1885 (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

⁷²⁹ On peut y voir une réminiscence de *La Dame aux camélias*, roman et drame d'Alexandre Dumas fils, et de *La Traviata*, l'opéra qu'en a tiré Giuseppe Verdi.

⁷³⁰ « *Roland* », *loc. cit.*

*premier baiser, qui n'a l'air de rien, est le premier chaînon d'une chaîne qui va souvent jusqu'au crime, jusqu'au suicide, à travers le dégoût, le désespoir et les larmes*⁷³¹. » C'est en vain que Julia Forsell⁷³² et Gaston de Martigues tentent de résister aux forces coalisées de la Nature, qui les prend au piège de l'amour, et de la Société, qui, par la voix du chœur des mondains, se permet de les espionner impunément, de les juger et de les condamner en toute injustice. Désespérément ils se débattent contre cette double emprise, mais leur révolte est vouée à l'échec. Julia rêve bien de « *secouer les esclavages du monde, toutes ces chaînes lourdes d'étiquette* », comme elle rêve de rejeter « *la servitude* » honteuse qui la soumet à Gaston ; elle se révolte même contre ce « *Dieu sans entrailles* », à qui elle a remis sa vie, et qui l'a trahie ignominieusement, mais qu'y peut-elle ? Pour sa part, Gaston tente bien de « *secouer ce joug charmant, ce voluptueux esclavage, dont les morsures mêmes avaient on ne sait quelles langueurs tendres de caresses* », mais c'est évidemment en pure perte qu'il essaie d'« *arrêter* » l'inéluctable. Tous deux seront bel et bien broyés.

La fatalité qui s'acharne contre eux apparaît d'autant plus implacable qu'elle joue avec les deux protagonistes comme le chat avec la souris et qu'elle ne leur laisse l'illusion de la liberté que pour mieux les torturer à la "faveur" de douloureux dilemmes, entre lesquels chacun dispose apparemment de la liberté de choisir. Ainsi Gaston est-il déchiré entre sa tendresse amoureuse et ses devoirs de fils et de noble ; quant à Julia, elle est tiraillée entre ses « *dettes de cœur* » et ses « *dettes d'honneur* » et elle se « *débat entre les mâchoires aiguisées de ce dilemme* ». D'un côté, les exigences de sa sensibilité, qu'elle ne parvient pas à maîtriser ; de l'autre, des principes d'honneur et de vertu auxquels elle se raccroche comme à une bouée de sauvetage, parce que c'est sur eux qu'elle a édifié patiemment toute son existence. Et c'est précisément au moment où le bonheur semble conquis, où "l'amour" semble sur le point de balayer les vieilles aliénations religieuses – sur lesquelles nous reviendrons –, que se produit brusquement un changement de cap qui la conduit fatalement à la mort. Certes, il arrive que la mort soit perçue comme une délivrance lorsqu'on est au fond de l'abîme, mais cesse-t-elle pour autant d'être le scandale suprême, quand elle sanctionne une injustice foncière ? La luthérienne Julia en est scandalisée : « *De sourdes révoltes la dressaient contre l'arrêt injuste des destinées.* »

Pour assurer la concentration dramatique, le romancier laïcise l'*ananké* et met en œuvre un déterminisme de bon aloi, où se combinent et se complètent les conditionnements socioculturels et les exigences psycho-physiologiques. Respectant sagement les règles de la tradition romanesque française, il construit son récit avec toute la rigueur d'un mécanisme d'horlogerie, dans le cadre d'un roman de facture balzacienne. Au cours d'une longue préparation – en grande partie sous la forme de dialogues vivants⁷³³ –, il situe le cadre et les protagonistes, il dispose les pions sur l'échiquier et laisse entrevoir les moteurs du drame. Après quoi il suffit de deux péripéties, le duel et

⁷³¹ *Ibidem*.

⁷³² *For sale*, en anglais, veut dire "à vendre". Il sera aussi question de « *vierge à vendre* » dans *La Maréchale*, roman "nègre" de 1883 (tome I de l'*Œuvre romanesque* ; accessible également sur le site Internet des éditions du Boucher), ce qui pourrait inciter à penser que le sens anglais du nom choisi n'est pas fortuit : Julia est, de fait, mise à prix.

⁷³³ La théâtralisation du roman et l'effacement des frontières génériques entre le narratif et le théâtral sont une des grandes caractéristiques de Mirbeau.

le viol⁷³⁴, pour que se mette en branle la machinerie à broyer les êtres⁷³⁵. Mais ces péripéties ne sont pas le simple fruit de l'imagination arbitraire du romancier, ersatz de Dieu : elles résultent de la disposition initiale des pièces. Ainsi le duel est-il l'aboutissement inéluctable de la rivalité à mort entre deux hommes qui ont un intérêt égal à s'emparer de la même proie ; quant au viol, loin d'être une invention artificielle, il apparaît bien comme le produit fatal de la combinaison de facteurs précédemment mis en lumière : frustration des mâles, jalousie des femmes, corruption du milieu, et dettes du marquis d'Anthoirre.

POURRITURE

Mais ce viol n'est pas seulement dans la logique de la trame romanesque, il est aussi l'expression cathartique d'un traumatisme de jeunesse : les probables violences sexuelles subies par le jeune Octave, peu avant d'être chassé comme un malpropre du collège des jésuites de Vannes, et dont il fournira une transposition romanesque dans son beau roman de 1890, *Sébastien Roch*, dont l'action est précisément située dans ce collège⁷³⁶. Philippe Ledru s'est attaché à en retrouver les traces à travers les images symptomatiques qui dominent dans *L'Écuyère* (notamment celles de l'eau, de la lumière et de la nourriture) et dégage le fil rouge qui relie l'expérience traumatisante du collège et les deux romans où le romancier tâche successivement d'exorciser son passé et met en œuvre une poétique de la corruption, *L'Écuyère* et *Sébastien Roch* : « *Cet acte primordial va s'inscrire dans l'œuvre mirbellienne à venir. Désormais, le thème de la pureté sacrifiée*⁷³⁷ *sera un leitmotiv nostalgique et lancinant aussi obsessionnel que les évocations de l'orgueilleuse virginité de Julia. Dououreux souvenir des temps lumineux où on "marchait entre les lis". Et l'écriture se fera ressassement. L'acte originel va être répété, revécu constamment sans pouvoir être évacué, même si Sébastien Roch semble marquer l'accomplissement cathartique. Car l'écrivain choisit cette fois-ci un personnage masculin. Il assume pleinement la souillure, dans l'hypothèse bien sûr où Mirbeau aurait été lui-même victime de ce viol. Quoi qu'il en soit, les crimes sexuels resteront nombreux*⁷³⁸ *et la fange envahira toujours un peu plus la narration. Car l'imaginaire conserve toujours la mémoire d'une pureté parfaite. Ce souvenir douloureux va accentuer le traumatisme. Il tient en deux mots essentiels : "aveulée, désâmée". C'est l'albatros baudelairien plongé dans l'ordure. La lumière, reflet d'une âme pure, va s'enténébrer. Et nous verrons le verbe "luire" qui, dans L'Écuyère, représentait le feu cathartique, s'inverser dans les romans signés Mirbeau et drainer des images évoquant la pourriture. Ainsi, s'animera un désir désespéré de retrouver*

⁷³⁴ Le viol *stricto sensu*, qui relève de l'indicible, n'est pas raconté : le récit en est remplacé par une ligne de points. Mirbeau reprendra le même procédé pour le viol du jeune Sébastien par son maître d'étude, dans *Sébastien Roch*, et aussi pour évoquer ce qui s'apparente à un viol conjugal à la fin de *Dans la vieille rue*, roman de 1885 signé Forsan (accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁷³⁵ Il n'y aura pas de péripéties comparables dans *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*, où sera de nouveau illustrée la vision déterministe de l'homme. En revanche, *Sébastien Roch* fera du viol de l'adolescent une péripétie décisive.

⁷³⁶ Sur cet épisode, voir le chapitre II de notre biographie d'*Octave Mirbeau*, nos introductions à *Sébastien Roch* (dans le tome I de l'*Œuvre romanesque* et sur le site Internet des éditions du Boucher), et la *Correspondance générale* de Mirbeau, L'Âge d'Homme, 2003, pp. 46-47.

⁷³⁷ Outre *Sébastien Roch*, on retrouvera ce thème dans *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est profondément ancré au cœur de l'imaginaire mirbellien.

⁷³⁸ On en retrouve notamment dans *Le Journal d'une femme de chambre*, *Les 21 jours d'un neurasthénique* et *Dingo*, ainsi que dans plusieurs contes cruels de Mirbeau.

cette pureté perdue par le truchement de corps vierges. Ils exercent une irrésistible attraction. En eux réside la pureté. Mais impossible d'en jouir sans la souiller irrémédiablement. L'acte accompli, l'objet convoité retombera immédiatement dans la lumière sordide du réel : "Il me semblait aussi que tout venait de mourir en moi, dans ce geste désillusionnant de l'amour"⁷³⁹ "740". »

Et Philippe Ledru de conclure : « Il nous semble que Julia et Sébastien représentent deux moments d'une même conscience. Sébastien est un repère autobiographique puisque son existence narrative est composée en partie d'éléments vécus par l'auteur et que son profil psychologique correspond à celui d'un personnage-miroir : idéalisme de jeunesse, sensibilité à fleur de peau, lucidité douloureuse, lyrisme. [...] Julia appartient à cette conscience morcelée, mais d'une manière moins aboutie que Sébastien. Certes, elle ressent cet élan vers l'azur, mais sans la souffrance impliquée par cette aspiration, alors que les figures futures seront torturées par un douloureux sentiment de frustration. Elle est donc une figure inachevée dans le processus cathartique de la conscience mirbellienne, même si l'utilisation du discours indirect libre, dans le cas de L'Écuyère comme dans celui de Sébastien Roch, fait de la voix narrative l'expression d'un double point de vue : celui du personnage matérialisant la psyché mirbellienne et la voix de l'auteur, altérée par une certaine distanciation. / La constellation d'images de ces deux romans appartient à un imaginaire déterminé par le même schème dialectique : celui de l'ascension devenant celui de la chute après un viol⁷⁴¹. »

Aussi voit-il dans L'Écuyère « une clef qui permet de comprendre la poétique de la pourriture qui parcourt l'œuvre. C'est un roman fondateur. Il annonce le mouvement de l'imaginaire mirbellien et jette un éclairage singulier sur l'œuvre à venir. Les grands thèmes mirbelliens sont déjà en place : pureté / corruption, amour sublimatoire / Éros destructeur, malédiction du temps. / Cette cohérence métaphorique et thématique replace ce roman dans la logique de l'œuvre entière. Au cours de cette aventure littéraire, Mirbeau va mener une introspection. Alain Bauquenne représente dans L'Écuyère un temps bien précis dans l'évolution de l'auteur. C'est la jeunesse séduite par la transcendance idéaliste. Lorsqu'il écrira sous son propre nom, c'est une conscience souillée qui parlera. C'est le jeune Mirbeau que Bauquenne transpose, contemple et analyse. L'écriture sous pseudonyme lui permet de se défaire de cette partie de lui-même qui a cru à un idéal mystique. Et peut-être est-ce aussi un début d'évacuation d'un traumatisme vécu. Cependant, l'écriture restera marquée à jamais et deviendra un vomitoire de l'imaginaire⁷⁴². »

Mais L'Écuyère ne joue pas seulement un rôle de catharsis et d'exutoire : elle permet aussi au romancier masqué de vomir toute la bile accumulée pendant toutes les années où il a frayé avec les gens de la haute et où, abaissé au rang de « prolétaire de lettres⁷⁴³ », il a dû avaler moultes couleuvres et, à l'instar de Célestine⁷⁴⁴, endurer

⁷³⁹ Dans le ciel, dans l'Œuvre romanesque, t. II, p. 104.

⁷⁴⁰ Philippe Ledru, « Genèse d'une poétique de la corruption », Cahiers Octave Mirbeau, n° 11, 2004, pp. 12-13.

⁷⁴¹ Ibid., pp. 20-21.

⁷⁴² Ibid., p. 24.

⁷⁴³ L'expression apparaît dans Les Grimaces du 15 décembre 1883 (article recueilli dans les Combats littéraires).

⁷⁴⁴ Mirbeau assimile la condition du secrétaire particulier qu'il a été à ses débuts à celle d'un domestique, mais en pire. Voir Un gentilhomme, tome III de l'Œuvre romanesque (accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher)..

moultes humiliations pendant une douzaine d'années⁷⁴⁵. En même temps qu'un « vomitoire », la plume est aussi une arme au service de la vengeance, comme elle le sera pour la chambrière Célestine du *Journal d'une femme de chambre*⁷⁴⁶, car, selon le conseil d'Élémer Bourges à Mirbeau⁷⁴⁷, c'est bien « au vitriol » qu'il s'emploie déjà à « débarbouiller les canailles ». De fait, le viol de Julia Forsell sert de révélateur de la pourriture de tout un milieu : il n'est pas l'œuvre d'un vulgaire détraqué sexuel esseulé et ne se réduit donc pas à une simple « bavure », comme on dit aujourd'hui, c'est-à-dire une exception regrettable, certes, mais peu probante, qui ne saurait laisser aucun soupçon venir souiller la réputation des « honnêtes gens » ou menacer de subvertir le « bon » ordre social ; au contraire, il nous est bel et bien présenté comme le résultat d'un complot, comme l'œuvre collective du « monde » – qui mériterait davantage le qualificatif d'« immonde », en l'occurrence ! S'il est vrai que c'est un marquis à « la figure d'oiseau de proie » qui s'est chargé de l'exécution du forfait, poussé par l'appât du gain (il a parié 20 000 francs qu'« il l'aurait »), il le perpètre avec la complicité des deux filles d'une *contessa*, l'une fouettée par une jalousie homosexuelle, l'autre par la peur de perdre son sigisbée, un riche vieillard libidineux. Et ce trio de pervers jouit de la complicité de la « crème » des parasites en villégiature à Dinard, qui, depuis des mois, a engagé les paris. Une fois le crime exécuté, Julia n'a donc aucune espèce de pitié à attendre de ces pourris, qui affichent cyniquement leur satisfaction : les hommes, qu'elle a blessés dans leur vanité de mâles et frustrés dans leurs désirs brutaux, sont « allumés par cette histoire passémentée de détails très lestes », et se « mettent sur les rangs » (« ce serait moins difficile à présent, et puis d'un prix plus abordable »...) ; quant aux femmes, elles « ne sont pas fâchées de l'aventure » : « Ça voulait se faire épouser, une écuyère de cirque, une drôlesse ! quand il y avait des taulées de filles bien élevées qui n'étaient point pourvues ! »...

Mirbeau le justicier n'a donc pas attendu *Le Journal d'une femme de chambre*⁷⁴⁸, qui passera en revue les nauséuses turpitudes des riches, pour démasquer et fustiger ce qu'il est convenu d'appeler « le monde », et qu'il compare ici à un « loup dévorant ». C'est avec jubilation qu'il arrache les masques de respectabilité, qu'il dévoile « toute la saleté » et « toute la bassesse » de l'âme des riches, et qu'il met à nu, comme dit Célestine, « tout ce que peut contenir d'infamies et de rêves ignobles le cerveau respectable des honnêtes gens⁷⁴⁹ ». L'absence totale de pitié, de sensibilité et de sens moral, le snobisme tenant lieu de valeur suprême et se substituant à une intelligence défaillante, la corruption des mœurs qu'aucune qualité ne vient contrebalancer, l'hypocrisie devenue une seconde nature, et son envers le cynisme, rien ne nous est

⁷⁴⁵ Sur cette période de sa vie, voir les chapitres V à VIII de notre biographie d'*Octave Mirbeau* et le tome I de sa *Correspondance générale*. Voir aussi la transposition romanesque qu'en donne Mirbeau dans son roman inachevé *Un gentilhomme* (*loc. cit.*).

⁷⁴⁶ Célestine écrit par exemple que l'étalage des ignominies des nantis est une « arme terrible au jour des comptes à rendre » et « la revanche la plus précieuse de [ses] humiliations » (*Le Journal d'une femme de chambre, Œuvre romanesque*, tome II, p. 396).

⁷⁴⁷ « C'est au vitriol qu'il faut débarbouiller les canailles » : la formule est du romancier Élémer Bourges, dans une lettre inédite à Mirbeau, à propos de sa farce, *Vieux ménages* (collection Hayoit).

⁷⁴⁸ Célestine écrit par exemple : « Ceux qui ne perçoivent des êtres humains que l'apparence et que, seules, les formes extérieures éblouissent, ne peuvent pas se douter de ce que le beau monde, de ce que la « haute société » est sale et pourrie » (*Le Journal d'une femme de chambre, Œuvre romanesque*, tome II, p. 463).

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 396. Un peu plus loin, elle parlera, à propos de ses maîtres, de leur « inutilité criminelle » et de leur « malfaisance sociale » (p. 405). Le dégoût est le sentiment le plus constant qu'elle manifeste à leur égard.

épargné des tares de cette “haute société” qui donne la nausée⁷⁵⁰. C’est ainsi que la vieille *contessa* italienne, si digne apparemment dans sa pauvreté, « *mène ses filles au marché – matrimonial ! – comme on porte des bestiaux pour les vendre* » et qu’une marquise, fille de sucrier, chez qui le saphisme fait bon ménage avec la dévotion, se réjouit de la mort de son mari, cependant que ledit époux, marquis taré et violeur, entretenu par sa femme en échange de son titre, sacrifie sans la moindre hésitation la dignité et la vie d’une femme honnête pour gagner un pari rémunérateur, et qu’un Italien, poète et amoureux à ses heures, ne trouve rien de mieux, pour arrondir ses fins de mois de pique-assiette, que de tricher aux cartes. À vrai dire, tous ces gens d’en haut sont également des tricheurs, chacun à sa manière ; et les grands mots dont ils enrobent leurs crapuleries, leur religion de Tartuffes, leurs prétendues “belles manières”, la distinction ostentatoire de leur langage et de leur costume, ne sont que des « *grimaces* » destinées à frapper et duper l’imagination des faibles dans l’espoir de prévenir la révolte des opprimés⁷⁵¹.

Mais il n’y a pas que la pourriture des dominants qui se trouve stigmatisée : Mirbeau dénonce aussi le pourrissement des esprits par les prêtres⁷⁵², qui inculquent à leurs ouailles le respect de l’ordre établi et leur distille un véritable « *poison religieux* ». Si la belle Julia n’avait pas hérité des pasteurs luthériens un idéal de pureté au-dessus des forces humaines, jamais le complot homicide de ces monstres respectés n’aurait été couronné de succès. S’ils l’ont piégée et mise à mort, ce n’est pas seulement parce qu’ils sont socialement les plus forts, c’est aussi parce qu’ils disposaient, à l’intérieur de la place forte à investir, d’une cinquième colonne : toutes les confuses idées toutes faites que les prêtres n’ont cessé de lui répéter depuis son enfance pour mieux l’aliéner et la manipuler⁷⁵³.

Autant que du “monde”, Julia Forsell est en effet la victime de sa foi luthérienne, comme le petit Sébastien Roch le sera de sa foi catholique. En général, le romancier s’attaque plutôt à l’Église catholique romaine, qui est dominante en France et qui constitue donc, aux yeux de notre héritier des Lumières comme à ceux de tous les anticléricaux, l’ennemi numéro un. Mais ce n’est pas ici à la puissance sociale d’une institution rétrograde, autoritaire et oppressive qu’il s’en prend, en comparaison de laquelle le protestantisme pourrait lui apparaître comme un moindre mal : sa critique vise avant tout ce qu’il appellera « *l’empreinte* » dans *Sébastien Roch*, où il retranscrira les quatre années d’« *enfer* » passées au collège des jésuites de Vannes. Comme dans

⁷⁵⁰ Dans un article sur *L’Armature*, le roman de Paul Hervieu, Mirbeau écrira pour sa part, dans *Le Journal*, le 24 février 1895 : « *Les gens du monde acceptent avec une facilité merveilleuse, et couvrent d’une indulgence souriante et complice tout ce que la vie, autour d’eux, dans leur propre milieu, peut leur offrir de situations irrégulières, de vices qualifiés, d’infamies avérées ou seulement soupçonnées. Si tout cela s’accompagne de la tenue mensongère et de la discrétion hypocrite qui, dans leur morale, tiennent lieu de conscience et remplacent l’honneur, ils s’y complaisent et, au besoin, ils s’en honorent* » (article recueilli dans les *Combats littéraires* de Mirbeau).

⁷⁵¹ Célestine, qui nous les fait découvrir par le trou de la serrure, conclut ses années de servitude chez les riches par ce constat désabusé : « *Malgré les parfums, ça ne sent pas bon. Tout ce qu’un intérieur respecté, tout ce qu’une famille honnête peuvent cacher de saletés, de vices honteux, de crimes bas, sous les apparences de la vertu... ah ! je connais ça !... Ils ont beau être riches, avoir des frusques de soie ou de velours, des meubles dorés, ils ont beau se laver dans des machins d’argent et faire de la piaffe... je les connais !... Ça n’est pas propre... Et leur cœur est plus dégoûtant que ne l’était le lit de ma mère* » » (*op. cit.*, p. 451).

⁷⁵² Mirbeau appelait les jésuites des « *pétrisseurs d’âmes* » et des « *pourrisseurs d’âmes* ».

⁷⁵³ À la différence de *Sébastien Roch*, nous ne voyons dans *L’Écuyère* que les conséquences de cette manipulation des âmes. Dans *Sébastien Roch*, Mirbeau détaillera les procédés des « *pétrisseurs d’âmes* ».

L'Abbé Jules (1888), il entend souligner les effets pernicieux de l'inhumaine compression des besoins du corps et du refoulement sexuel. Or, de ce point de vue-là, il n'y a pas, sur le fond, de différence sensible entre les différentes Églises chrétiennes, qui font toutes du plaisir un péché et de la sexualité un tabou, et qui toutes inculquent aux malheureux qui passent entre leurs mains un lancinant sentiment de culpabilité contrenature. En revanche, dans la pratique, le protestantisme peut se révéler pire encore que le catholicisme, où la confession, les bonnes œuvres, les sacrements, voire un soupçon de mortification, permettent du moins au fidèle de se libérer à bon compte du poids de la faute... et de se remettre allégrement à pécher en toute sérénité, comme le janséniste Pascal⁷⁵⁴ le dénonçait vigoureusement dans ses *Provinciales* ! C'est l'énorme avantage dont bénéficient les experts en tartufferies dûment pétris par des prêtres catholiques et qui abondent dans les romans, les contes et les comédies de Mirbeau⁷⁵⁵. Pour la majorité de ceux qui se réclament du catholicisme, du moins en France, la dévotion n'est alors qu'une façade, ou qu'un piment supplémentaire dont on assaisonne le péché. C'est à coup sûr moralement choquant, et Pascal, Molière et Mirbeau s'emploient à juste titre à stigmatiser l'hypocrisie religieuse qui permet de commettre les pires canailleries en toute bonne conscience, mais du moins l'équilibre psychique y trouve-t-il son compte chez ceux qui se sont affranchis assez tôt des « *superstitions abominables* » par lesquelles les prêtres cherchent à « *enchaîner l'esprit des enfants pour mieux dominer l'homme plus tard*⁷⁵⁶ ».

Malheureusement, dans le cadre du luthéranisme qui a bercé toute la vie de Julia Forsell, ces « *accommodements* » avec le ciel, bien trop commodes pour être honnêtes, ne sont point praticables, et il n'existe pas de confesseurs habilités à absoudre les pécheurs au nom de leur dieu. Le refoulement sexuel est intériorisé, le poison de la culpabilité névrotique lui a été instillé avec le biberon, et il est d'autant plus durable et prégnant qu'à l'immonde pourriture des cercles catholiques qui entourent la belle écuyère, elle oppose toujours le souvenir, probablement idéalisé, de la famille finlandaise, à la vie rude et aux austères mœurs patriarcales. Chez elle, la « *pureté* » n'est donc pas une simple *grimace*, ni un vague idéal jugé inaccessible et rapidement rangé au magasin des accessoires : elle est un idéal omniprésent, un objectif constamment réaffirmé. Alors que « l'amour » n'est à ses yeux que du superflu, la « *vertu* » relève du nécessaire, appartient même à l'ordre du vital. Considérant le sexe comme une « *tache* », comme une « *souillure, qu'elle déteste de toutes ses fureurs de propreté* », elle a édifié toute son existence sur la négation de ses sens, et, à défaut de « *crucifier sa chair* » comme elle en rêve, elle se persuade du moins qu'elle est parvenue à les « *mortifier* » : « *Ses sens étaient-ils pas morts au-dedans d'elle ?* »

Ce n'est, bien sûr, qu'une illusion⁷⁵⁷. Car, en écoutant le chaste aveu de Catalinette⁷⁵⁸, malgré son obsession de la pureté, elle se sent « *picotée* » : « *Ah ! la*

⁷⁵⁴ Sur ce plan, le jansénisme est très proche du calvinisme. Dans *La Duchesse Ghislaine* (tome III de *l'Œuvre romanesque* ; accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher), le refoulement sexuel mortifère de l'héroïne sera lié à son imprégnation janséniste.

⁷⁵⁵ Voir notamment *L'Abbé Jules*, Sébastien Roch, *Le Journal d'une femme de chambre* et *Le Foyer*, sa grande comédie de mœurs qui a fait scandale en 1908 (elle est recueillie dans le tome III de son *Théâtre complet*).

⁷⁵⁶ Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, p. 165.

⁷⁵⁷ Elle se révèle tout aussi incapable de nier totalement les besoins de son corps que le sera l'abbé Jules, dans le roman homonyme de 1888 (tome I de *l'Œuvre romanesque* ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁷⁵⁸ Il y a là une réminiscence d'une des nouvelles des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly (1874), *Le Plus bel amour de Don Juan*.

pauvre chose qu'un cœur de femme, si lâche, si tendre, sous sa cuirasse de mépris ! Pour avoir respiré seulement ces capiteuses senteurs, elle en avait les sens troublés. Et des envies innommées la poignaient. [...] Que cela devait être doux, ces délices d'haleines fondues, de sang mêlé, de chairs pétries en une seule ! » Dans ce combat sans merci qu'elle a engagé contre les exigences de la nature, elle croit bénéficier de l'aide toute puissante de Dieu : « *Oh ! que Dieu était bon de l'avoir gardée des souillures, de l'avoir conduite par la main dans l'âpre borbier de la vie !* » Mais en réalité, son "dieu" est loin d'être aussi « *bon* » qu'elle se l'imagine naïvement, puisqu'il s'empresse de la précipiter dans « *le borbier* »... Son espoir était vain, et sa défaite était inscrite dans les aspirations mêmes de son cœur et de son corps qu'elle affecte en vain de mépriser et qui préparent le terrain au violeur : avant même son viol, Gaston de Martigues a en effet triomphé de ses ultimes résistances. Dès lors, même s'il s'agenouille, s'attendrit et multiplie les promesses, c'est un maître qui lui parle : « *Je te prends pour moi seul* » ; « *plutôt que de te voir tomber dans de tels bras, j'aimerais mieux, je te jure, te voir morte* » ; « *je serai le maître désormais* »... Vaincue, elle n'est plus qu'une proie.

L'aliénation religieuse, véritable pourriture de l'âme, a conjugué ses effets à la pourriture de la société pour que soit mené jusqu'à son terme le sacrifice d'une innocente victime expiatoire⁷⁵⁹.

* * *

Dans cette tragédie sur fond de pourriture, le dégoût de la sordide humanité et le pathétique des situations sont contrebalancés par l'ébouriffant festival stylistique auquel se livre un écrivain « *mûr et sûr*⁷⁶⁰ », parfaitement maître de sa plume, qui continue de faire ses gammes, comme jadis dans ses stupéfiantes *Lettres à Alfred Bausard des Bois*⁷⁶¹, et qui joue de toutes les ressources de sa langue avec une jubilation communicative. Désireux d'éblouir le lecteur par la richesse de sa palette, il recourt aux procédés de *l'écriture artiste* mise à la mode par les frères Goncourt et utilise une langue d'une diversité et d'une couleur étonnantes. Outre les phrases en anglais, latin, italien ou allemand, que le lecteur cultivé comprend sans mal, il parsème son récit de mots empruntés au russe, au finnois et au suédois, créant ainsi un effet de dépaysement et d'étrangeté... Il affectionne les coquetteries de style, et redonne vie à des tournures rares, à des expressions tombées en désuétude, à des mots d'ancien français ; il n'hésite pas non plus à utiliser aussi bien des termes techniques que des expressions dialectales ou populaires ; il ne recule devant aucun néologisme, pour exprimer des sensations neuves, ou par simple plaisir rabelaisien de la création verbale ; il multiplie les images et les comparaisons, empruntées aux domaines les plus divers, voire les plus incongrus, au risque de quelques dérapages ; et il s'essaie avec succès à l'impressionnisme descriptif⁷⁶², à grand renfort de taches de couleurs, de nuances, d'irisations et de lumières fluctuantes, notamment dans les évocations du cirque et de la plage, qui ouvrent les deux parties du récit. Bref, c'est un régal pour le lecteur.

⁷⁵⁹ *Le Jardin des supplices* traitera de nouveau des sacrifice d'innocents boucs émissaires, destinés à consolider l'ordre social en renforçant la cohésion de la société.

⁷⁶⁰ Ces qualificatifs sont adressés à Mirbeau par Stéphane Mallarmé, à propos de *Sébastien Roch*.

⁷⁶¹ Publiées par mes soins en 1989 aux éditions du Limon, elles ont été recueillies dans le tome I de la *Correspondance générale* de Mirbeau.

⁷⁶² Rappelons que Mirbeau, grand critique d'art, est l'ami et le chantre attiré de Claude Monet et de Camille Pissarro. Voir ses chroniques recueillies dans *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, 2 volumes.

Mais, ce faisant, il ne contribue pas seulement au plaisir de l'amateur de belle langue. Il fait aussi comprendre que le roman est avant tout littérature⁷⁶³, c'est-à-dire une affaire d'écriture et de "style". Manière très moderne de prendre ses distances d'avec une tendance de la mouvance réaliste-naturaliste à réduire le romanesque au document et l'écriture à une simple transcription d'une réalité prétendument objective. Pour Mirbeau, ce serait la négation même de l'art et de la littérature⁷⁶⁴. Il nous apporte ici la preuve que le roman n'a rien à voir avec une expérimentation scientifique, mais est bel et bien une œuvre d'art.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Herzfeld, Claude, compte rendu de *L'Écuyère*, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 266-268.
- Ledru, Philippe, « Genèse d'une poétique de la corruption », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 4-26.
- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-101.
- Michel, Pierre, « Introduction » à *L'Écuyère*, in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, t. I, pp. 773-783.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », site Internet des éditions du Boucher, pp. 4-32.
- Michel, Pierre, « *L'Écuyère* : tragédie et pourriture », introduction à *L'Écuyère*, *Quand Mirbeau faisait le nègre*, site Internet des Éditions du Boucher, décembre 2004, pp. 41-59.

⁷⁶³ Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau refusera pareillement de jouer le jeu du réalisme en prêtant à sa chambrière des imparfaits du subjonctif, du vocabulaire et des tournures propres à un écrivain professionnel. L'étude des variantes révèle qu'il s'agit là d'une volonté délibérée.

⁷⁶⁴ Sur cette critique du naturalisme, voir nos préfaces aux *Combats esthétiques* et aux *Combats littéraires*, ainsi que notre préface « Mirbeau romancier », dans le tome I de notre édition de son *Œuvre romanesque*.

LA MARÉCHALE :

AU-DELÀ D'ALPHONSE DAUDET

Pour un prolétaire des lettres contraint de gagner sa pitance quotidienne en écrivant des livres pour le compte de négriers fortunés et avides de gloriole littéraire, le plus simple, pour rentabiliser au mieux son travail en le menant au plus vite à son terme, c'est d'adopter un modèle qui a fait ses preuves et de suivre des règles de composition et d'écriture qui fixent d'entrée de jeu un cadre sécurisant. C'est évidemment plus facile que d'avoir à tâtonner pour trouver sa propre voie, au risque de s'égarer ou de n'être pas compris. On comprend donc aisément qu'Octave Mirbeau, quand il entame un nouveau roman pour le compte d'un de ses commanditaires, prenne appui sur des œuvres antérieures ou utilise des procédés déjà bien rodés dans le passé⁷⁶⁵. Dans *La Belle Madame Le Vassart*, par exemple, il entreprend de réécrire à sa façon *La Curée* d'Émile Zola ; dans *La Duchesse Ghislaine*, il tente de retrouver le *style sec* de Stendhal⁷⁶⁶ ; et dans *La Maréchale*, qui paraît chez Ollendorff au printemps 1883 sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne⁷⁶⁷, il pastiche ouvertement la manière d'Alphonse Daudet. Il s'en cache d'autant moins que le volume s'ouvre précisément sur une lettre-préface de Daudet, qui, après s'être fendu de quelques compliments ô combien justifiés, ne manque pas de conseiller à son protégé⁷⁶⁸ de ne plus lire et d'oublier ses admirations et ses lectures : *in cauda venenum*⁷⁶⁹... De fait, l'excessive innutrition littéraire et les admiration trop visibles d'un romancier qui continue de faire ses gammes sans avoir à signer sa copie pourraient, à terme, risquer de nuire à son originalité et l'empêcher de prendre son essor. Aussi bien, quand il se décidera à voler de ses propres ailes, avec *Le Calvaire*, qui paraîtra en novembre 1886, tout en inscrivant son roman dans une longue tradition et en y subissant des influences nombreuses, de *Manon Lescaut* à Dostoïevski en passant par Edgar Poe et Barbey d'Aurevilly, Mirbeau parviendra-t-il néanmoins à

⁷⁶⁵ Voir *supra* notre préface « Mirbeau et la négritude ».

⁷⁶⁶ Ces deux romans sont recueillis en annexe de mon édition critique des tomes II et III de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau (Buchen/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001), et sont également accessibles sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁷⁶⁷ D'après Otto Lorenz, dans son *Catalogue de la librairie française* de 1885, Alain Bauquenne est le pseudonyme d'André Bertéra, dont nous ne savons rien par ailleurs. Mais Lorenz précise aussi que c'est également le pseudonyme de « M..... », offrant ainsi aux lecteurs curieux une chance de retrouver le nom de « nègre ».

⁷⁶⁸ André Bertéra étant complètement inconnu des spécialistes de Daudet, nous ignorons dans quelles conditions il a bien pu obtenir une préface de l'auteur du *Nabab*.

⁷⁶⁹ Il n'est pas du tout impossible que cette vacherie finale ait contribué à l'hostilité de Mirbeau pour Daudet dans les trois années qui vont suivre : lui retournant le compliment, il l'accusera notamment d'avoir un talent « pillard » et de chercher son inspiration chez Dickens, Goncourt, Zola et beaucoup d'autres, à commencer par Paul Arène, auteur principal des *Lettres de leur moulin*, comme il l'écrira plaisamment dans ses *Grimaces*... Il finira cependant par se réconcilier avec lui par l'entremise de leur ami commun Paul Hervieu. Sur ce sujet, voir l'article de Pierre Michel, « Les "Palinodies" de Mirbeau ? À propos de Mirbeau et de Daudet », dans les *Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988, pp. 116-126. Voir aussi les *Combats littéraires* de Mirbeau (à paraître fin 2004), textes n° 28, 33, 38 et 64.

faire entendre sa propre voix et à creuser son propre sillon⁷⁷⁰. Mais il aura dû ahaner seize mois sur sa copie, au lieu d'en venir à bout en un mois ou deux quand il écrivait pour d'autres : la différence est sensible, et les avantages économiques de la négritude n'en sont que plus évidents !

Conformément au modèle qu'il s'est choisi, le romancier a tempéré son habituel pessimisme : en essayant de concilier le réalisme social du tableau de « *mœurs parisiennes* », sous-titre du roman qui définit d'entrée de jeu un genre bien codifié, et la fantaisie, qui, chez Daudet, exprime un refus d'« *une vision trop cruelle de l'existence*⁷⁷¹ ». Certaines des convergences criantes que l'on peut relever sont purement formelles : comme Daudet dans *Le Nabab*, Mirbeau donne des titres à tous les chapitres ; le récit est discontinu et passe d'un personnage à un autre, non sans ménager des ellipses ; anticipant un procédé qu'il reprendra dans *Sébastien Roch*, il introduit, dans un récit apparemment objectif rédigé à la troisième personne, deux chapitres subjectifs écrits à la première personne, sous la forme d'un improbable « *journal* » tenu par un cocher⁷⁷² ; enfin, il met en œuvre une espèce d'animisme poétique en donnant la parole à des éléments naturels⁷⁷³. Plus significative encore apparaît la parenté du ton adopté : à l'instar du père de Tartarin, mais à la notable différence de Zola, il fait en permanence sentir sa présence et se plaît notamment à interpeller le lecteur ; son humour contribue constamment à atténuer le caractère impitoyable de sa lucidité ; et il pratique lui aussi ce que Daudet appelle « *un singulier mélange de fantaisie et de réalité*⁷⁷⁴ », qui lui permet d'atteindre, selon Bornecque, « *le point de fusion entre le réalisme et le rêve, entre la mystérieuse beauté de la vie et sa crue vérité*⁷⁷⁵ ». On peut même noter une certaine convergence idéologique entre les deux écrivains : le dernier chapitre de *La Maréchale*, dont l'optimisme ne manque pas de surprendre, nous y reviendrons, laisse en effet entendre que le vrai bonheur n'est ni dans la *piaffe*, ni dans la possession des biens matériels, ni dans la satisfaction de désirs pervers, mais dans une vie honnête, modeste et paisible, dans une affection conjugale partagée et dans le strict respect de ses devoirs familiaux et sociaux.

Il ne suffirait cependant pas de pasticher la manière d'un auteur à succès pour nourrir son œuvre, fût-elle rédigée rondement. Encore faut-il, pour accoucher d'un roman qui ait un tant soit peu d'intérêt, trouver un sujet qui accroche, des personnages qui vivent et un milieu où tout ne sonne pas faux. Par bonheur, au cours des douze années où le jeune Mirbeau a dû faire ses preuves et ses armes dans la presse parisienne,

⁷⁷⁰ Voir nos introductions au *Calvaire*, dans le tome I de l'*Œuvre romanesque* et sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁷⁷¹ J. -H. Bornecque, *Les Années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Nizet, 1951, p. 224.

⁷⁷² Tout aussi improbable sera celui de la chambrière Célestine du *Journal d'une femme de chambre* de 1900 (tome II de l'*Œuvre romanesque* ; accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher). En donnant ainsi la parole à des gens de peu, à de vulgaires prolétaires, Mirbeau fait un coup double : d'une part, il subvertit les normes sociales, selon lesquelles seuls les gens bien nés, bien fortunés et bien élevés seraient en mesure de manier la plume ; d'autre part, il porte atteinte à la "vraisemblance" que tentent de respecter les romans de la mouvance naturaliste qui prétendent au réalisme. Voir notre préface « Mirbeau romancier » dans le tome I de l'*Œuvre romanesque*.

⁷⁷³ Mirbeau recourra de nouveau à des prosopopées de la nature dans les *Lettres de ma chaumière* de 1885, dans son roman "nègre" *Dans la vieille rue* (1885) et dans le premier roman signé de son nom, *Le Calvaire* (1886).

⁷⁷⁴ La formule est de Daudet dans ses *Notes sur la vie* (cité par Bornecque, *op. cit.*, p. 513).

⁷⁷⁵ Bornecque, *op. cit.*, p. 513. Le 3 novembre 1884, dans un article du *Gaulois* intitulé « Le Rêve », Mirbeau critiquera précisément le naturalisme et adoptera des jugements qui le rapprocheront quelque peu de Daudet (article recueilli dans ses *Combats littéraires*).

dans *L'Ordre de Paris*, *Le Gaulois*, *Paris-Journal* et *L'Illustration*⁷⁷⁶, il a abondamment rempli son « *herbier humain* », comme il dira dans *Un gentilhomme*⁷⁷⁷, il a rencontré nombre de gens passionnants à observer, pour un entomologiste des mœurs humaines, et il a collecté sur le « monde » des quantités d'anecdotes révélatrices et toutes prêtes à servir. Il a eu de surcroît, de l'automne 1879 à la fin 1881, cette chance d'être chargé, par son patron Arthur Meyer, directeur du *Gaulois*, d'une rubrique quotidienne de reportages sur la société parisienne, rubrique signée Tout-Paris⁷⁷⁸ et intitulée « La Journée parisienne ». À l'affût du *scoop*, il a alors pénétré dans les milieux les plus divers et entrepris une véritable ethnographie de la vie parisienne. Il a également publié sous sa propre signature une autre série d'articles sur les « *mœurs parisiennes* » intitulée *Paris déshabillé*⁷⁷⁹, où figure notamment « Miss Zaeo », qui lui a fourni le thème central de *L'Écuyère*⁷⁸⁰. Ce ne sont donc ni les sujets, ni les observations sociologiques précieuses, ni les personnages hauts en couleurs, qui risquaient de lui manquer.

Dans *La Maréchale*, Mirbeau met précisément à profit un fait-divers pathétique à souhait sur lequel il a enquêté pour le compte du *Gaulois* et qui lui a permis de découvrir un personnage exceptionnel, shakespearien même, modèle de l'héroïne éponyme. Dans sa « Journée parisienne » du 11 février 1881, il a en effet laissé un impressionnant portrait de la princesse de la Moskova (1803-1881), fille du banquier Jacques Laffitte – qui fut ministre des finances sous la Monarchie de Juillet –, et épouse du fils aîné du maréchal Ney, dont elle a été tôt séparée et à qui elle a voué une haine durable. Depuis plus de vingt ans, elle vivait embusquée dans un petit entresol de cinq pièces, à l'intérieur du somptueux hôtel de son père, rue Laffitte, qu'elle préférait louer « à beaux deniers comptants », comme l'écrit le reporter. En dépit d'une fortune patrimoniale colossale – outre l'hôtel Laffitte, évalué à cinq millions et demi de francs⁷⁸¹, elle possédait sept immeubles de haut standing rue La Fayette –, elle s'était obstinément refusée à venir en aide à son unique petite-fille, endettée jusqu'au cou, Mme Friedman, et, sous prétexte, disait-elle, de lui donner « une bonne leçon », elle l'avait laissée incarcérer pour dettes à Saint-Lazare, d'où la malheureuse, mère de deux enfants, n'avait pu sortir qu'à la mort inattendue de la vieille sorcière, au début du mois de février 1881⁷⁸².

Pour Mirbeau, ce fait-divers est l'occasion rêvée pour montrer que, dans une société mercantile où tout se vend et s'achète, où tout est tarifé ou mis à l'encan, la liberté aussi a un prix ; et que, dans un univers qui est un « *crime*⁷⁸³ » et où règne la loi du plus fort, c'est-à-dire du plus riche en l'occurrence, l'innocence doit être inéluctablement sacrifiée à l'injustice établie. Comme l'était Julia Forsell dans

⁷⁷⁶ Il faudrait y ajouter *L'Ariégeois*, en 1878, et, en 1883, donc après l'achèvement de *La Maréchale*, *Paris Midi – Paris Minuit* et *Les Grimaces*.

⁷⁷⁷ Roman inachevé, accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁷⁷⁸ La signature est collective et tous les articles parus sous ce pseudonyme ne sont évidemment pas de Mirbeau. Mais il en a assumé la responsabilité pendant deux ans.

⁷⁷⁹ Jean-François Nivet et moi l'avons publiée en 1989 aux éditions de l'Échoppe, Caen.

⁷⁸⁰ Roman de 1883, recueilli en annexe du tome I de *l'Œuvre romanesque* et accessible également sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁷⁸¹ Soit environ seize millions et demi de nos euros, voire le double, si on veut tenir compte de l'équivalent en termes de pouvoir d'achat...

⁷⁸² Mirbeau met également à profit une connaissance acquise en fréquentant le gratin : celle de Khalil-Bey, ambassadeur de Turquie, qui lui a inspiré le personnage de Varon-Bey. C'est ce Khalil-Bey qui, à destination de son musée secret, avait commandé à Gustave Courbet son tableau connu sous le titre de *L'Origine du monde*, et qui, après avoir appartenu à Lacan, se trouve maintenant au musée d'Orsay.

⁷⁸³ La formule, « *ce crime, l'univers* », apparaîtra neuf ans plus tard dans *Dans le ciel* (tome II de *l'Œuvre romanesque* ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

L'Écuyère, comme le sera Geneviève Mahoul de *Dans la vieille rue* – et comme le seront aussi la duchesse Ghislaine et Sébastien Roch des romans homonymes –, c'est ici la jeune, pétulante et naïve Chantal de Varèse qui est sur le point d'être sacrifiée, tel Isaac par son père Abraham, à cause de sa grand-mère la maréchale qui, pour se venger du père exécré, refuse obstinément de payer les dettes du fils⁷⁸⁴. Bien que, par certains aspects, elle apparaisse comme une jeune fille moderne, relativement émancipée⁷⁸⁵, qui ne se laisse pas duper par les convenances sociales, elle est victime de son imprégnation religieuse, comme Julia, Ghislaine et Sébastien : elle est en effet toute prête à marcher vers l'autel du sacrifice rédempteur avec une exaltation certes émouvante, mais des plus suspectes, puisqu'elle résulte d'une aliénation chrétienne contre-nature. Cette « *vierge à vendre*⁷⁸⁶ » est symptomatique d'une société de décadence, en voie de pourrissement sur pied, qui a perdu toute notion de moralité, où la religion des nantis n'est plus qu'une *grimace* et où la seule valeur reconnue, respectée, adorée même, est le Veau d'or, incarné ici par Varon-Bey, auquel l'adolescente va s'offrir en toute ingénuité, dans l'espoir qu'il voudra bien, en échange de ce don d'elle-même, sauver son père, le « *beau duc* », séduisant certes, mais sans foi ni honneur, dilapidateur de fortunes qu'il n'a pas gagnées et prédateur de la vertu et de la dignité des fillettes qu'il achète sans la moindre honte.

L'inutile sacrifice de la vierge permet au romancier de mettre d'autant plus en lumière, par contraste, la sordide pourriture des classes dominantes qui vont à l'égout, comme il l'a déjà fait dans *L'Écuyère* et comme il le fera derechef, par le truchement de la vengeresse Célestine, dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Sous son masque de respectabilité, le "monde" apparaît comme un repaire de débauchés sans scrupules, qui amassent des millions grâce à de louches spéculations et de pendables trafics, et les jettent par la fenêtre dans des activités dérisoires et de coûteuses représentations, où règne l'hypocrisie. Les sentiments humains y sont considérés comme une faiblesse ridicule, qu'on aurait garde de jamais avouer ; les mariages n'y sont que des maquignonnages⁷⁸⁷ ; la presse est toujours vénale, et n'est même bien souvent qu'un instrument de chantage⁷⁸⁸ ; la dévotion, ou prétendue telle, n'est que tartufferie ; et la charité n'est qu'un fructueux *business*, thème que notre justicier développera lors d'une longue campagne de presse, durant l'automne 1884, et plus encore dans sa scandaleuse comédie de mœurs, *Le Foyer*, en 1908⁷⁸⁹.

⁷⁸⁴ La vieille maréchale de Varèse apparaît comme doublement emblématique : d'une part, de cette classe parasitaire, ignominieuse et impitoyable, qui capitalise sans scrupules et en toute bonne conscience aux dépens des plus démunis ; et, d'autre part, plus généralement, de cette société bourgeoise déshumanisée où, nonobstant la prétendue République qui se proclame abusivement égalitaire et fraternelle, les appétits sont déchaînés, et où la seule "morale" est celle du plus fort ou du plus crapuleux. Gobseck en jupons, araignée tapie dans sa soupente de pauvre, elle tend patiemment sa toile où s'engluent les pauvres mouches innocentes, et accumule des millions dont elle n'a rien à faire, d'autant plus encline à thésauriser que son fils gaspille davantage, et que, dans sa haine contre-nature, elle sait qu'un jour ou l'autre il sera réduit à quia et qu'elle connaîtra alors l'ineffable volupté de l'égorger impunément.

⁷⁸⁵ Elle se situe dans la continuité de l'héroïne éponyme de *Renée Mauperin*, roman des frères Goncourt.

⁷⁸⁶ Il est à noter que le patronyme de l'écuyère du roman de 1882, Forsell, qui n'a rien de finlandais, signifie précisément "à vendre" en anglais : *for sale*. Il est douteux que ce ne soit qu'une simple coïncidence.

⁷⁸⁷ Mirbeau en donnera une nouvelle illustration dans sa grande comédie de 1903, *Les affaires sont les affaires* (tome I de son *Théâtre complet*).

⁷⁸⁸ Mirbeau consacrera à cette presse deux chroniques précisément intitulées « Le Chantage », dans *Les Grimaces* du 29 septembre 1883 et dans *La France* du 12 février 1885 (articles recueillis dans notre édition de ses *Combats littéraires*).

⁷⁸⁹ Pièce recueillie dans le tome III du *Théâtre complet* de Mirbeau.

Mais, par-delà de sa dénonciation de la pourriture sociale, il est bien possible que Mirbeau profite aussi du sacrifice de la vierge Chantal pour régler des comptes personnels avec son père, comme il le fera de nouveau dans *Sébastien Roch*. Certes, à la différence du roman de 1890, ce n'est pas ici un garçon qui est immolé à la vanité paternelle ; et Chantal de Varèse, avatar de la figure d'Iphigénie selon Claude Herzfeld⁷⁹⁰, échappe miraculeusement au viol auquel sera condamné Sébastien. Mais il n'en reste pas moins vrai, d'une part, que c'est le père d'Octave, le docteur Ladislas Mirbeau, qui a sacrifié son fils unique en l'expédiant au collège de Vannes, où sa vie a été « *un véritable enfer*⁷⁹¹ » et où il pourrait bien avoir servi lui aussi à assouvir les appétits d'un pédophile ensoutané, comme le sera Sébastien, avant d'être chassé comme un malpropre ; et que, d'autre part, c'est au sacrifice d'Isaac par Abraham, et non à celui d'Iphigénie par Agamemnon, que le romancier compare explicitement l'immolation imposée par le dieu de Chantal. Comme dans *L'Écuyère*, où le viol de Julia préfigure celui de Sébastien, le changement du sexe de la victime n'est pas suffisant pour camoufler le caractère cathartique d'un récit nourri du traumatisme de l'adolescence.

Robert Ziegler va même au-delà du simple constat de ce parallélisme éclairant : en effet, la négritude d'un romancier qui avance masqué lui apparaît également comme un moyen, pour Mirbeau, de se venger de son père en refusant son nom et ce qu'il représente : « *Même si le mobile de Mirbeau était bien d'abord un besoin d'argent, le recours à un pseudonyme était aussi, sans aucun doute, inspiré par le fantasme œdipien de tuer son père en rejetant son nom. En s'acoquinant avec les jésuites auxquels il avait confié son fils, Ladislas Mirbeau avait perpétré le meurtre d'une âme ("abus sexuel de la part de parents [...] ou de substituts des parents", selon Shengold⁷⁹²), dont la transcription sera faite plus tard dans Sébastien Roch. Tel Isaac entre les mains de son père Abraham, Mirbeau avait été un innocent sacrifié à la vanité de son père et s'était assimilé à son pendant féminin, Chantal de Varèse, "vierge à vendre", sans que se soit jamais produit pour lui le sauvetage de la onzième heure. Mais, comme les circonstances avaient changé et que Mirbeau avait mûri en tant qu'artiste, il s'est mis à écrire sous son propre nom, a ressuscité un père discrédité, et a rétabli le lien avec son passé familial*⁷⁹³. » Ainsi se trouve établi le fil rouge qui relie les romans écrits comme "nègre" dans le cadre de son apprentissage littéraire et les romans avoués et signés de la maturité de l'écrivain : le découplage du style et de l'identité dans les romans "nègres" est une étape dans la maturation du romancier⁷⁹⁴.

À la différence de celui de Sébastien Roch, le sacrifice expiatoire projeté par l'héroïque Chantal de Varèse n'aura finalement pas lieu. Dieu tout-puissant dans sa création comme le dieu des chrétiens dans la sienne, le romancier a eu pitié de l'innocente jeune fille et a carrément imaginé trois miracles successifs pour lui sauver la mise : d'abord, le libidineux Varon-Bey est foudroyé par une providentielle rupture d'anévrisme avant même d'avoir pu goûter à sa nouvelle proie ; ensuite, l'odieuse et avaricieuse maréchale est foudroyée à son tour par une attaque cérébrale au cours d'une

⁷⁹⁰ Claude Herzfeld, « Chantal et Else promises au sacrifice », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 27.

⁷⁹¹ Lettre du jeune Octave Mirbeau, alors âgé de quatorze ans, à son confident Alfred Bansard des Bois, 6 mars 1862 (*Correspondance générale*, t. I, p. 45).

⁷⁹² Leonard Shengold, « Child Abuse and Deprivation : Soul Murder », *Journal of Psychoanalytic Association* 27.3 (1979), p. 534.

⁷⁹³ Robert Ziegler, « Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 13. Cette analyse rejoint celle de Philippe Ledru à propos de *L'Écuyère* (« Genèse d'une poétique de la corruption », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 4-26).

⁷⁹⁴ Robert Ziegler, *loc. cit.*, p. 11.

scène shakespearienne⁷⁹⁵, laissant à son fils détesté des millions certes mal acquis, mais largement suffisants pour payer ses dettes, sauver l'honneur de la famille et, du même coup, l'amour et le bonheur de la charmante jeune fille ; et enfin le duc, qui s'est vautré toute sa vie dans la crapule⁷⁹⁶, et qui a été sauvé *in extremis* par sa fille, touché par une sorte de Grâce divine, est supposé avoir retrouvé le chemin de la vertu, de l'économie familiale et de l'amour conjugal...

Comment expliquer cette accumulation de coups de théâtre, qui constituent autant d'interventions d'une Providence à laquelle Mirbeau ne croit évidemment pas – et pour cause ! Au premier niveau d'explication, il n'est pas exclu d'y voir une concession imposée par le négrier, soucieux d'un *happy end* qui sauvegarde la morale et les convenances sociales en même temps qu'il épargne la sensibilité des lecteurs et préserve les grosses ventes qui s'ensuivent⁷⁹⁷. Mais, s'il en était ainsi, force serait d'en conclure que le “nègre” s'est bien payé la tête de son employeur, car il multiplie les transgressions des règles de la vraisemblance et piétine allègrement la crédibilité romanesque⁷⁹⁸, comme s'il prenait plaisir à scandaliser son public en sortant du cadre générique d'un roman de mœurs parisiennes qu'attend le lecteur sur la foi du sous-titre. On peut aussi voir dans tous ces miracles à la chaîne autant de clins d'œil nous incitant à conclure que, dans la réalité, les choses se fussent terminées tout autrement⁷⁹⁹, que l'innocente aurait été bel et bien sacrifiée, et la méchanceté de la baronne Simier et de la maréchale dûment récompensée, comme dans l'univers du Divin Marquis, où toutes les normes morales et sociales se trouvent inversées. En faisant apparaître l'arbitraire du dénouement imposé au drame contre toute logique, le romancier se libère aussi de tout souci de réalisme, souligne l'artifice de toute littérature en tournant en dérision son propre texte⁸⁰⁰, et suscite chez le lecteur un trouble, une inquiétude, un questionnement, sans lesquels aucun choc pédagogique ni aucune conscientisation ne sont possibles. Paradoxalement, c'est en tournant le dos aux conventions du réalisme qu'il a le plus de chances de frapper et d'interroger un lectorat pas trop crétinisé, le seul qui l'intéresse... On est alors bien au-delà des « *tartarinades* » que stigmatisera Mirbeau⁸⁰¹, parce qu'il n'y verra que frivolité destinée à plaire à un lectorat anesthésié prometteur de profits bien juteux⁸⁰².

S'il a été rédigé en hommage à Alphonse Daudet et sous son influence, et s'il comporte également des réminiscences des frères Goncourt⁸⁰³, le roman n'en est donc

⁷⁹⁵ Nombre de critiques dramatiques qualifieront de « *shakespearien* » un autre dénouement : celui de *Les affaires sont les affaires*.

⁷⁹⁶ Si, malgré tout, le lecteur est prêt à conserver pour lui une petite dose de sympathie, c'est uniquement parce que ceux qui sont acharnés à la perte de cet inconscient sont encore bien pires que lui... Il en allait de même dans *Le Nabab*, d'Alphonse Daudet.

⁷⁹⁷ Peut-être André Bertéra – Alain Bauquenne est-il également soucieux de ne pas déplaire à Alphonse Daudet, dont il espère les bonnes grâces et qui l'a gratifié d'une courte lettre-préface.

⁷⁹⁸ Mirbeau ne cessera de contester le principe même de la vraisemblance et de la crédibilité romanesque, qui lui apparaissent comme autant de lits de Procuste. Voir notre préface « Mirbeau romancier », *loc. cit.*, pp. 63-64.

⁷⁹⁹ C'est ce qu'a également fait Molière au dénouement de *Tartuffe*, où l'intervention du roi qui voit tout et ne laisse rien passer tient clairement du miracle.

⁸⁰⁰ On trouve un procédé comparable dans le dénouement de *La Belle Madame Le Vassart*, théâtralisé à l'excès au point d'en apparaître comme parodique.

⁸⁰¹ « Tartarinades », *Le Matin*, 25 décembre 1885 (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

⁸⁰² Quoique lié d'amitié avec Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt était aussi très critique sur son industrialisme.

⁸⁰³ Chantal, on l'a vu, est la petite sœur de Renée Mauperin ; et le « *déjeuner à Éleusis* », au chapitre IX, n'est pas sans rappeler le déjeuner chez Athenassiadis, au chapitre III de *La Faustine*, comme Daudet le reproche au romancier dans sa vacharde lettre-préface.

pas moins typiquement mirbellien par la virulence de la dénonciation sociale, fût-elle mâtinée d'humour, et la transgression des codes du roman réaliste. Il l'est aussi grâce à un "style" qui, selon Mirbeau, n'est autre que « *l'affirmation de la personnalité*⁸⁰⁴ ». On y assiste en effet à un étonnant festival, où cohabitent cocassement les registres les plus divers (du registre savant au populaire en passant par le dialectal et l'humoristique), où l'on rencontre à toutes les pages des néologismes plaisants, des raretés lexicologiques, des formules brillantes et inattendues, des rapprochements incongrus, voire des pastiches et des parodies. L'humour est omniprésent. On peut y voir une protection efficace contre une réalité décidément trop cruelle, puisqu'il nous permet de rire ou de sourire de ce qui devrait nous émouvoir ou nous bouleverser. Mais, ce faisant, il contribue aussi à distancier notre esprit et à lui permettre d'exercer sa liberté de jugement⁸⁰⁵, beaucoup mieux que ne le ferait le recours au *pathos*. Enfin, il nous aide à comprendre que, dans une œuvre d'art telle qu'un roman, ce qui est dit importe moins que la manière de le dire : la littérature ne se contente pas d'être une *mimesis* de la vie, elle la transfigure en la faisant passer par le filtre d'un artiste magicien qui sait accommoder les mots.

Caractéristique de Mirbeau est également la théâtralisation du genre romanesque, contribuant du même coup à effacer les frontières génériques. C'est ainsi que tout le chapitre premier, qui sert à exposer la situation de départ et à présenter les personnages tels qu'ils apparaissent réfractés par la conscience de témoins, constitue en fait un acte de théâtre, où les échanges de répliques sont abondamment coupés de ces points de suspension si typiques de l'écriture mirbellienne. Quant à l'avant-dernier chapitre, qui lui fait symétriquement écho, il nous présente le dénouement émietté à travers les répliques des figurants. Comme de surcroît, au début, ces figurants nous sont inconnus et qu'on ne sait pas exactement d'où viennent les voix qu'on entend, tout se passe comme s'il s'agissait d'une parole collective, à l'instar du chœur des mondains dans *L'Écuyère*⁸⁰⁶.

Comme il le fera toujours dans ses récits et, à plus forte raison, dans son théâtre, Mirbeau tente aussi, avec succès, de reproduire le langage réellement parlé par les gens, en respectant leurs tics, leur registre linguistique, leurs habitudes lexicales, voire leur prononciation défectueuse, leurs balbutiements ou leurs pataquès. Deux personnages secondaires, guignolesques à souhait, sont de ce point de vue significatifs : le général Salmon, aux répliques de vieille ganache bornée, quoique honnête ; et le cocher Godefroy qui, tout en se piquant de bien parler, multiplie les à-peu-près et les confusions, à l'instar du directeur de l'hôtel de Balbec, dans *À la recherche du temps perdu*. L'objectif n'est pas seulement de faire rire les lecteurs à la faveur de jeux de mots gratuits ou tirés par les cheveux, ni d'enregistrer passivement les propos réellement tenus comme le ferait un phonographe, afin de "faire vrai" comme les naturalistes dont se gausse Mirbeau. Car ce qui lui importe au premier chef, c'est, d'une part, tout ce que ces mots nous révèlent du caractère, de la culture, de la position sociale et de la vision du monde de celui qui parle, comme chez Balzac, et, d'autre part, la transmutation originale qu'ils font subir aux événements rapportés, tels qu'ils sont filtrés à travers la subjectivité du locuteur. Dans un récit à la troisième personne, ce qui lui confère donc une apparence d'"objectivité", le dialogue est un des moyens qui

⁸⁰⁴ « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (recueilli dans les *Combats esthétiques* de Mirbeau, Séguiet, 1993, t. I, p. 443).

⁸⁰⁵ C'est ce que Mirbeau fera dans ses *Farces et moralités* (recueillies dans le tome IV de son *Théâtre complet*). Mais c'est aussi ce qu'il fait depuis des années dans ses articles de polémique.

⁸⁰⁶ Sur ce point, voir l'article cité de Robert Ziegler, *loc. cit.*, p. 11.

permettent de redonner à la subjectivité, sans laquelle il ne saurait y avoir d'œuvre d'art, l'importance qu'elle mérite. On sait que toute l'œuvre de Mirbeau, tant journalistique que littéraire, est éminemment subjective⁸⁰⁷ et se différencie très nettement du courant réaliste-naturaliste, pour qui l'objectivité est considérée comme une garantie de sérieux et confère une apparence de scientificité, et donc de respectabilité, à un genre qui n'est pourtant qu'une fiction et qui, à ce titre, était encore largement méprisé et jugé vulgaire par les esprits rassis.

Mirbeau ne se contente donc pas de nous livrer un séduisant pastiche de Daudet. S'il s'inspire d'un personnage réel, élevé au rang d'un type balzacien⁸⁰⁸, et s'il enracine son récit dans sa riche expérience de reporter qui s'introduit partout⁸⁰⁹, ce qui donne au roman des garanties d'authenticité, il jette sur la réalité sociale un regard beaucoup plus critique et se sert de l'humour et de la fantaisie, non seulement pour atténuer la cruauté du réel dans la perception qu'en aura la sensibilité des lecteurs, mais aussi et surtout pour mieux toucher leur intelligence critique. Il va donc bien au-delà du modèle qu'il a choisi, ou qui lui a été imposé, et, tout en faisant de l'auteur du *Nabab* sa source principale d'inspiration littéraire, il n'en trouve pas moins le moyen d'exprimer sa personnalité propre, de stigmatiser une société de décadence et de pourriture, et de révéler un beau tempérament d'artiste qui transfigure toutes choses par la magie des mots.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Herzfeld, Claude, compte rendu de *La Maréchale, Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 268-269.
- Herzfeld, Claude, « Chantal et Else promises au sacrifice », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 27-33.
- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le “nègre” », dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, juin 1991, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-111.
- Michel, Pierre, « *La Maréchale* de Mirbeau-Bauquenne », in *Les Romans à clefs*, Actes du colloque des Invalides de décembre 1999, Le Lérot, Tusson, juin 2000, pp. 73-76.
- Michel, Pierre, « Introduction » à *La Maréchale*, in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, pp. 971-980.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », site Internet des éditions du Boucher, pp. 4-32.
- Michel, Pierre, « *La Maréchale* : au-delà d'Alphonse Daudet », introduction à *La Maréchale, Quand Mirbeau faisait le nègre*, site Internet des Éditions du Boucher,

⁸⁰⁷ Tous les romans qu'il signera seront écrits à la première personne, sauf la première partie de *Sébastien Roch*, où le traumatisme du viol, relevant de l'indicible, ne pourra pas être rapporté par le pauvre Sébastien.

⁸⁰⁸ C'est à l'usurier Gobseck qu'elle fait le plus penser.

⁸⁰⁹ Il en sera de même de la défroque du diabolotin aux pieds fourchus des *Chroniques du Diable* de 1885 : tel l'Asmodée de Lesage, dans son picaresque *Diable boiteux*, il est en mesure de soulever les toits des maisons et de voir ce qui est d'ordinaire soigneusement caché. Nous en avons publié une anthologie en 1995, dans les Annales littéraires de l'université de Besançon.

décembre 2004, pp. 271-283.

- Ziegler, Robert, « Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 4-16.

LA BELLE MADAME LE VASSART

OU ZOLA REVISITÉ

NÉGRITUDE, PARRICIDE ET INCESTE

Dans les romans de Mirbeau, la relation père-fils se révèle éminemment problématique, comme elle l'a visiblement été dans la vie du romancier lui-même. Ainsi, s'il a souhaité dédier à son père le premier roman signé de son nom, *Le Calvaire*, paru en novembre 1886, c'est justement, avoue-t-il, pour « atténuer l'effet » que pourraient produire sur le docteur Ladislas Mirbeau les « duretés » du volume à son encontre, ou plutôt à celui du père du héros, Jean Mintié, auquel il a sans doute fourni à son insu quelques traits⁸¹⁰. Ce sentiment de culpabilité, il le prête au narrateur, Jean lui-même, qui exprime ses tardifs regrets de n'avoir pas su aimer son père et se reproche de ne lui avoir expédié que des billets secs, avant de retrouver, à son retour de la guerre, la maison vide et son père mort⁸¹¹. Mais on peut remonter encore un peu dans le temps pour retrouver la trace du conflit intergénérationnel. C'est ainsi que l'universitaire américain Robert Ziegler, à la lumière de la psychanalyse, voit dans la « négritude » de Mirbeau⁸¹², au début de sa carrière littéraire, un moyen de régler ses comptes avec un père peu estimé en refusant de porter son nom et tout ce qu'il représente, avant de pouvoir enfin voler de ses propres ailes et construire tardivement sa propre identité : « Chaque création sous pseudonyme constitue un acte d'agression œdipienne. En rejetant une identité paternelle qui exige d'être honorée et perpétuée, l'auteur qui écrit sous un nom emprunté cherche à se libérer de toute responsabilité à l'égard du passé. » En revanche, « quand l'auteur qui proclame sa paternité met sa signature à une œuvre, il l'authentifie et la reconnaît comme son propre enfant. Plus que le marqueur généalogique qui relie un père à sa progéniture, la signature indique la provenance d'un texte qui est l'identité de l'auteur transformée en objet. Ainsi, la création artistique est une façon de s'engendrer soi-même. Dans son œuvre, un auteur, qui n'a pas eu le droit de choisir ses propres parents, a du moins le droit de se refaire lui-même en même temps que le projet qui l'a inspiré, comme une idée qui chercherait à s'exprimer, comme un enfant qui demanderait à venir au monde⁸¹³. » Une illustration de ce parricide symbolique préluant à l'émancipation filiale lui semble apportée par *La Maréchale*, roman « nègre » de 1883⁸¹⁴ : « Même si le mobile de Mirbeau était bien

⁸¹⁰ Lettre d'Octave Mirbeau à Paul Hervieu du 18 novembre 1886 (*Correspondance générale*, L'Âge d'Homme, 2003, t. I, p. 612). L'image du père sera de nouveau mise à mal dans *Sébastien Roch* (1890).

⁸¹¹ *Le Calvaire*, chapitre III (*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel, 2000, t. I, p. 183).

⁸¹² Sur ce sujet, voir *supra* notre préface « Mirbeau et la négritude ».

⁸¹³ Robert Ziegler, « Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, p. 4.

⁸¹⁴ Roman reproduit en annexe du tome I de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, et également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

d'abord un besoin d'argent, le recours à un pseudonyme était aussi, sans aucun doute, inspiré par le fantasme œdipien de tuer son père en rejetant son nom⁸¹⁵. » Et pourquoi pareille haine du père et cette vengeance tardive ? Parce que, rappelle Robert Ziegler, « c'est l'égoïsme d'un père "tout prêt à sacrifier son fils" qui pourrait bien avoir inspiré le projet de parricide qui est au cœur de Sébastien Roch⁸¹⁶ et de La Maréchale. Indirectement responsable du meurtre de l'âme que le jeune Mirbeau pourrait bien avoir subi à Vannes⁸¹⁷, Ladislas pourrait être déshonoré que son fils renie son nom. Car la décision d'envoyer son fils en exil dans la prestigieuse institution des jésuites avait pour but de magnifier le nom de père au détriment de celui de son fils⁸¹⁸. » Comme quoi, décidément, le patronyme semble bien avoir une importance déterminante.

C'est encore une relation œdipienne que l'on retrouve au cœur de *La Belle Madame Le Vassart*⁸¹⁹, important roman, qui paraît avec un vif succès⁸²⁰ chez Paul Ollendorff en juillet 1884, après le retour de Mirbeau de son exil audiernois, sous la signature, une nouvelle fois, d'Alain Bauquenne, *alias* André Bertera⁸²¹. Et cette fois le « parricide » est double : il n'a pas seulement lieu dans la confection même d'un nouveau roman paru sous un pseudonyme permettant d'éliminer symboliquement le père, mais aussi dans la trame romanesque elle-même. Et ce parricide, indirect et involontaire, est l'effet d'un amour contrarié et d'autant plus dévastateur, comme toujours chez Mirbeau, que la société le considère comme doublement coupable, d'inceste compliqué d'adultère : en effet, le tendre sentiment qui a grandi et s'est insinué chez les deux amoureux à leur insu et contre leur gré, et qui les a surpris alors qu'il était trop tard pour revenir en arrière, attache désormais vigoureusement l'un à l'autre une jeune et séduisante belle-mère, « la belle Madame Le Vassart » du titre, et son beau-fils, le charmant et talentueux compositeur Daniel Le Vassart. Placé ainsi « sous le signe de Phèdre », ce roman constitue aussi une flagrante tentative pour réécrire *La Curée* d'Émile Zola⁸²², comme l'atteste le titre, qui fait naturellement écho à « la belle Madame Saccard ».

⁸¹⁵ Robert Ziegler, article cité, p. 13.

⁸¹⁶ Roman de 1890, reproduit dans le tome I de l'*Œuvre romanesque*, et accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁸¹⁷ Sur cet épisode du viol plausible du jeune Mirbeau au collège des jésuites de Vannes, voir nos introductions à *Sébastien Roch*, dans les deux éditions citées note 6, et le chapitre II de la biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, par Pierre Michel et J.-F. Nivet, Séguier, 1990.

⁸¹⁸ Robert Ziegler, article cité, p. 7.

⁸¹⁹ C'est aussi l'avis de l'universitaire hongrois Sándor Kálai, dans son article « Sous le signe de Phèdre : *La Belle Madame Le Vassart* et *La Curée* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 12-30 : « Le roman de Mirbeau joue sur les possibilités du complexe d'Œdipe pour mieux en détruire les structures figées. Au début de l'histoire, Daniel peut être considéré comme un Œdipe en puissance. Il est responsable de la disparition de son père, mais la mort de ce dernier n'efface pas l'image paternelle, au contraire, elle reste présente dans la vie de son fils incarnant la loi paternelle à laquelle Daniel obéit plus que jamais » (p. 21).

⁸²⁰ Dix éditions ont été écoulées en trois mois.

⁸²¹ Rappelons que c'est le bibliographe Otto Lorenz qui identifie Bauquenne et Bertera et qui précise que Bauquenne est le « pseudonyme de M..... ».

⁸²² Sur ce sujet, voir l'article cité de Sándor Kálai. Concernant le titre du roman de Mirbeau-Bauquenne, il note : « Le titre fait également allusion à la problématique de la maternité et du nom de la mère. Jane prenant le rôle de la mère, ce dernier se dédouble puisque la première mère de Daniel, la Chérie, a également rempli la fonction maternelle, et, dans l'optique de Daniel qui est très attaché à elle, c'est la Chérie qui peut seule posséder le nom de la mère. Ce nom, à son tour, implique forcément le nom du père, ce dernier incarnant la Loi. Par là, toute l'histoire de ces trois protagonistes se place sous l'égide du nom. » (pp. 12-13).

Mais *La Belle Madame Le Vassart* ne nous présente pas seulement un nouvel exemple de parricide, en lien avec le problème récurrent du nom et de l'identité, et une nouvelle illustration de la tragédie de l'amour aux prises avec les préjugés socioculturels, conformément à l'analyse mirbellienne. On y retrouve aussi, une fois de plus, le thème du sacrifice d'un innocent qui, comme dans *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *Dans la vieille rue*, *La Duchesse Ghislaine* et *Sébastien Roch*, n'aura finalement servi à rien. Il apparaîtra par conséquent comme le comble de l'absurde et de l'injustice, permettant du même coup, comme toujours chez notre réfractaire, de mettre carrément la société en accusation. De Bauquenne et Forsan⁸²³ à Mirbeau, il y a décidément un fil rouge qui relie toutes ces œuvres, où le romancier, que ce soit à visage découvert ou sous le masque de noms d'emprunt, ressasse inlassablement les mêmes thèmes, liés de toute évidence à ses traumatismes de jeunesse, et qu'il lui est sans doute plus facile de traiter quand il ne s'expose pas encore publiquement.

MIRBEAU ET ZOLA

Une première question se pose, à la lecture de *La Belle Madame Le Vassart* : pourquoi entreprendre une espèce de *remake* d'un roman de Zola ? On peut, bien sûr, donner des explications générales, valables pour tous les romans parus sous pseudonyme : quand on n'écrit pas pour son propre compte et que ce n'est pas la recherche de l'originalité qui prime, il est évidemment plus facile, donc plus rapide et plus rentable financièrement, pour un prolétaire de la plume qui n'a pas à signer sa copie, de se servir d'un modèle préexistant et de respecter des codes éprouvés, qui sont autant de balises rassurantes ; la négritude permet de surcroît, on l'a vu, de tuer symboliquement le père et d'exorciser, ou de "catharsiser", un passé qui ne passe pas, sans avoir pour autant à courir le risque de s'exposer⁸²⁴ ; elle présente enfin, pour l'écrivain en formation, l'énorme avantage de pouvoir faire ses gammes, s'essayer à divers styles, multiplier sans danger les expériences littéraires prometteuses, adopter ludiquement des identités multiples et enrichissantes, comme le préconise Baudelaire⁸²⁵, en attendant le moment de frayer sa propre voie – et aussi de faire entendre sa propre voix, sous son propre nom ! Mais, en l'occurrence, d'autres raisons plus spécifiques ont probablement joué tout autant. Car Mirbeau est extrêmement critique à l'égard de Zola et de sa doctrine naturaliste, et on comprend qu'il ait pu avoir envie de rivaliser, non sans quelque présomption, avec le nouveau maître du roman.

On pourrait être tenté d'objecter que, aux côtés de cinq autres jeunes écrivains désireux de prendre place avantageusement dans le champ littéraire⁸²⁶, Mirbeau a

⁸²³ C'est sous le pseudonyme de Forsan qu'ont été publiés *Dans la vieille rue* (1885) et *La Duchesse Ghislaine* (1886), tous deux recueillis en annexe de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, et également accessibles sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁸²⁴ Voir sur ce point la pénétrante analyse de Philippe Ledru, à propos de *L'Écuyère*, dans son article « Genèse d'une poétique de la corruption », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 4-26.

⁸²⁵ Dans un de ses *Petits poèmes en prose*, « Les Foules », Baudelaire écrit en effet que, dans « un bain de multitude », « le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut être lui-même et autrui. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. » Et Baudelaire qualifie de « sainte prostitution de l'âme » cette capacité à se donner tout entier à l'imprévu au milieu des foules (Librio, 1997, p. 21). Force est de reconnaître qu'il en va de même du "nègre", ouvert à tous les styles et qui se prostitue saintement en les faisant siens l'espace d'un roman.

⁸²⁶ Les cinq autres débutants étaient Paul Alexis, Henry Céard, Guy de Maupassant, Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans. Mais tous avaient déjà publié des œuvres, ou s'approprièrent à le faire, et seul Mirbeau semblait arriver les mains vides. Cette apparente incongruité semble signifier qu'il était déjà

participé au fameux dîner chez Trapp, donné le 16 avril 1877 en l'honneur de Flaubert, Goncourt et Zola, et souvent considéré, par les historiens de la littérature, comme le baptême de la nouvelle école naturaliste – encore que le mot eût fait horreur à Flaubert et à Goncourt. Mais il est clair que cet hommage – qui allait d'ailleurs beaucoup plus aux auteurs de *L'Éducation sentimentale* et de *La Fille Élisa* qu'à celui de *L'Assommoir*⁸²⁷ – ne constituait en aucune manière un embrigadement sous la bannière du naturalisme zolien. Mirbeau est trop avide de liberté, trop *endehors*⁸²⁸, pour envisager de jamais s'enrôler, fût-ce dans un groupe anarchiste, *a fortiori* dans une de ces écoles littéraires autoproclamées qui ne lui inspirent que sarcasmes ; et il est trop sceptique, trop dialecticien, et trop réfractaire au scientisme mécaniste pour adopter des dogmes esthétiques qu'il juge mortifères, aussi bien en littérature que dans le domaine des arts plastiques, parce qu'ils induisent une vision par trop schématique et réductrice des êtres humains et des phénomènes sociaux. Évidemment, il ne peut qu'approuver une réaction saine contre l'idéalisme romantique et contre la littérature à l'eau de rose des Feuillet et autres Theuriet, dont il ne cessera de se gausser⁸²⁹, mais il voit paradoxalement dans le naturalisme une tendance tout aussi fausse, morne, ennuyeuse et nauséuse que les berquinades de ces somnifères académiciens, et il renvoie plaisamment dos à dos les deux extrêmes, qui ne sont opposés qu'en apparence⁸³⁰...

Rappelons brièvement ce qu'il critique, dans les thèses zoliennes : les dérisoires prétentions à la scientificité et à l'expérimentation, dans le cadre d'un roman, n'y voyant qu'une vaste fumisterie ; la foi naïve en "l'objectivité" proclamée du romancier, alors que toute véritable création artistique – et un roman est évidemment une création qui relève de l'art, et non de la recherche scientifique – porte nécessairement l'empreinte du « *tempérament* » de l'artiste⁸³¹ ; la « *myopie* » consistant à accorder une importance démesurée au prétendu « *petit fait vrai* » arbitrairement doté de toutes les vertus, mais qui risque de laisser échapper l'ensemble au profit du détail (ce qu'il appelle, en manière de dérision, « *le bouton de guêtres* ») ; son irrémédiable impuissance à dépasser le monde des apparences superficielles pour atteindre « *l'âme* » des choses et en dégager « *l'essence*⁸³² », non pas au sens des Idées platoniciennes, bien sûr, mais dans l'acception

connu de ses pairs comme écrivain à part entière parce qu'il devait déjà faire le "nègre", et donc avoir à son actif des œuvres dont il ne pouvait proclamer la paternité. Voir notre préface « Mirbeau et la négritude », *loc. cit.*

⁸²⁷ Mirbeau a signé un article très critique sur *L'Assommoir* dans *L'Ordre de Paris* bonapartiste, le 10 octobre 1876 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître fin 2004).

⁸²⁸ *L'Endehors* sera le titre d'un journal anarchiste dirigé par Zo d'Axa et auquel Mirbeau fournira un article sur Ravachol, le 1^{er} mai 1892.

⁸²⁹ Voir par exemple « La Puissance des lumières », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1888 (article recueilli dans ses *Combats esthétiques*).

⁸³⁰ Voir sa « Chronique du Diable » intitulée « Littérature infernale », parue dans *L'Événement* du 22 mars 1885 et recueillie dans les *Combats littéraires*. Sur sa critique du Zola et du naturalisme, voir les deux articles de Pierre Michel : « Mirbeau et Zola : entre mépris et vénération », *Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, pp. 47-77 ; et « « Mirbeau et Zola : de nouveaux documents », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 140-150.

⁸³¹ Dans son roman sur la tragédie de l'artiste, *Dans le ciel* (tome II de l'*Œuvre romanesque* ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher), il en arrive même à prêter au peintre Lucien, inspiré de Van Gogh, une profession idéaliste, au sens berkeleyen du terme : « *Tu t'imagines qu'il y a des arbres [...] il n'y a rien de tout cela... tout cela est en toi... [...] Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir* » (chapitre XVI, p. 83).

⁸³² Chantre des peintres impressionnistes, et particulièrement de Claude Monet et de Camille Pissarro, Mirbeau a toujours pris grand soin d'opposer l'impressionnisme au naturalisme et de souligner que les toiles de Monet, par exemple, permettent d'accéder à l'essence des choses. Voir ses *Combats esthétiques*, deux volumes, Séguier, 1993.

courante du mot, c'est-à-dire "la nature profonde d'une chose", inaccessible au *profanum vulgus*..

Concernant Zola romancier, Mirbeau est certes sensible à sa puissance créatrice et décèle en lui un poète épique, pas naturaliste pour trois sous, capable de s'élever jusqu'au symbole et à la synthèse, et dont la forte personnalité et la riche imagination se moquent bien d'une doctrine « absurde », tout juste bonne pour des disciples frappés de myopie. Mais il n'en voit pas moins en lui « une force qui va⁸³³ », inhumaine, qui emporte tout sur son passage, en roulant « pêle-mêle l'or pur et les gravats⁸³⁴ », et il le juge dépourvu de finesse, d'intuition et de sensibilité. Cette force peut être précieuse quand il s'agit, comme dans *Germinal*, que Mirbeau admire sincèrement⁸³⁵, d'évoquer la terrible condition ouvrière, qui lui rappelle *L'Enfer* de Dante, la houle des mineurs en furie et la germination des révoltes futures. Mais l'absence d'intuition et de délicatesse le rend inapte à la psychologie, que le doctrinaire romancier souhaite réduire abusivement à un déterminisme socio-physiologique. C'est justement à propos de la médiocre pièce tirée par Zola de *La Curée* que Mirbeau observera trois ans plus tard : « Sa main puissante, qui remue les foules dans un magnifique grouillement de vie, est trop rude pour manœuvrer les légers et délicats instruments des passions intimes⁸³⁶. »

Cette critique permet de comprendre, rétrospectivement, qu'il ait souhaité se mesurer au maître en s'attaquant à un sujet déjà traité par Zola et qui, nous venons de le voir, lui tient triplement à cœur, mais en les manœuvrant d'une main délicate qui, selon lui, avait fait défaut à *La Curée*. Au lieu de personnages soumis à des impulsions élémentaires et à des déterminismes simplistes, il s'emploiera à mettre en scène des êtres vraiment vivants, c'est-à-dire complexes, contradictoires et fluctuants. Et, de fait, on ne peut qu'être saisi par la mobilité et la complexité de la vie affective des deux personnages principaux, confrontés à la tragédie de l'amour, comme l'étaient déjà ceux de *L'Écuyère*⁸³⁷. Une fois pris à leur tour au piège d'un amour interdit par les conventions sociales, ils se débattent désespérément, allant d'illusions en déceptions, de malentendus en affrontements douloureux, et constamment aveuglés chaque fois qu'ils s'imaginent naïvement obéir à la voix de la Raison⁸³⁸. Au-delà de cette sensible différence dans le maniement de l'analyse psychologique, il convient de dégager les divergences de fond entre les deux romanciers.

AU-DELÀ DE LA RÉÉCRITURE

La première est d'ordre politique. À lire la présentation qu'il fait de son roman dans *La Cloche* du 8 novembre 1871, il est clair que le républicain Zola a entendu stigmatiser le Second Empire qui vient de s'effondrer⁸³⁹ et en lequel il voit un «

⁸³³ L'expression, empruntée à *Hernani*, rapproche Zola de Victor Hugo. Voir l'article de Pierre Michel, « Victor Hugo vu par Octave Mirbeau », *Revue de philologie*, Université de Belgrade, 2002, n° 2, pp. 37-45.

⁸³⁴ Voir notamment « Quelques opinions d'un Allemand », *Le Figaro*, 4 novembre 1889 (recueilli dans *Combats littéraires*)..

⁸³⁵ Voir notamment « Émile Zola et le naturalisme », *La France*, 11 mars 1885, et « Émile Zola », *Le Matin*, 6 novembre 1885 (articles recueillis dans les *Combats littéraires* de Mirbeau).

⁸³⁶ « Le Public et le théâtre », *Le Gaulois*, 20 avril 1887.

⁸³⁷ Voir nos introductions à ce roman de 1882, dans les deux éditions citées.

⁸³⁸ Il en ira de même du jeune Sébastien Roch, dans le roman de 1890 : au lieu d'écouter son « instinct » qui l'incite à se méfier du prédateur père de Kern, il fait confiance à une voix qu'il croit être celle de la Raison et se laisse ainsi anesthésier et séduire jusqu'au viol de son corps d'adolescent.

⁸³⁹ Zola écrit en effet : « La Curée, c'est la plante malsaine poussée sur le fumier impérial, c'est l'inceste grandi dans le terreau des millions. J'ai voulu, dans cette nouvelle Phèdre, montrer à quel

effroyable borbier », fauteur de « *monstruosités sociales* ». Il attend donc de la toute nouvelle République qu'elle s'empresse de nettoyer les écuries d'Augias. Il ne manquera pas d'être cruellement déçu par la République conservatrice, mais, quand il compose son roman, il espère encore que les républicains accompliront une œuvre de salubrité publique. Octave Mirbeau, lui, rédige son roman treize ans plus tard et il en situe l'action sous la Troisième République, de 1879 à 1883. Il ne partage pas du tout les illusions de Zola, et il ne les a même jamais entretenues. Bien au contraire, il n'a cessé de dénoncer le règne du « *pot-de-vinat* », comme il dit plaisamment dans ses *Grimaces* de 1883, et le pouvoir ce cette « *bande de joyeux escarpes* » – il veut parler de Gambetta et des opportunistes – qu'il accuse inlassablement d'avoir fait main basse sur la France et de crocheter impunément les caisses de l'État. Ces politiciens sont d'autant moins excusables qu'ils accusaient l'Empire de tous les maux⁸⁴⁰ et que leurs malversations sont bien pires encore. Pour notre imprécateur, la République ne mérite donc absolument pas son nom, puisque, au lieu d'être la « chose du peuple » comme elle le proclame abusivement, histoire de duper les naïfs électeurs, elle est en réalité l'apanage de quelques heureux coquins. Quant au système politique qui se prétend « démocratique », sous prétexte qu'il propose au bon peuple d'électeurs moutonniers de voter pour le boucher qui les tuera et pour le bourgeois qui les mangera⁸⁴¹, il n'est en réalité que la perpétuation du brigandage du Second Empire sous d'autres formes légales plus présentables⁸⁴². La valse des millions se poursuit ; la démagogie, la corruption, le clientélisme et l'affairisme atteignent de nouveaux sommets ; et le mercantilisme gangrène toute la vie sociale, avilissant ignominieusement les talents et les consciences. L'irrésistible ascension de Le Vassart, millionnaire et futur député, comme le sera celui d'Isidore Lechat, dans *Les affaires sont les affaires*, avec lequel il présente d'ailleurs nombre de ressemblances⁸⁴³, est un symptôme parmi beaucoup d'autres de la pourriture d'une société moribonde⁸⁴⁴. Pour que nul n'en ignore, Mirbeau-Bauquenne recourt de nouveau à des clefs⁸⁴⁵ qui, pour les contemporains, étaient transparentes : ils

effroyable écroulement on en arrive, lorsque les mœurs sont pourries et que les liens de la famille n'existent plus. Ma Renée, c'est la Parisienne affolée, jetée au crime par le luxe et la vie à outrance ; son Maxime, c'est le produit d'une société épuisée, l'homme-femme, la chair inerte, qui accepte les dernières infamies ; mon Aristide, c'est le spéculateur né des bouleversements de Paris, l'enrichi impudent, qui joue à la Bourse avec tout ce qui lui tombe sous la main, femmes, enfants, honneur, pavés, conscience... Et j'ai essayé, avec ces trois monstruosités sociales, de donner une idée de l'effroyable borbier dans lequel la France se noyait. »

⁸⁴⁰ Il rappelle ainsi que les ripoux de la République « *n'avaient pas assez d'insultes à jeter à l'Empire, osaient parler de sa corruption, de ses coups de Bourse, de ses fortunes inexplicables, et ne craignaient pas de flageller, du haut de la tribune française avilie par eux, la cupidité de ses créatures, la vénalité de ses fonctionnaires* » (« Pots-de-vin », *Les Grimaces*, 4 août 1883). Dans *Les Grimaces*, hebdomadaire de combat anti-opportuniste, il s'emploie à faire éclater les scandales politico-financiers.

⁸⁴¹ Voir « La Grève des électeurs », *Le Figaro*, 28 novembre 1888 (article recueilli dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990, pp. 109-114). Cet article sera très abondamment diffusé par les groupes anarchistes, en France et à l'étranger.

⁸⁴² Pour l'anarchiste Mirbeau, les formes légales ne sont que des *grimaces* qui servent à justifier l'écrasement des faibles par les forts et l'exploitation des pauvres par les riches. Aussi renvoie-t-il dos à dos tous les régimes, qui se ressemblent beaucoup plus qu'ils ne s'opposent.

⁸⁴³ Le Vassart annonce également un autre personnage de Mirbeau, le père Roch de *Sébastien Roch*.

⁸⁴⁴ Cette pourriture était déjà abondamment traitée dans *L'Écuyère* et le sera de nouveau dans la première partie du *Jardin des supplices*, qui paraîtra en 1899 (tome II de l'*Œuvre romanesque* ; accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher). Dans les deux romans est d'ailleurs filée la même métaphore de « *la boue* ».

⁸⁴⁵ *La Maréchale* était déjà un roman à clefs. Voir nos deux introductions au roman, dans les éditions citées.

identifiaient sans mal la patriotarde Juliette Adam, égérie de Gambetta, derrière la caricaturale Mme Hervé (de la Moselle), la républicaine *Nouvelle revue*, où paraîtra *Le Calvaire* amputé du chapitre II par où le scandale arrivera, sous la couverture de la *Revue lorraine*, le ministre Agénor Bardoux, ancêtre de Giscard d'Estaing, sous la défroque de Doucerin, et, sous le pseudonyme de prince de Chypre, le libertin et débauché prince de Galles, futur roi d'Angleterre sous le nom d'Édouard VII, qui vient régulièrement dans la France républicaine afin d'y satisfaire impunément ses coûteuses et nauséabondes fantaisies⁸⁴⁶. Rien de nouveau, donc, sous le soleil...

Une deuxième différence est d'ordre philosophique. Bien sûr, les deux romanciers se disent également matérialistes⁸⁴⁷. Mais Zola n'en proclame pas moins des intentions moralisatrices suspectes de finalisme aux yeux de Mirbeau, et il semble même croire en une justice immanente, puisque ses trois personnages sont punis, selon lui, par où ils ont péché – « *J'ai voulu, dans cette nouvelle Phèdre, montrer à quel effroyable écroulement on en arrive, lorsque les mœurs sont pourries et que les liens de la famille n'existent plus* » – et que leur « *écroulement* » est l'annonciateur de celui de l'Empire. Mirbeau ne se satisfait pas de cette vision naïvement manichéenne, certes consolante, mais peu conforme à la réalité des êtres et des sociétés. Pour lui, la « *loi du meurtre* » domine la société bourgeoise comme elle règne dans toute la nature⁸⁴⁸, et seuls les plus forts, les plus riches, les plus rusés, les moins scrupuleux, sont armés pour tirer leur épingle du jeu, à l'instar de Le Vassart et d'Isidore Lechat. Dans un univers livré au chaos, où rien ne rime à rien, aucune finalité n'est à l'œuvre, qui puisse garantir le triomphe de la justice, le châtement des coupables et le bonheur des innocents. C'est même très généralement le contraire qui se passe car, dans une société foncièrement inégalitaire et où règne la lutte pour la vie, la vertu constitue un handicap insurmontable, comme l'illustre déjà l'univers romanesque de Balzac⁸⁴⁹.

Dans *La Belle Madame Le Vassart* – comme ce sera de nouveau le cas dans *Sébastien Roch* –, le vertueux voué au sacrifice est le fils⁸⁵⁰, Daniel Le Vassart, qui dispose pourtant, semble-t-il, de toutes les faveurs de la Providence : il est jeune, libre, beau et riche, et surtout il possède un génie potentiel qui ne demande qu'à croître et embellir et que la société, par exception, est même toute prête à lui reconnaître⁸⁵¹. Et pourtant il est pris dans un fatal engrenage, piégé par sa propre vertu. Car, s'il gâche ses chances de bonheur et son talent créateur⁸⁵², s'il finit même par commettre un crime

⁸⁴⁶ Il est possible aussi que, pour imaginer Jane Le Vassart, le romancier ait emprunté des traits à Mme Gautereau, femme de banquier, dont le portrait par John Sargent, jugé trop décolleté, a fait scandale au Salon de 1884, soit au moment même où le roman a dû être rédigé.

⁸⁴⁷ Mais le matérialisme scientifique de Zola est mécaniste, alors que celui de Mirbeau, extrêmement sensible aux contradictions qui sont dans les êtres et les choses et qui sont le moteur de toute évolution, mérite d'être qualifié de dialectique. Voir notre article, « Le Matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312.

⁸⁴⁸ Il développera notamment cette analyse dans le « Frontispice » du *Jardin des supplices* (1899).

⁸⁴⁹ Dans *Le Père Goriot* (1835), Vautrin parlait des « *langes tachés de vertu* » de Rastignac pour lui signifier qu'il devait impérativement se débarrasser au plus vite de son encombrante innocence native pour faire son chemin dans le « monde ». Et il considérait comme tout juste bons à être écrasés ceux qu'il appelait avec mépris « *la confrérie des savates du bon Dieu* »...

⁸⁵⁰ Dans *La Maréchale*, c'était la fille, Chantal de Varèse, mais le romancier comparait son sacrifice à celui d'Isaac par son père Abraham, comme pour montrer que le sexe de la victime, en l'occurrence, importe peu. Sans doute le romancier pensait-il déjà à son propre sacrifice, qu'il transposera dans *Sébastien Roch*.

⁸⁵¹ Non pas à cause de ses mérites artistiques, convient-il de préciser, mais surtout parce qu'il est le fils de son père...

⁸⁵² Il en sera de même de Jean Mintié, dans *Le Calvaire*.

avant de trouver dans la mort un apaisement que la vie lui interdit, au terme d'une inexorable déchéance physique et morale, c'est justement parce qu'il est trop fidèle et trop tendrement attaché à sa mère décédée et qu'il manifeste un respect excessif à son père, qui n'en mérite certes pas tant, mais dont il a malheureusement intériorisé la loi sacralisée⁸⁵³. On comprend dès lors qu'en tirant un bilan de sa déplorable existence, il en arrive, mais bien trop tardivement, à se demander s'il n'a pas fait fausse route, « *si ce n'était pas un crime parfois que le devoir, et s'il n'eût pas mieux valu jadis acheter au prix d'une faute ce monceau d'horreurs et ce tas d'infamies* ». Comme dans l'univers du Divin Marquis, seul paye le crime, et la vertu est toujours punie...

Autre différence majeure d'avec *La Curée* : les deux jeunes gens que tout rapproche, pourtant, et qui s'aiment d'un amour tendre et innocent, quoi qu'en dise la loi du père, ne consomment pas l'inceste, n'écoutent pas les besoins de leurs corps, de leurs esprits et de leurs cœurs, et les sacrifient à de prétendus devoirs que rien ne saurait justifier. Pourquoi, en effet, Jane devrait-elle sacrifier sa vie à un homme qui a jadis essayé de la violer, qui l'a achetée comme si elle était une femme galante, qui l'affiche goujatement comme un signe extérieur de richesse⁸⁵⁴, qui la trompe effrontément, et qui exploite cyniquement son éclatante beauté pour éveiller des concupiscences dont il entend bien tirer profit⁸⁵⁵ ? Quant au brillant compositeur à l'avenir sans nuages, pourquoi devrait-il renoncer à tout par respect pour un homme qui a fait le malheur de la mère bien-aimée et qui ne voit dans le talent de son fils, auquel il n'entend rien, qu'un moyen de se mettre en valeur dans les hautes sphères de la société ?

Les conséquences de cette non-consommation de l'inceste différencient nettement *La Belle Madame Le Vassart* de *La Curée*. Dans le roman de Zola, après le trivial passage à l'acte dans un cabinet particulier des grands boulevards, le faible et efféminé Maxime se laisse aussitôt d'une liaison qui lui pèse et n'attend plus que l'occasion qui le débarrassera enfin de « *cette maîtresse gênante* », sa jeune belle-mère Renée Saccard. Le "péché" de la transgression, si tant est que péché il y ait bien, n'est donc en réalité qu'une peccadille, et l'on comprend que Saccard, nonobstant la permanente prohibition de l'inceste et les impérieuses règles de l'honneur conjugal encore en vigueur à l'époque, n'y voie qu'une péripétie sans conséquence, d'autant qu'il y trouve largement son compte : chez lui, le souci du profit commercial l'emporte largement sur toute autre considération d'ordre prétendument "moral". Il n'en va pas du tout de même dans *La Belle Madame Le Vassart*. C'est précisément parce qu'il n'y a pas eu transgression, pas eu de passage à l'acte ni de plaisir incestueux, que les deux innocents doivent payer au prix fort... Cela s'explique aisément. La continence obligée ne peut en effet qu'enfiévrer les désirs, détraquer les sens et aveugler l'esprit⁸⁵⁶, alors que l'assouvissement ramène toutes choses à de plus justes proportions, dessille les yeux sur l'objet du désir, et peut même conduire à la satiété, qui confine au dégoût. Il est donc plus sain, voire plus hygiénique, à tous les points de vue !... Il n'advient

⁸⁵³ Cette intériorisation et cette sacralisation de la loi, loi religieuse et/ou loi sociale, constituent, pour Mirbeau, une dangereuse aliénation, dont sont également victimes l'écuyère Julia Forsell, Chantal de Varèse, dans *La Maréchale*, Geneviève Mahoul, de *Dans la vieille rue*, et la duchesse Ghislaine et Sébastien Roch, dans les romans homonymes.

⁸⁵⁴ Isidore Lechat, dans *Les affaires sont les affaires*, se servira de même de son fils et de sa fille comme de signes extérieurs de richesse fort utiles dans ses affaires.

⁸⁵⁵ Ainsi fera aussi, à un autre niveau, l'ex-jardinier-cocher des Lanlaire, Joseph, dans le dernier chapitre du *Journal d'une femme de chambre*, après avoir épousé Célestine et acheté le petit café de Cherbourg.

⁸⁵⁶ L'abbé Jules, du roman homonyme de 1888, fera l'amère expérience de ce refoulement contre-nature, qui ne peut qu'exacerber les désirs frustrés et alimenter ses phantasmes.

malheureusement rien de tel pour Daniel ou Jane, qui, en l'absence d'assouvissement, ne peuvent faire l'expérience de la décristallisation⁸⁵⁷ qui les libérerait du piège où ils sont englués. Plus Daniel se sent coupable à l'égard de son père et plus se renforce sa résistance à ses pulsions, plus se consolide, parallèlement, le lien mortel qui l'attache à Jane⁸⁵⁸, et moins ils ont de chances d'échapper à l'étau qui va les broyer inexorablement, comme Julia et Gaston dans *L'Écuyère*..

La conclusion qui s'impose est donc diamétralement opposée à celle que Zola espérait faire passer. Ce n'est pas la disparition des « *liens de famille* » qui se révèle lourde de conséquences tragiques, c'est au contraire la force de ces liens et leur persistance, par-delà la mort des parents, qui conduisent inéluctablement les deux amoureux à leur perte. C'est parce que Daniel n'a pas fait son deuil de l'image idéalisée de sa mère, c'est parce qu'il a intériorisé et sacralisé ses devoirs filiaux, certes conformes à une morale patriarcale, mais dont ses observations auraient dû lui révéler la vanité⁸⁵⁹, qu'il se sent obstinément coupable, qu'il refuse suicidairement le bonheur qui passe à portée de main et qu'il s'enferme dans les marécages de l'adolescence, au lieu de tenter de s'affranchir, en adulte, des conditionnements socioculturels, et de choisir de vivre enfin pour lui-même – à l'instar de l'écrivain qui passe de la négritude de ses débuts à la création d'œuvres dont il endosse tardivement la paternité.

À ces divergences idéologiques, il conviendrait d'ajouter des divergences d'ordre littéraire. Cependant que le roman de Zola, conformément à la vulgate naturaliste, respecte les règles de la crédibilité romanesque et préserve soigneusement son caractère sérieux, qui exclut l'humour et la dérision, histoire d'entretenir l'illusion réaliste et de donner au roman, genre décrié, ses lettres de noblesse, Mirbeau-Bauquenne, au contraire, prend ses distances par rapport à son propre récit : ce n'est que de la littérature, et non de la vie. Signe incontestable de modernité, constate à juste titre Sándor Kálai⁸⁶⁰, alors que Zola reste attaché aux codes romanesques en vigueur. Outre l'habituelle tendance de Mirbeau à la caricature et à la mise en lumière du grotesque des fantoches humains, qui interdit bien souvent une lecture au premier degré⁸⁶¹, ce qui brise le plus scandaleusement l'illusion réaliste, c'est le côté théâtral avoué du dernier

⁸⁵⁷ C'est Stendhal, récemment redécouvert et pour qui Mirbeau professe la plus vive admiration, qui a comparé la naissance de l'amour à la cristallisation, dans son essai *De l'amour. La Duchesse Ghislaine*, écrit à la manière de Stendhal, présentera précisément un exemple de décristallisation consécutif à l'assouvissement du désir sexuel de l'homme.

⁸⁵⁸ Sándor Kálai observe pour sa part : « *Dans le roman de Mirbeau, l'impossibilité de l'inceste renforce paradoxalement le lien entre les deux protagonistes* » (article cité, p. 23).

⁸⁵⁹ Cette incapacité à accorder son comportement aux données de l'expérience et à s'adapter au monde tel qu'il est, et non pas tel que le conditionnement socioculturel nous le présente, Mirbeau la prêtera au narrateur de *Dans le ciel* (1892) : « *J'ai aimé mon père, j'ai aimé ma mère. Je les ai aimés jusque dans leurs ridicules, jusque dans leur malfaisance pour moi. [...] Je ne les rends responsables ni des misères qui me vinrent d'eux, ni de la destinée – indicible – que leur parfaite et si honnête inintelligence m'imposa. Ils ont été ce que sont tous les parents, et je ne puis oublier qu'eux-mêmes souffrirent, enfants, sans doute, ce qu'ils m'ont fait souffrir. Legs fatal que nous nous transmettons les uns aux autres, avec une constante et inaltérable vertu. Toute la faute en est à la société, qui n'a rien trouvé de mieux, pour légitimer ses vols et consacrer son suprême pouvoir, surtout pour contenir l'homme dans un état d'imbécillité complète et de complète servitude, que d'instituer ce mécanisme admirable de gouvernement : la famille* » (*Œuvre romanesque*, t. II, pp. 51-52).

⁸⁶⁰ Sándor Kálai, article cité, p. 28.

⁸⁶¹ Elle apparaît notamment dans les discours qu'il prête au père Le Vassart, et qui annoncent ceux du père de Sébastien Roch, ou dans le portrait-charge de l'immortel auteur de *Doris*, père de Jane, ou dans l'évocation burlesque de la *Revue lorraine*, frappée de sénilité congénitale, et de sa revancharde patronne au verbe fleuri.

chapitre⁸⁶² et le dénouement, que l'on pourrait presque qualifier de frénétique. Le lecteur, habitué aux conventions romanesques en usage, se retrouve alors dans la situation inconfortable, dont rêvait Flaubert, de ne pas savoir sur quel pied danser⁸⁶³ : doit-il se montrer bon public, jouer le jeu et s'émouvoir, ou au contraire s'indigner de ce que le romancier, peut-être, est en train de « *se payer sa tête* » ? Cruelle énigme, comme eût dit Paul Bourget !...

Cette modernité n'est pas seulement formelle : on la retrouve aussi dans le traitement des personnages, qui, une nouvelle fois, distingue les deux romanciers. Pour Zola, les trois protagonistes centraux ne sont que des « *produits* », résultant de la combinaison de leur hérédité, de leur milieu et de leur époque, et il entend, à travers eux, symboliser diverses « *monstruosités* » de la société de l'Empire. Ainsi Renée est-elle, selon lui, « *la Parisienne affolée, jetée au crime par le luxe et la vie à outrance* », une « *écervelée* », une « *détraquée* », qui s'ennuie à mort et qui voit dans l'inceste « *une nécessité de son ennui*⁸⁶⁴ », cependant que Maxime est « *l'homme-femme* », rejeton émasculé d'une « *société épuisée* », dépourvu, non seulement de toute moralité, mais aussi de volonté, d'intelligence critique, et même de désirs propres ; quant à Saccard, il est l'incarnation de la spéculation immobilière sans frein, qui a triomphé grâce aux grands travaux d'Hausmann et qui fait fi de tout scrupule, bien sûr, mais aussi de tout sentiment (il n'est ni père, ni époux). Fort différent est le trio mis en scène par Mirbeau-Bauquenne.

Loin d'être une parasite, une détraquée et une blasée, Jane Le Vassart est une musicienne accomplie, tout à fait équilibrée à l'origine, parfaitement saine de corps et d'esprit. Mais, à cause de la condition imposée aux femmes et aux artistes – comme le jeune Mirbeau, condamné à prostituer son talent et à vendre sa plume aux « *marchands de cervelles humaines* », elle est une prolétaire⁸⁶⁵ – elle a été contrainte de vendre une richesse beaucoup mieux cotée que le talent, sur le marché des femmes : sa beauté⁸⁶⁶. Elle est donc, elle aussi, plus à plaindre qu'à blâmer, d'autant que, comme le romancier lui-même, elle est dotée d'une conscience qui la taraude et qu'elle aspire à se racheter⁸⁶⁷. Mais cette rédemption par l'amour dont elle rêve se heurte au dévastateur sentiment de culpabilité de celui qu'elle aime et qui se refuse absurdement.

Daniel Le Vassart, de son côté, n'est en rien un être émasculé, mi-homme mi-femme, comme Maxime. S'il est vrai qu'il porte en lui des tendances que l'on pourrait qualifier de féminines, comme Jean Mintié du *Calvaire* et l'anonyme narrateur du *Jardin des supplices*⁸⁶⁸, c'est tout simplement parce qu'il est doté d'un tempérament

⁸⁶² « *Attendez la cinquième acte, sacristi* », s'écrie Jane, comme une actrice s'adressant à des spectateurs impatients...

⁸⁶³ Il en sera de même, mais à une tout autre échelle, dans le paroxystique *Jardin des supplices*, où se succéderont des chapitres encore plus farcesques et des épisodes carrément grand-guignolesques. Voir nos introductions à ce roman dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* et sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁸⁶⁴ *La Curée*, Livre de Poche, 1972, p. 244.

⁸⁶⁵ Mirbeau employait l'expression de « *prolétaire de lettres* » dans *Les Grimaces* du 15 décembre 1883 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*).

⁸⁶⁶ Pour Mirbeau, le mariage bourgeois n'est qu'une forme légale de la prostitution. Voir notre édition de son *Amour de la femme vénale*, Indigo – Côté Femmes, 1994.

⁸⁶⁷ Après *Le Calvaire*, Mirbeau envisageait de rédiger une suite qui se serait appelée *La Rédemption*. Mais elle ne sera jamais écrite. En revanche, à défaut de celle de Jean Mintié, il a bel et bien entrepris sa propre rédemption par la plume après son retour d'Audierne, où il a précisément composé *La Belle Madame Le Vassart*.

⁸⁶⁸ Voir la communication de Pierre Michel, « Les Rôles sexuels à travers les dialogues du *Calvaire* et du *Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau », dans les Actes du colloque de Beyrouth *Aux*

d'artiste qui n'exclut pas, bien au contraire, une forte personnalité. C'est en effet en toute conscience qu'il opte pour la douloureuse voie du renoncement, sans pour autant parvenir à éteindre le désir ni à extirper l'amour refoulé, puis pour celle de l'expiation, et que, nonobstant ses déchirements et son amertume, en *âme forte* qu'il est, il parvient tant bien que mal à maintenir le cap et à rester fidèle aux valeurs qu'il a faites siennes. Jusqu'à ce que mort s'ensuive...

Quant à Le Vassart, il ne se réduit pas, comme Saccard, à la figure du parvenu et du spéculateur rusé à la mine chafouine qui s'est « *enrichi impudemment* » et qui joue « *avec tout ce qui lui tombe sous la main* », à commencer par sa femme et son fils, pour satisfaire sa *libido dominandi* et sa soif de respectabilité. Tel Isidore Lechat⁸⁶⁹, il est également un homme, un père et un époux., il aime – ou croit aimer, ce qui est tout un – femme et enfant, il souffre de la trahison de l'une et de l'éloignement de l'autre, et il en meurt. Tout n'est donc pas seulement calcul chez lui : il y a aussi une faconde spontanée, un plaisir exhibitionniste à être en représentation, à donner la réplique et à épater la galerie, que l'on retrouvera, amplifiés, chez Isidore Lechat. Et, comme Lechat, s'il est retors en diable⁸⁷⁰ dans les affaires, dans sa vie privée, il se montre au contraire borné et aveugle : la bêtise chez eux, comme chez le père Roch d'ailleurs⁸⁷¹, fait bon ménage avec la roublardise.

Mirbeau-Bauquenne a visiblement souhaité conférer aux trois protagonistes de son roman une épaisseur et une charge d'humanité que, selon lui, le dogmatisme et le manichéisme de Zola lui interdisaient de donner aux siens. On ne saurait cependant réduire *La Belle Madame Le Vassart* à une simple réécriture de *La Curée*. Car si Mirbeau a pu le rédiger d'une traite dans son refuge d'Audierne, au sortir de sa dévastatrice liaison avec une créature à la cervelle d'oiseau et à la cuisse légère, Judith Vimmer, rebaptisée Juliette Roux dans *Le Calvaire*, c'est parce qu'il peut l'enraciner dans une douloureuse expérience personnelle dont il commence seulement à émerger⁸⁷². Avant de le faire sans masque dans *Le Calvaire*, il y exprime de nouveau, deux ans après *L'Écuyère*, sa conception tragique de l'amour et des relations entre les sexes.

DE LA TRAGÉDIE DE L'AMOUR...

... À LA MISE EN ACCUSATION DE LA SOCIÉTÉ

Pour Mirbeau comme pour son ami, le peintre Félicien Rops, l'amour tel qu'il l'a expérimenté dans sa chair n'a rien à voir avec « *l'amour idéalisé, qui voltige parmi les fleurs* » : « *C'est l'amour avec son masque satanique, qui vous terrasse, vous étreint de ses genoux de fer, vous écrase de ses ruts qui déchirent, vous ride le cœur, le cerveau, les moelles, et vous laisse brisés, anéantis, souillés*⁸⁷³. » Il est une obsession,

frontières des deux genres, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, novembre 2003, pp. 381-399. Pour sa part, Sándor Kálai écrit : « *Dans La Belle Madame Le Vassart il n'est pas question de l'inversion totale de sexes, mais on y constate également le renversement des rôles traditionnels. Il suffit de penser à la métaphore de Diane pour évoquer l'ambiguïté de la conduite de Jane. Daniel, à son tour, possède également quelques traits féminins* » (article cité, p. 20).

⁸⁶⁹ Voir notre introduction à *Les affaires sont les affaires*, dans le tome II de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003.

⁸⁷⁰ Lechat sera considéré comme une figure du Diable par les deux ingénieurs qu'il va gruger.

⁸⁷¹ Voir l'article de Bernard Gallina, « Monsieur Roch : un personnage en clair-obscur », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, pp. 113-125.

⁸⁷² Sur cette liaison, voir le chapitre VIII de notre biographie d'*Octave Mirbeau* et les lettres n° 161 à 182 du tome I de la *Correspondance générale* de Mirbeau.

⁸⁷³ Octave Mirbeau, « Félicien Rops », *Le Matin*, 19 février 1886 (*Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. I, p. 242).

une angoisse, une dépossession de soi, il est fait de souffrances qui laissent pantelant, et, comme nous l'avons vu à propos de *L'Écuyère*, le dénouement tragique est inscrit dans « *le premier baiser, qui n'a l'air de rien, qui rit, qui joue, qui blague* », mais qui « *est le premier chaînon d'une chaîne qui va souvent jusqu'au crime, jusqu'au suicide, à travers le dégoût, le désespoir et les larmes*⁸⁷⁴ ». Loin d'apporter à cette terrifiante maladie qu'est l'amour les remèdes que les progrès de la médecine pourraient laisser espérer, la civilisation, ou prétendue telle, ne fait au contraire qu'envenimer les choses : « *Chez les peuples civilisés, l'amour se complique de tout le mécanisme des lois sociales, de tous les préjugés moraux, et, dans la lutte ouverte qu'engage l'amour contre ces préjugés et ces lois – en l'occurrence, il s'agit de la prohibition de l'inceste et de la réprobation unanime de la femme adultère –, il est d'expérience que c'est le premier qui succombe. [...] L'amour moderne ne marche qu'accompagné de deuils, de folies, de trahisons, de dégoûts, de révoltes, de toutes les passions funestes de l'esprit. Et toujours, trivial ou sublime, il y a du sang au dénouement*⁸⁷⁵. »

Dans ces conditions, la sagesse voudrait que les êtres lucides se satisfassent de la vie rangée que mènent Bérose et Blanche et que Daniel Le Vassart épouse banalement sa cousine Cécile, « *la délaissée* » et la dévote, comme il en est tenté un moment, poussé par « *cette sorte d'amour, fait de beaucoup de pitié, qu'allume en nous une détresse innocente* », et comme le voudraient les pratiques bourgeoises en usage, qui font fi des sentiments quand il s'agit de mariage et de patrimoine. Mais il est incapable de se contenter d'une vie médiocre et sans véritable charme, de ce faux bonheur pot-au-feu bien en peine d'apaiser l'angoisse existentielle dont sont tenaillés les êtres dotés de réflexion. Pour Mirbeau, lecteur de Pascal, l'homme est impuissant à trouver en lui-même la sérénité à laquelle il prétend aspirer, mais qui lui est en réalité insupportable, et il préfère se jeter dans une agitation frénétique qui présente le précieux avantage de l'empêcher de songer à sa misère⁸⁷⁶, mais qui s'avère être la plus grande de ses misères, puisque cela lui interdit précisément de chercher les véritables solutions : c'est ce que Pascal appelait le « *divertissement* ». Bien sûr, l'athée et matérialiste Mirbeau ne croit pas au remède avancé par le prosélyte janséniste, qui propose au lecteur libertin de parier pour l'existence de Dieu, de se jeter au pied des autels et de s'abêtir consciencieusement en attendant la très hypothétique grâce divine⁸⁷⁷ : il ne voit là qu'une grossière mystification par laquelle les prêtres, ces « *pétrisseurs d'âmes* », s'assurent à bon compte la maîtrise des malléables cerveaux de leurs ouailles. Pour lui, le seul remède véritable serait l'extinction des désirs prônée par les bouddhistes et l'anéantissement de la conscience préconisé par l'abbé Jules⁸⁷⁸, et ce n'est évidemment pas un hasard s'il signe du pseudonyme de Nirvana ses *Lettres de l'Inde*⁸⁷⁹, rédigées quelques mois à peine après la publication de *La Belle Madame Le Vassart*. Mais seuls quelques privilégiés y parviennent, au terme d'une difficile ascèse que, pour sa part, le

⁸⁷⁴ Octave Mirbeau, « *Roland* », *La France*, 8 mai 1885 (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ Le jeune Octave Mirbeau, au cours de ses premiers séjours parisiens, tentait ainsi désespérément de noyer dans l'ivresse de la vie frénétique son indéradicable mal-être existentiel. Voir ses lettres de jeunesse à l'ami Alfred Bansard, dans le tome I de sa *Correspondance générale*.

⁸⁷⁷ L'« *abêtissez-vous* » de Pascal au libertin, au terme du fameux «Pari», est le corollaire de son « *qui veut faire l'ange fait la bête* » : c'est en «faisant la bête», en humiliant son orgueil qui fait obstacle à sa conversion et en faisant comme s'il croyait, que l'agnostique aura quelque chance de «faire l'ange», pourvu que Dieu lui accorde sa grâce.

⁸⁷⁸ *L'Abbé Jules*, chapitre III de la deuxième partie (*Œuvre romanesque*, t. I, pp. 470-471).

⁸⁷⁹ J'en ai publié une édition critique en 1991 aux éditions de l'Échoppe, Caen.

trop passionné Mirbeau, comme le frénétique abbé Jules, a toujours été impuissant à entreprendre⁸⁸⁰.

Daniel Le Vassart, lui, tente bien l'aventure, mais il est tout aussi incapable de parvenir au total détachement, et s'il finit par choisir la voie du renoncement définitif qui met un terme à sa misère en même temps qu'à sa vie⁸⁸¹, c'est la preuve patente de son échec ; et c'est de toute façon beaucoup trop tard, après le dénouement de la tragédie. Dans l'attente de son exécution⁸⁸², dont il choisira lui-même la date, il est pour longtemps entraîné dans le plus efficace des "divertissements", qui se révèle, dans la pratique, être aussi la plus insupportable des tortures : ce qu'on a accoutumé d'appeler "l'amour", c'est-à-dire un piège dressé par la Nature aux desseins impénétrable, selon l'analyse de Schopenhauer à laquelle Mirbeau s'est rallié⁸⁸³. Pour faire tomber les proies humaines dans ce piège et assurer la perpétuation de l'espèce, la Nature a doté les femmes de tous les appas (et appâts) indispensables, au premier chef la beauté⁸⁸⁴. C'est cette conception pessimiste de l'éternel malentendu entre les sexes⁸⁸⁵, de la torture de l'amour et de la mission imposée aux femmes par la marâtre Nature, qui est illustrée dans *La Belle Madame Le Vassart* comme elle l'était déjà dans *L'Écuyère*. De fait, pour tous les hommes qu'elle attire dans ses rets, Jane est un piège mortel, comme l'était déjà la sirène Julia Forsell : « *un vieillard libertin, qu'elle a ruiné, qu'elle a chassé, un soir s'est tué sous ses fenêtres* » ; « *un petit lieutenant de hussards, très jaloux, s'étant battu pour elle, a eu la poitrine trouée* » ; le baron Stein, qu'elle traite comme un chien après s'être fait offrir un hôtel particulier, a de bonnes chances de connaître prochainement la même fin ; quant au pauvre compositeur qui se permet de la repousser, alors qu'elle juge leur amour totalement innocent et qu'elle pense avoir sur lui des droits, elle le blesse mortellement, d'abord par son entreprise de séduction qui le terrorise et renforce d'autant plus son sentiment de culpabilité qu'il est davantage attiré, ensuite par l'acharnement

⁸⁸⁰ Ce qui a sauvé Mirbeau de sa durable neurasthénie, comme on disait à l'époque, c'est, d'une part, la jouissance esthétique, et, d'autre part, son engagement d'intellectuel libertaire.

⁸⁸¹ Sur ce que représente le suicide aux yeux du romancier, voir la communication de Pierre Michel, « Mirbeau, Camus et la mort volontaire », Actes du colloque de Lorient sur *Les Représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, novembre 2002, pp. 197-212.

⁸⁸² C'est Pascal qui compare l'homme à un condamné à mort emprisonné en attendant son exécution et qui passerait son temps à jouer aux cartes. Pour Mirbeau, c'est la vie qui est un "jardin des supplices" où, à tout instant, ont lieu de monstrueuses mises à mort.

⁸⁸³ Voir notre introduction à *L'Écuyère*, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁸⁸⁴ Dans son article « Lilith » (*Le Journal*, 20 novembre 1892), Mirbeau écrit que « *l'homme, dans l'immense besoin d'aimer qui est en lui, l'homme dépositaire de l'humanité future endormie en lui, accepte l'inconscience de la femme, son insensibilité devant la souffrance, son incompréhensible mobilité, les soubresauts de ses humeurs, son absence totale de bonté, son absence de sens moral, et tout cet apparent désordre, tout ce mystère, tout ce malentendu, qui, loin de les séparer l'un et l'autre de toute la distance d'un infranchissable abîme, les rapproche de toute l'étreinte d'un baiser. Il accepte tout cela, à cause de sa beauté* » (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

⁸⁸⁵ Pour Mirbeau, entre l'homme et la femme, il ne saurait y avoir d'histoire d'amour : seul existe un abîme d'incompréhension et de malentendus. La cristallisation amoureuse n'est qu'une illusion fluctuante et rarement réciproque. Chacun se trompe soi-même et s'emploie à tromper l'autre : ainsi, à aucun moment Daniel ni Jane n'arrivent à y voir clair en eux-mêmes ni chez l'autre, d'où leurs incessantes erreurs. Les amants ne sont jamais sur la même longueur d'onde, ne parlent pas le même langage, sont murés dans une solitude irrémédiable. Bien sûr, il arrive parfois que les trajectoires se croisent et qu'ils connaissent alors des émotions d'une grande intensité, comme Daniel et Jane au chapitre V. Mais c'est accidentel et cela ne saurait durer. Chacun est condamné à remâcher son amertume dans son coin, avec d'autant plus de dépit et de rancune – ou de remords – que le bonheur semble avoir été à la portée de la main. Hommes et femmes vivent sur des planètes séparées par des années-lumière, et s'imaginent pourtant, dans leur naïveté criminelle, qu'ils pourront jeter un pont par-dessus l'abîme et se retrouver... Vain espoir: la seule chose qu'ils aient en commun, c'est la souffrance. Et la mort.

avec lequel, à l'instar de la duchesse de Sierra-Leone des *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, elle poursuit une vengeance en forme de déchéance ardemment souhaitée et d'autodestruction assumée, histoire de souiller à jamais le nom détesté qui lui a été imposé⁸⁸⁶ : « *On se venge comme on peut. Tant pis s'il y a de la casse* »...

Ce qu'il y a de particulièrement significatif dans la trajectoire de Jane, c'est que, même si elle a accompli à son insu les desseins de Dame Nature tels que les interprète Schopenhauer, en fait c'est bien la société patriarcale et mercantile de l'époque qui porte la responsabilité entière de ce que je serais tenté d'appeler sa "passion" : d'abord, on l'a vu, en la contraignant à un mariage qui n'est qu'un maquignonage ; ensuite, en lui faisant mener une « *vie à outrance* » dans le rôle de *la belle Madame Le Vassart* imposé par son seigneur et maître ; enfin, en opposant, à son pur amour pour un artiste beau et jeune comme elle, des obstacles "moraux" et religieux d'autant plus insurmontables que le sentiment de culpabilité, chevillé à l'âme de Daniel par toute son éducation, les rend plus prégnants et corrosifs. De cette artiste assoiffée de beauté et de pureté, qui aurait pu, toute sa vie, se contenter sagement de plaisirs simples et sains, la société a fait, en quelques années, une femme hystérique⁸⁸⁷, vindicative, méchante, sadique même, et « *tout entière à sa proie attachée* », qui, après avoir vainement tenté de réaliser l'absolu dans l'amour⁸⁸⁸, s'est résignée à le chercher dans la vengeance⁸⁸⁹. Si Jane Le Vassart est devenue, à la fin du roman, un cas pathologique exceptionnel, il est intéressant en ce que, dans son paroxysme même, d'une théâtralité avouée, et qui annonce celui de l'abbé Jules, elle illustre éloquemment les effets dévastateurs d'une morale sociale hypocrite et compressive contre laquelle elle se révolte jusqu'à ses conséquences extrêmes. On ne peut guère imaginer plus virulente mise en accusation d'une société aliénante, misogyne, mercantile et criminelle, que de voir une victime pitoyable se transmuier de la sorte en bourreau impitoyable⁸⁹⁰.

* * *

Ainsi, *La Belle Madame Le Vassart* va bien au-delà de Zola, comme *La Maréchale*, un an plus tôt, allait bien au-delà de Daudet. Loin de n'être qu'une œuvre de

⁸⁸⁶ Cette déchéance a en effet pour objectif de salir publiquement le nom des deux hommes dont elle aspire à se venger, le père et le fils, comme l'a bien vu Sándor Kálai : « *Le choix de Jane est conséquent : c'est ce nom qui a façonné son identité, c'est ce nom, et par là Le Vassart, le mari, qui lui a infligé le rôle de "la belle Madame Le Vassart" avec ses désirs et ses passions, une vie qui se déroule devant les yeux de tout le monde. Si elle veut rester elle-même, elle doit porter ce nom jusqu'à la fin de sa vie* » (article cité, p. 27).

⁸⁸⁷ Il est à noter que, de tous les personnages hystériques des romans de Mirbeau, elle est la seule à être ainsi caractérisée. Voir notre article sur « Les Hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 20-21.

⁸⁸⁸ Germaine Lechat, dans *Les affaires sont les affaires*, cherchera aussi à réaliser l'absolu dans l'amour, et son amant Lucien Garreau, qui a l'expérience de la vie, la mettra en garde contre les dangers d'un tel absolutisme. *L'Écuyère* et *La Duchesse Ghislaine* illustrent aussi les dangers de la recherche de l'absolu.

⁸⁸⁹ Seul cet absolu donne du prix à sa vie. Plus elle se dégrade et s'avilit, plus elle se laisse emprisonner, comme Lorenzaccio, dans un rôle qui finit par lui coller à la peau, mais qui est la seule chose qui la rattache à son passé et qui puisse livrer le sens d'une déchéance incompréhensible à tous, si ce n'est à Daniel : « *Et ma vengeance dans tout ça ?* » Dérisoire et pathétique cri de souffrance, qui fait écho aux lamentations du Lorenzo de Musset.

⁸⁹⁰ Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, l'évolution de Célestine sera un peu comparable : après avoir pesté inlassablement contre ses maîtres et exprimé sa révolte d'esclave contre le statut des domestiques, elle se retrouve, dans le dernier chapitre, dans le rôle d'une maîtresse qui aime à se faire servir et qui peste contre ses bonnes...

commande bâclée dans l'indifférence, comme on aurait pu le craindre, c'est un roman foisonnant et fascinant, nourri des traumatismes et des phantasmes mirbelliens, et qui brasse avec maestria des thèmes d'une étonnante modernité. Conception tragique de la condition humaine qui annonce l'existentialisme et où convergent les influences de Pascal, de Darwin et de Schopenhauer ; psychologie novatrice, qui voit dans l'homme un être contradictoire, fluctuant, en devenir, et non pas seulement un « produit » de son hérédité et de son milieu ; incommunicabilité entre les êtres et malentendu permanent entre les sexes qui rend illusoire tout rapprochement et tragique tout « amour »⁸⁹¹ ; mise en cause du patriarcat et des valeurs familiales sacro-saintes et variations cathartiques sur le complexe d'Œdipe ; dénonciation de la société française qui, sous la Troisième République, est tout aussi inégalitaire, compressive, hypocrite et pourrie par le culte du Veau d'or que sous le Second Empire ; mélange des tons et des registres et distanciation ironique, qui contribuent à déstabiliser le lecteur et à détruire l'illusion réaliste, sans même parler de l'imaginaire mirbellien, placé comme il se doit sous le signe de Méduse⁸⁹², et du style, aussi remarquable par sa justesse et sa couleur que par sa diversité et par la richesse « artiste » du vocabulaire : face à tant de richesses, et si diverses, nous aurions grand tort de boudier notre plaisir !

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Herzfeld, Claude, compte rendu de *La Belle Madame Le Vassart*, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 272-276.
- Kálai, Sándor, « Sous le signe de Phèdre : *La Belle Madame Le Vassart* et *La Curée* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 12-30.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et Zola : de nouveaux documents », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 140-150.
- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le “nègre” », dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, juin 1991, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-111.
- Michel, Pierre, « Introduction » à *La Belle Madame Le Vassart*, in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2001, t. II, pp. 673-686.
- Michel, Pierre, « Les Hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 17-38.
- Michel Pierre, « Mirbeau et l'hystérie », in *Écriture et maladie*, Actes du colloque d'Angers, Imago, décembre 2002, pp. 71-84.
- Michel, Pierre, « Mirbeau, Camus et la mort volontaire », Actes du colloque de Lorient sur *Les Représentations de la mort*, Presses Universitaires de Rennes, novembre 2002,

⁸⁹¹ Plutôt que du côté de Zola, il serait sans doute plus judicieux de regarder du côté de Marcel Proust. Car les « *intermittences du cœur* », l'amour comme maladie, obsession et exigence d'absolu, la torture de la jalousie, la décomposition du sentiment amoureux en une succession d'amours éphémères et diverses, la radicale étrangeté des sexes, ce sont autant de thèmes pré-proustiens. On les retrouvera dans *La Duchesse Ghislaine* (voir nos introductions à ce roman, dans les deux éditions citées).

⁸⁹² Selon Claude Herzfeld, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 275. Rappelons que Claude Herzfeld voit précisément dans la figure de Méduse une clef de l'imaginaire mirbellien. Voir son essai sur *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, Paris, 1992.

pp. 197-212.

- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », site Internet des éditions du Boucher, 2004, pp. 4-32.

- Michel, Pierre, « *La Belle Madame Le Vassart*, ou Zola revisité », introduction à *La Belle Madame Le Vassart, Quand Mirbeau faisait le nègre*, site Internet des Éditions du Boucher, décembre 2004, pp. 466-490.

DANS LA VIEILLE RUE

OU LE SACRIFICE INUTILE

« LA POURRITURE DES MILIEUX MONDAINS »

En 1891, à propos de *Flirt*, de son fidèle ami et complice Paul Hervieu, Mirbeau évoque avec un profond dégoût « *la pourriture des milieux mondains*⁸⁹³ ». Quatre ans plus tard, à propos du nouvel *opus* de son confident, *L'Armature*, il récidive et précise : « *M. Paul Hervieu, en étudiant son époque, ne peut s'abstraire de son époque. Et comme il a le don de voir*⁸⁹⁴, *comme il a l'habitude de regarder, non en spectateur indifférent, que satisfait le premier mensonge venu, mais en philosophe passionné de vérité, l'être humain aux prises avec les engrenages de ses passions, de ses instincts, et les fatalités de son milieu social, il est bien évident qu'il a dû rendre l'homme ressemblant à lui-même, et nous montrer, à l'éclatante lumière de son merveilleux talent, ce petit cloaque de boue – rose et parfumé, mais de boue – qu'est le cœur des mondains*⁸⁹⁵. » Or c'est précisément le programme que, pour sa part, Mirbeau a mis en œuvre dans les romans qu'il a rédigés comme « nègre », aussi bien dans *L'Écuyère* et *La Maréchale*, parus sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne, que dans un roman paru sous le pseudonyme de Forsan, *Dans la vieille rue*, publié une nouvelle fois par Paul Ollendorff, et mis en vente le 2 avril 1885⁸⁹⁶.

Forsan est le pseudonyme d'une écrivaine italienne et féministe avant la lettre, Dora Melegari, née à Lausanne le 27 juin 1846 et décédée, à Rome, le 2 août 1924. Elle est la fille du juriste piémontais Luigi-Amedeo Melegari (1807-1881), devenu, après l'achèvement de l'unité italienne, député, sénateur, et, pour finir, en 1876-1877, ministre des Affaires étrangères. Les romans qu'elle a commandés à Mirbeau⁸⁹⁷ sont centrés autour de figures féminines, victimes de la société bourgeoise de la prétendue Belle Époque, où patriarcat, christianisme et mercantilisme conjuguent leurs efforts pour mieux écraser la femme. *Dans la vieille rue* est le récit, pathétique et bouleversant, d'un « sacrifice inutile », celui d'une jeune fille aussi innocente que le sera Sébastien Roch, et victime expiatoire de ce « petit cloaque de boue qu'est le cœur des mondains ». Pour que nul n'en ignore, le romancier a doté son héroïne du prénom fortement connoté de Geneviève, comme le sera cinq ans plus tard celui de Sébastien Roch⁸⁹⁸. Il rappelle tout à la fois la sainte catholique qui, selon la légende, aurait protégé Paris contre les Huns ;

⁸⁹³ Octave Mirbeau, « Paul Hervieu », *L'Écho de Paris*, 18 août 1891 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître).

⁸⁹⁴ Mot important : le véritable écrivain est plus qu'un observateur : un « voyant ».

⁸⁹⁵ « *L'Armature* », *L'Écho de Paris*, 24 février 1895 (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

⁸⁹⁶ C'est le premier des romans « nègres » que j'ai pu identifier, grâce à une lettre de Mirbeau à Ollendorff de mars 1885 (*Correspondance générale* de Mirbeau, L'Age d'Homme, Lausanne, 2003, t. I, p. 373). Deux traductions en seront publiées (en italien et en espagnol).

⁸⁹⁷ Selon toute vraisemblance, Mirbeau a déjà rédigé pour elle trois romans : *Expiation*, petit volume dépouillé comme une épure, paru sans nom d'auteur en 1881 chez Calmann-Lévy, *Marthe de Thiennes* (1882) et *Les Incertitudes de Livia* (1883), publiés chez Ollendorff.

Geneviève de Brabant, héroïne de la *Légende dorée*, de Jacques de Voragine, épouse fidèle, diffamée et sacrifiée ; et l'héroïne éponyme du roman de Lamartine (1850), pauvre servante totalement dévouée et altruiste⁸⁹⁹, qui se sacrifie au bonheur de sa sœur cadette, à laquelle elle sert de mère, comme Geneviève Mahoul se sacrifiera pour son frère.

Sa pitoyable destinée apparaît comme un réquisitoire contre une société profondément inégalitaire, organisée en castes, où les faibles et les innocents ne peuvent être qu'écrasés par une minorité de nantis. Les dominants sont en effet protégés par une homicide et inébranlable bonne conscience et par des préjugés de caste qui ne donnent aucune prise sur eux et qui, en les libérant de principes moraux tout juste bons pour les imbéciles, les pauvres et les faibles, sont bien armés pour l'emporter, dans la lutte impitoyable pour la vie. Ainsi en va-t-il de la comtesse de Crussolles, ou de Serge Lybine, qui ne cherchent qu'à s'amuser, à satisfaire leurs caprices de gens oisifs et blasés, et qui traitent les autres comme de simples objets à manipuler et à jeter après consommation. Au même titre que *L'Écuyère* et que *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* est donc une démystification en règle de la bonne société. Même le moins pourri de ces mondains, le capitaine de Briare, doté d'une bonne volonté qui tranche sur ses congénères, se révèle, dans l'épreuve, totalement incapable de se libérer des préjugés corrosifs accumulés au fil d'années de décervelage, dans la famille, au collège et maintenant à l'armée, corps aristocratique par excellence. À plus forte raison les autres, que ne tenaille pas la moindre morsure du doute...

Ce qui confère à ces gens leur trompeuse respectabilité, aux yeux des miséreux de ce monde, et leur garantit du même coup l'impunité, c'est, outre le prestige de la naissance, le pouvoir de l'argent. Dans une société darwinienne où seule est crainte et respectée la richesse, fût-elle particulièrement mal acquise⁹⁰⁰, la pauvreté est en effet perçue comme un symptôme dégradant d'infériorité congénitale⁹⁰¹ et, partant, comme un signe de vulgarité digne de tous les mépris. Dans la société bourgeoise, les pauvres n'ont aucun poids, parce qu'il leur manque le sésame qui ouvre toutes les portes et qui permet de tout acheter : l'argent. Sous le règne du mercantilisme, que Mirbeau ne cessera plus de dénoncer, notamment dans sa célèbre comédie de 1903 *Les affaires sont les affaires*⁹⁰², tout est réduit à l'état de marchandise, la seule valeur qui compte est la valeur marchande, tout se vend et tout s'achète : il suffit d'y mettre "le juste prix". Le pouvoir, le prestige, le succès, le talent, les honneurs... et aussi les femmes !

Car le patriarcat, vieux de quelques millénaires d'oppression du deuxième sexe, s'est adapté sans mal au règne de la bourgeoisie et au culte de l'argent, et les femmes continuent de n'y être qu'un cheptel à la disposition des mâles et soumis à l'inflexible loi de l'offre et de la demande. Et la demande est diverse... Aussi bien y en a-t-il pour

⁸⁹⁸ Voir sur ce point l'excellente introduction d'Ida Porfido à sa traduction italienne de *Sébastien Roch*, à paraître fin 2004 aux éditions Marsilio, Venise.

⁸⁹⁹ Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau donnera une vision démystificatrice, totalement opposée à celle de Lamartine, des relations entre maîtres et domestiques.

⁹⁰⁰ Mirbeau en donnera une illustration particulièrement grotesque avec le respect usurpé dont bénéficient les Lanlaire, larves humaines dotées d'un patrimoine d'un million, dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1900).

⁹⁰¹ Mirbeau s'oppose aux thèses scientistes de Cesare Lombroso, annonciatrices de la sociobiologie états-unienne de ces dernières décennies, qui nient toute responsabilité de la société dans la délinquance, la prostitution et la misère, mises sur le compte de l'atavisme et de la dégénérescence. Voir Pierre Michel, « Mirbeau critique de Lombroso », à paraître en mars 2005 dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 13.

⁹⁰² Elle est recueillie dans le tome II de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003.

tous les goûts et pour toutes les bourses, depuis celles qui se louent, au quart d'heure ou au mois, jusqu'à celles qui se vendent pour la vie, dans le cadre du mariage monogamique. Pour Mirbeau, les hommes « *s'approprient* » collectivement les femmes et ne voient en elles que des objets de possession à rentabiliser au mieux de leurs caprices ou de leurs intérêts, que ce soit pour leurs plaisirs ou pour leurs affaires, que ce soit dans les salons mondains où on pourra les exhiber, ou derrière un comptoir, dans l'attente du chaland, comme Joseph avec Célestine dans le dernier chapitre du *Journal d'une femme de chambre*. Le sacro-saint mariage, si respectable en apparence, et qui est au centre de stratégies matrimoniales abondamment illustrées par les romans et les pièces de théâtre du dix-neuvième siècle, n'est, aux yeux du romancier, qu'un vulgaire et odieux maquignonage, dont *Les affaires sont les affaires* nous présentera un nouvel exemple édifiant. Les négociations-marchandages se déroulent entre le père et le futur mari, les propriétaires successifs, et la femme-marchandise y est toujours sacrifiée à des considérations qui la dépassent et à des préjugés d'un autre âge. C'est ce prétendu "destin" de la femme que dénoncera avec dégoût Germaine Lechat, héroïne des *Affaires*, que son créateur dotera d'un fort caractère et qui proclamera les droits inaliénables de son sexe à l'indépendance économique, affective et sexuelle, au grand scandale des critiques de théâtre – qui étaient tous des mâles, cela va sans dire... Les autres femmes, moins courageuses, moins lucides aussi, se soumettent à ce prétendu "destin", qui n'est pourtant nullement écrit dans leurs gènes, et vivent comme des étrangères aux côtés d'un inconnu auquel elles sont indifférentes, telle Lizzie de Crussolles – qui, tout en appartenant à la caste des exploités sans scrupules, n'en est pas moins, à sa façon, une victime du patriarcat –, ou sont livrées à des promiscuités choquantes, telle Geneviève Mahoul, qui doit subir les désirs d'un mari qui lui répugne : espèce de viol conjugal, relevant de l'indicible, que Mirbeau réduira à une ligne de points, procédé déjà employé dans *L'Écuyère* et qu'il reprendra dans *Sébastien Roch*. On est bien loin de l'image idéalisée du mariage qui a cours dans la littérature aseptisée de l'époque...

Néanmoins, si vive que soit la critique de la société en général, et de la loi des Pères en particulier⁹⁰³, le romancier ne cède pas pour autant à un manichéisme suspect. Les mondains qu'il met en scène sont, certes, rendus odieux par leur égoïsme et leur bonne conscience obtuse, mais ils ne sont pas individuellement responsables de ce qu'ils sont : simple produit de leur éducation et de leur milieu⁹⁰⁴, ils reproduisent, comme dirait Bourdieu, et sans même en avoir une claire conscience, des valeurs et des comportements propres à leur classe et à leur sexe. Surtout, Mirbeau préserve leur complexité psychologique et crée des personnages véritablement humains, pétris de contradictions, comme le seront plus tard Isidore Lechat des *Affaires* ou le baron Courtin du *Foyer*⁹⁰⁵, de sorte que, sans aller jusqu'à nous apitoyer sur leur compte quand il leur arrive à leur tour de souffrir, comme tout être humain, nous ne les détestons pas autant que certains de leurs actes pourraient nous y inciter. Par exemple, le séducteur professionnel qu'est Serge Lybine, tout prêt à sacrifier sans scrupules l'agneau innocent que le romancier-destin place sur sa route, n'en est pas moins, en même temps, accessible à la pitié pour sa victime et au remords de sa mauvaise conduite, et même capable d'actions désintéressées : cette dualité lui donne une profondeur dostoïevskienne. De même, le brave capitaine de Briare, qui se croit prêt à sacrifier ses

⁹⁰³ Mirbeau dénoncera souvent le pouvoir du Père, et les déformations durables qui s'ensuivent, notamment dans *Le Calvaire*, *Sébastien Roch*. et *Dans le ciel*

⁹⁰⁴ Dans son roman *Dans le ciel*, de 1892-1893 (accessible sur le site Internet des éditions du Boucher), Mirbeau parlera à ce propos de « *legs fatal* ».

⁹⁰⁵ Comédie représentée en 1908 et recueillie dans le tome III du *Théâtre complet* de Mirbeau.

préjugés nobiliaires et le qu'en dira-t-on ? à son amour pour une pauvre, ce qui le rend *a priori* sympathique, est, en même temps, complètement indifférent au sort du frère de sa future, en qui il ne voit qu'un obstacle et qu'il tue mentalement sans le moindre scrupule. Il n'est pas jusqu'à la comtesse Lizzie de Crussolles qui, en dépit de ses yeux verts et de sa crinière rousse, attributs traditionnels de la femme fatale dont sera également dotée la Clara du *Jardin des supplices*, ne soit, malgré sa cruauté de femme capricieuse et sans cœur, capable aussi de délicatesse, voire de pitié, au moment même où elle vient d'accabler froidement la pauvre Geneviève d'ignominies blessantes.

Certes, on ne saurait encore parler de cette « *psychologie des profondeurs* » que Mirbeau ne mettra vraiment en œuvre que dans *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*. Reste que le goût de la complexité des âmes humaines, qui ne sauraient se ramener à un mécanisme régulier, traduit peut-être déjà l'influence des romanciers russes, et notamment de Dostoïevski, dont Mirbeau a pu lire *Humiliés et offensés* et *Crime et châtiment*. Méritoire est l'effort du romancier pour rompre avec la « *psychologie en toc* » de son ex-ami Paul Bourget, autant qu'avec le déterminisme psycho-physiologique d'Émile Zola, qui lui paraît par trop simpliste et réducteur. C'est ce qui confère aux personnages une charge d'humanité qui interdit de réduire *Dans la vieille rue* à un simple roman à thèse ou à un vulgaire pamphlet contre les Tartuffes du « beau monde ».

« *ENGRENAGES* » ET « *FATALITÉS* »

Comme dans les romans précédents signés Bauquenne, et comme dans ceux de Paul Hervieu évoqués plus haut, Mirbeau a mis au point une « *machine infernale* », pour reprendre la formule de Cocteau, où se combinent les « *engrenages* » des passions et des instincts, d'un côté, et les « *fatalités* » du milieu social, de l'autre. Une nouvelle fois nous avons affaire à un roman en forme de tragédie, qui se déroule en trois actes, auxquels correspondent les trois parties du récit : le premier présente le décor et les protagonistes et expose les données de la situation dramatique ; le deuxième noue le drame ; et le troisième le dénoue, pour le pire, comme il se doit. Extrêmement concentrée dans le temps (neuf mois seulement séparent le premier chapitre du dernier), elle respecte classiquement l'unité de lieu (tout le roman est situé à Hyères, qui n'est pourtant pas plus nommé que ne le sera Luchon dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*) et l'unité d'action : un conflit moral qui tenaille la pauvre Geneviève, déchirée entre l'imprescriptible droit au bonheur et une morale sacrificielle – ou, plus banalement, entre l'amour et le devoir.

L'impression de fatalité n'est pas le produit d'un déterminisme mécaniste, comme celui qui est à l'œuvre dans *Les Rougon-Macquart*, mais elle résulte de forces obscures qui agissent sur nous à notre insu et nous tirent à hue et à dia : « *mélange de forces intérieures et d'impulsions extérieures qui dirigent notre destinée et que nous ne saurions ni définir, ni déterminer* », comme le note le romancier, décidément mûr pour recevoir et mettre à profit la « *révélation* » de Dostoïevski, en totale rupture avec le scientisme dominant à l'époque, pour qui la science a le pouvoir de rendre compte de tout en ramenant le complexe à des déterminismes élémentaires – trop élémentaires pour n'être pas suspects, aux yeux de Mirbeau⁹⁰⁶.

Ces « *forces intérieures* », ce sont en l'occurrence celles que la nature aux desseins impénétrables a placées dans toutes les créatures sexuées, y compris les

⁹⁰⁶ Sur cette critique du scientisme, voir nos articles « Mirbeau et la raison », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 4-31, et « Mirbeau et le concept de modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 11-32.

humains, pour assurer la perpétuation de l'espèce en poussant mâles et femelles à se rapprocher, selon la vulgate schopenhauerienne à laquelle s'est rallié Mirbeau, comme beaucoup d'autres écrivains de l'époque. Dans une prosopopée⁹⁰⁷ éloquente à cet égard, et didactique autant que poétique, Geneviève se met à l'écoute de « *la nature entière* », qui proclame à qui mieux mieux le droit inaliénable au bonheur et le triomphe de l'amour ; comme toutes les femmes, qui sont avant tout des êtres de nature selon Mirbeau⁹⁰⁸, elle sent en elle une « *complice* » qui vient « *de lui révéler une partie de ses mystères et de sa force* » ; et, dans l'ivresse qui la saisit, elle est toute prête à céder à ces pulsions incontrôlées, qui viennent de transmuier une jeune vierge candide en une femme désireuse d'accomplir sa mission. Mais grande est sa surprise de découvrir en elle ces « *forces* » insoupçonnées, et elle en éprouve une véritable « *peur* ».

Quant aux « *forces extérieures* », ce sont celles de la civilisation chrétienne contre-nature, qui « *divinise la souffrance* » et, depuis près de deux millénaires, sanctifie le sacrifice et exige son lot de victimes expiatoires. Elles s'incarnent dans le vieux cimetière chargé de siècles, dans l'Angélus – comme dans la célèbre toile de Millet –, et dans ce vieux curé vers lequel se tourne Geneviève en quête d'une aide spirituelle. Pour cette morale répressive, si contraire à l'éthique naturiste, « *l'amour n'est qu'une chimère*⁹⁰⁹ » et « *le sacrifice seul rachète l'éternité* », parce qu'il est « *d'essence divine* » – comme chez les Aztèques, auxquels les *conquistadores* ont pu imposer d'autant plus facilement leur foi qu'elle reposait sur une logique similaire à la leur. Les lecteurs de Mirbeau reconnaîtront le ressort de ses romans à venir – notamment *L'Abbé Jules*, *Sébastien Roch*, *Le Jardin des supplices* et *Dingo* – dans ce conflit entre Nature et Culture, entre le paganisme, qui imprègne encore la terre provençale⁹¹⁰, et le christianisme, qui l'a supplanté – et qui, à vrai dire, fouaille les pauvres Bretons beaucoup plus que les Provençaux –, entre les instincts qui poussent droit et ne trompent pas⁹¹¹ et la société qui déforme⁹¹², mutile et aliène, entre le droit de l'individu au plaisir et à l'épanouissement, et son appropriation par la société au nom de valeurs transcendantes qui sont autant de mystifications (Dieu, la patrie, la civilisation, le progrès, etc.).

Pas plus que ne le sera Sébastien Roch, Geneviève Mahoul n'est en mesure de faire face à cet affrontement de forces contradictoires qui la dépassent. Comme *l'alter ego* du jeune Octave, elle n'a pas reçu l'éducation familiale et sociale qui aurait pu lui fournir, comme à d'autres, les armes intellectuelles ou les recettes pratiques grâce auxquelles il est possible de se défendre. À l'instar des adolescents du collège de

⁹⁰⁷ On retrouvera des prosopopées dans deux œuvres conçues la même année que *Dans la vieille rue* : les *Lettres de ma chaumière* (qui seront publiées en novembre 1885) et *Le Calvaire*, premier roman signé Mirbeau, qui paraîtra en novembre 1886, également chez Paul Ollendorff (il est accessible sur le site Internet des éditions du Boucher). On en trouvait déjà plusieurs, plus poétiques que didactiques, dans *La Maréchale*, roman paru en 1883 sous la signature d'Alain Bauquenne (et accessible également sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹⁰⁸ Voir notamment le « Frontispice » du *Jardin des supplices*, dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Bucher/Chastel / Société octave Mirbeau, 2001 (accessible également sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹⁰⁹ L'abbé Jules, du roman homonyme de 1888, parlera aussi de « *chimère* », mais à propos de Dieu.

⁹¹⁰ Ce n'est sans doute pas un hasard si Mirbeau a situé son récit en Provence, dont le nom rappelle qu'elle était une province romaine bien avant le reste de la Gaule, plutôt que dans l'Ouest de la France, en Bretagne et en Normandie, comme dans nombre de ses contes et romans ultérieurs. .

⁹¹¹ *Sébastien Roch* (1890) opposera, très rousseauïstement, la raison qui trompe et l'instinct infaillible.

⁹¹² *Sébastien Roch* sera précisément le roman de la déformation.

Vannes offerts en pâture⁹¹³ aux appétits de prêtres violeurs d'âmes et de corps, elle est exposée sans protection aux désirs des mâles en quête de proies, que ce soit pour le mariage ou pour la consommation immédiate. Et, pas plus que le candide Sébastien, elle ne voit clair dans les pulsions obscures qui la travaillent à son insu, ni dans les désirs qu'elle éveille, incapable du même coup d'élaborer une tactique, de se construire une éthique personnelle, et de faire les choix qui seraient les plus judicieux pour elle. Elle subit donc de plein fouet les déchirements de dilemmes successifs, et, quelle que soit sa décision, elle est sûre de perdre, car, à la différence des héros cornéliens, qui étaient largement au-dessus de l'humanité moyenne⁹¹⁴, elle n'est qu'une femme ordinaire, hors d'état de dépasser les contradictions qui la broient. Elle est d'autant plus misérable et pitoyable que, pour avoir eu un moment l'illusion cornélienne d'être la seule maîtresse de ses choix⁹¹⁵, elle ne peut s'en prendre qu'à elle-même : quoi qu'elle fasse, elle sera toujours coupable à ses propres yeux, et aussi aux yeux des autres, qui se feront un malin plaisir de le lui seriner.

Le choix de la forme du roman-tragédie n'est pas neutre. Non seulement parce que le dénouement tragique, où des innocents sont laminés, est bien de nature à susciter l'émotion – et accessoirement à assurer les recettes de l'éditeur, qui est partie prenante dans l'affaire⁹¹⁶ ! Mais aussi et surtout parce qu'elle constitue une bonne occasion de manifester l'ironie du romancier, comme ce sera de nouveau le cas dans *Sébastien Roch*. Car ce qu'on appelle "ironie du sort", que Mirbeau nomme plutôt « *ironie de la vie* », ce n'est jamais, dans une œuvre narrative, que l'expression de l'ironie du romancier qui tire les ficelles, qui place ses pièces sur l'échiquier du destin, qui manipule et piège à loisir ses personnages et, à l'instar du dieu de Rimbaud, semble prendre plaisir à les voir se débattre atrocement entre les mâchoires d'effrayants dilemmes, comme les Chinois suppliciés du *Jardin* qui se tordent sous l'œil fasciné de la voyeuriste Clara.

En l'occurrence, en quoi consiste cette *ironie de la vie* ? Pour l'essentiel, en ce que le sacrifice de son amour et de son bonheur que consent Geneviève Mahoul, dans l'espoir d'assurer le salut de son petit frère infirme, se révèle complètement inutile, comme si, dans un univers où tout, décidément, va à rebours des aspirations de l'homme à la justice, chaque bonne action devait aussitôt recevoir sa punition : au retour de son odieux voyage de noces, elle découvre en effet avec horreur que le petit Maximin vient de mourir, et, circonstance aggravante, sans qu'elle ait été présente pour lui apporter son aide au cours de son agonie ! Avec lui disparaît le sens qu'aurait pu avoir son sacrifice, devenu "absurde". Et aussi la « *récompense* » que le vieux curé lui avait laissé miroiter, sous prétexte que tout sacrifice la comporterait en lui-même... Elle aura donc été dupée de bout en bout, et l'ironie du romancier – où l'on peut aussi voir une très moderne auto-ironie, une distance par rapport à son propre récit, comme à la fin de *La Belle Madame Le Vassart* – met en lumière la mauvaise pioche de ceux qui ont eu le tort de parier pour un dieu qui, à l'expérience, se révèle absent, sadique, sourd ou impuissant.

Mais l'ironie du destin – et du romancier – ne se contente pas de ce coup de patte. Pour renforcer le caractère à la fois atroce et dérisoire du sort de l'innocente, voilà

⁹¹³ L'image de la pâture est explicite dans *Sébastien Roch*.

⁹¹⁴ C'est précisément ce que leur reproche Mirbeau, qui ne voit en eux que des héros en carton-pâte, et non des êtres humains dotés de chair et d'âme.

⁹¹⁵ C'était déjà le cas des deux héros de *L'Écuyère* (1882). Ce roman est recueilli dans le tome I de *l'Œuvre romanesque* et accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁹¹⁶ Il résulte en effet de la lettre de Mirbeau à Ollendorff de mars 1885 (cf. note 4) que l'éditeur est parfaitement au courant. Il est même vraisemblable que c'est lui qui lui a passé commande de *Jean Marcellin*. Voir Pierre Michel, « Le Mystère Jean Marcellin », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 4-27.

qu'un beau jour elle se remet à espérer, comme si le bonheur redevenait envisageable, alors qu'elle s'était résignée à son triste sort et qu'elle n'accomplissait plus que mécaniquement sa tâche, par la simple force d'inertie. Alors en effet reparait le tentateur, le Russe Serge Lybine, qui lui fait entrevoir une vie d'aisance et de plaisir et luiire l'espoir d'une véritable « *délivrance* ». Un moment elle est tentée par la perspective d'une vie de femme entretenue et adultère, qui, à défaut d'être respectable, lui ouvrirait du moins une issue de secours. Certes, elle l'écarte vite, au nom de la « *conscience du bien et du mal* » que lui a inculquée une imprégnation chrétienne et bourgeoise. Mais, si brève qu'ait été cette tentation de l'émancipation, elle est suffisante pour lui faire sentir plus douloureusement encore l'horreur de son emprisonnement à jamais dans une vie absurde et décolorée : « *Les horizons entrevus se fermaient pour toujours...* »

Ainsi, le romancier-destin joue avec la naïve Geneviève comme le chat avec la souris, et ne lui fait miroiter la liberté et le bonheur que pour mieux la condamner à l'esclavage conjugal et à la misère affective, sans la moindre lueur d'espoir, sans la moindre consolation dans une vie meilleure : « *C'est ici bas que je souffre, c'est ici bas que je veux être consolée.* » Dans un univers sans Dieu et sans finalité, le crime est décidément toujours récompensé, et la vertu toujours punie, comme dans l'univers romanesque du Divin Marquis...

LES ILLUSIONS DE L'AMOUR

Comme dans ses précédents romans rédigés pour le compte d'André Bertéra, et comme dans le premier roman signé de son nom, *Le Calvaire*, auquel il va s'atteler trois mois après la publication de *Dans la vieille rue*, Mirbeau s'emploie de nouveau à mettre en lumière les mortifères illusions de l'amour. Le lecteur est, un temps, incité à croire candidement, comme Geneviève, que l'amour existe, qu'il est tout-puissant, et par conséquent qu'un mariage reposant sur un amour partagé, qui ferait fi des différences de classes, appartient au domaine du possible. Mais c'est là une terrible erreur d'analyse ! Car nous ne sommes pas ici dans un conte de fées, ni dans un de ces romans fleurant bon l'eau de rose dont se gausse Mirbeau, et le romancier n'a évidemment cure de consoler les midinettes par de trompeuses perspectives. Car, à l'usage, le mariage dit "d'amour" n'est pas vraiment plus enviable que le mariage dit "de raison", parce que, conformément à l'analyse de Schopenhauer, ce que nous qualifions de ce mot passe-partout, et fort impropre, d'"amour", n'est en réalité qu'une duperie. Ce n'est, on l'a vu, qu'un « *stratagème de la nature pour arriver à ses fins*⁹¹⁷ ».

Il suffit, pour s'en convaincre, de lire comment sont évoquées les relations entre les deux fiancés supposés amoureux l'un de l'autre. Elles reposent en vérité sur une foule de non-dits, lourds de menaces, et fort peu propices à une union harmonieuse. Jamais ne s'établit entre eux la moindre communication digne de ce nom ; au contraire, on voit s'approfondir un abîme d'ignorance et d'incompréhension réciproques, car chacun n'est préoccupé que de soi et juge sa conception du monde si "naturelle" qu'elle devrait tout "naturellement" s'imposer à l'autre sans qu'il soit jamais besoin de s'en expliquer. Du coup, chaque embryon de dialogue est chargé de malentendus, qui ne sont jamais éclaircis, et comporte son lot de blessures difficiles à cicatriser, qu'elles soient d'amour ou d'amour-propre – car il y a décidément beaucoup trop d'amour-propre dans "l'amour", comme on l'a déjà vu dans *L'Écuyère*...

Cet abîme qui sépare les sexes de toute éternité est d'autant plus infranchissable

⁹¹⁷ Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour*, U.G.E. coll. 10/18, 1980, p. 44.

qu'il se double ici de l'abîme qui sépare les classes. Les naïfs tourtereaux s'imaginent bien un moment que le mythique "amour" leur permettra miraculeusement d'abolir les distances et les préjugés de caste, et le lecteur de bonne composition serait tout prêt à y croire aussi, tant ce serait réconfortant... Mais le romancier a tôt fait de lui faire comprendre que semblable perspective est illusoire : si mariage "d'amour" il y avait eu, en effet, l'échec eût été inévitable. De fait, que se serait-il passé si, bravant les convenances et faisant passer le sentiment avant toute autre considération "morale" et sociale, Georges avait fini par épouser sa fiancée ? À coup sûr, Geneviève, dotée d'une conscience morale exigeante et élevée depuis des années dans la soumission aveugle à ses devoirs de sœur et de fille, ne se serait jamais pardonné d'avoir sacrifié son frère : son bonheur en eût été étouffé dans l'œuf. Quant au brave militaire, soumis à toutes les récriminations de sa famille et des gens de sa caste, comment aurait-il bien pu se pardonner cette mésalliance et s'empêcher de reporter sur sa jeune épouse la responsabilité de son amertume et de ses déconvenues ? Comment cette double rancune aurait-elle pu ne pas faire éclater le vernis superficiel de l'attrait réciproque ? Quant à la possession physique, en apaisant le désir qui aveugle, elle n'aurait pas tardé à laisser face à face deux étrangers sans illusions l'un sur l'autre, comme Mirbeau l'illustrera dans *Les Amants*, sur le mode grotesque, et dans *Vieux ménages*, sur le mode grinçant⁹¹⁸. Bien vite, Georges n'aurait plus vu dans son épouse qu'une petite sotte sans manières et sans éducation, qui aurait nui irrémédiablement à sa carrière ; de son côté, elle aurait été perpétuellement blessée, dans ses délicatesses et ses valeurs, par ses manières carrées de soldat et par ses inflexibles préjugés aristocratiques... Comme l'écrit Schopenhauer, si l'illusion de l'amour disparaît « dès que le désir de l'espèce est comblé », dans le mariage, elle « laisse subsister une compagne de vie détestée⁹¹⁹ »...

Bien lourd, décidément, est « le prix à payer » – puisque tout s'achète et se paye et qu'il convient donc de payer "le juste prix" en échange des quelques moments d'apparent bonheur que notre humaine condition nous autorise, histoire sans doute d'entretenir la flamme afin de mieux l'éteindre sadiquement par la suite... Quant à "l'amour", il se révèle, à l'expérience, gros de désillusions, de frustrations et de souffrances morales. Certes, selon l'Église romaine, « le sacrifice seul rachète l'éternité »... À défaut de se consoler dans la vie terrestre, on peut toujours rêver qu'on y parviendra dans une autre... à condition d'en payer le prix ! Est-il besoin de préciser que, pour Mirbeau comme pour Geneviève, c'est là la pire des duperies ?

* * *

Quoique souvent accusé de misogynie, Mirbeau écrit ici pour le compte d'une féministe, et il nous offre un émouvant roman-tragédie illustrant la douloureuse condition infligée aux femmes dans une société patriarcale profondément inégalitaire et hypocrite. Classique par sa facture et par sa structure, il est moderne par ses modalités : importance des dialogues – qui rapproche déjà le roman mirbellien du théâtre –, impressionnisme des descriptions, notamment dans le premier chapitre, nombreux exemples de style « artiste », abondance des points de suspension si caractéristiques de son écriture, et surtout mise en œuvre d'un point de vue ironique annonçant *Sébastien Roch*... Le récit se distingue par la complexité de la psychologie, révélant un romancier visiblement prêt à s'engager dans la voie que lui a révélée Dostoïevski, et par la portée

⁹¹⁸ Il s'agit de deux farces créées respectivement en 1901 et 1894 et recueillies dans le tome IV du *Théâtre complet* de Mirbeau.

⁹¹⁹ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 79.

de la critique sociale et des revendications implicites, qu'il ne cessera plus de développer. Sans jamais sombrer dans le mélodrame lacrymatoire, il amène ses lecteurs à s'interroger sur les fondements de l'ordre social, sur les valeurs, qu'ils croient naïvement "naturelles" et auxquelles ils souscrivent aveuglément, et, en particulier, sur les conséquences désastreuses du mariage monogamique, qui restera une des cibles majeures de l'écrivain devenu totalement maître de sa plume. Inutile et absurde du point de vue du personnage, le sacrifice de la pitoyable Geneviève ne l'est donc pas pour autant pour le romancier (ni pour sa commanditaire), puisqu'il peut contribuer à ouvrir les yeux de quelques « âmes naïves ».

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Claude Herzfeld, compte rendu de *Dans la vieille rue*, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 276-279.
- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-101.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, t. II, pp. 971-980.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », site Internet des éditions du Boucher, pp. 4-32.
- Michel, Pierre, « *Dans la vieille rue*, ou le sacrifice inutile », introduction à *Dans la vieille rue, Quand Mirbeau faisait le nègre*, site Internet des Éditions du Boucher, décembre 2004, pp. 809-822.

LA DUCHESSE GHISLAINE :

ENTRE STENDHAL ET PROUST

C'est en mars 1886 que paraît, chez Paul Ollendorff, son éditeur habituel, le dernier roman que Mirbeau a rédigé comme "nègre", pour le compte de l'Italienne Dora Melegari, fille d'un ancien ministre des Affaires Étrangères, qui signe du pseudonyme de Forsan⁹²⁰. On peut supposer que c'est après son retour du Rouvray, près de Laigle, dans l'Orne, début décembre 1885, et alors qu'il a suspendu la rédaction du *Calvaire*, son premier roman officiel entamé à la mi-juillet, qu'il a œuvré à ce beau récit, qui constitue son adieu à la négritude⁹²¹. Comme dans les précédents romans "nègres", il continue de s'entraîner, de faire ses gammes et d'écrire sous l'ascendant de modèles littéraires, avant de se décider, très prochainement, à voler de ses propres ailes et d'être enfin « débarrassé des influences inévitables qui pèsent sur les commencements d'un écrivain », comme il l'écrira trois ans plus tard à propos de son ami Léon Hennique⁹²². On y retrouve donc des situations et des caractères qui ne manquent pas d'éveiller quelques souvenirs littéraires, par exemple ceux de *Volupté*, de Sainte-Beuve (1834), du *Lys dans la vallée*, de Balzac (1836), de *La Femme abandonnée*, également de Balzac (1832), d'*Adolphe*, de Benjamin Constant (1815), et de *Ce qui ne meurt pas*, de Barbey d'Aurevilly (1883)⁹²³. Dans aucun autre roman de Mirbeau l'intertextualité n'est aussi abondante ni aussi peu cachée, comme si le romancier s'était amusé à multiplier les indices, comme s'il se refusait à prendre trop au sérieux une œuvre coulée dans trop de moules ayant déjà servi : distanciation critique qui serait un signe éminent de modernité !

Quelle que soit l'ampleur de ces réminiscences probables, l'influence majeure est celle, plus diffuse, mais omniprésente, de Stendhal, qui constitue visiblement le modèle de référence, comme Alphonse Daudet était celui de *La Maréchale*⁹²⁴. Et ce n'est certainement pas par hasard que le romancier, en guise de clin d'œil aux lecteurs cultivés, a donné à la fiancée de Maurice de Trènes un nom de famille qui fait tilt dans leur esprit : Leuven⁹²⁵. Après des décennies où il a été complètement oublié, Stendhal vient d'être redécouvert, au début des années 1880 comme il l'avait lui-même pronostiqué, et Mirbeau, qui multiplie les allusions élogieuses dans ses chroniques de

⁹²⁰ Sur Dora Melegari, voir notre introduction à *Dans la vieille rue*, sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁹²¹ Sur ce sujet, voir notre préface « Mirbeau et la négritude », sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁹²² « Le Manuel du savoir écrire », *Le Figaro*, 11 mai 1889 (article recueilli dans les *Combats littéraires* de Mirbeau).

⁹²³ On pourrait aussi penser à *Béatrix*, de Balzac. Pour le détail de ces rapprochements, voir notre introduction au roman, reproduit en annexe du tome III de notre édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001.

⁹²⁴ Roman paru en 1883 sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne et recueilli en annexe du tome I de l'*Œuvre romanesque* (il est également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹²⁵ Lucien Leuven est le héros d'un roman inachevé de Stendhal, qui a été publié après sa mort sous le titre *Le Chasseur vert*, en 1855. C'est seulement en 1894 que Jean de Mitty en publiera une nouvelle édition, plus complète, mais fautive, sous un nouveau titre qui restera : *Lucien Leuven*.

1884-1886, fait partie, avec son ami Paul Bourget, de ses premiers admirateurs affichés, de ces *happy few*, seuls aptes à comprendre son génie, que l'auteur de *La Chartreuse de Parme* n'attendait guère que quarante ans après sa mort. Quoiqu'il le qualifie alors de totalement « *inconnu*⁹²⁶ », histoire sans doute de mettre en lumière sa propre lucidité⁹²⁷, Mirbeau ne cesse d'évoquer les « *sensations de vie profonde* » que donnent les romans de Stendhal, compliment qu'il adressera surtout par la suite à Tolstoï et Dostoïevski, et ce « *en un style implacable et tranquille*⁹²⁸ », dont il tente de se rapprocher.

La Duchesse Ghislaine est en effet un roman d'analyse psychologique, où, comme dans les romans du maître, seuls importent les êtres, et non les choses, « *la peinture du cœur humain* », et non celle de l'environnement matériel. Comme chez Stendhal, et à la notable différence de Balzac, le monde extérieur est réduit à sa plus simple expression, les décors, la nature, les villes, ne sont évoqués que dans la mesure où, à un moment donné, ils servent de toile de fond à la rencontre des deux personnages principaux.

Pour l'essentiel, le récit alterne, comme chez Stendhal, des dialogues, extrêmement nombreux, et coupés de ces points de suspension si caractéristiques de l'écriture mirbellienne, et de brèves analyses, profondes et lumineuses, qui, à tout moment, rendent intelligibles et le ressort des êtres, et les contradictions entre lesquelles ils se débattent. Par la suite, sous l'influence de la « *révélation* » de Dostoïevski⁹²⁹, Mirbeau finira par se méfier de l'excessive clarté stendhalienne, et mettra plutôt en œuvre une psychologie des profondeurs, dont on trouve les premiers exemples dans *Le Calvaire*, qui paraîtra neuf mois plus tard⁹³⁰. Mais pour l'heure, dans le domaine littéraire, Stendhal est, avec Jules Barbey d'Aurevilly, l'admiration majeure de Mirbeau, qui a donc choisi ici de s'engager sur ses traces.

Comme Stendhal enfin, Mirbeau a opté pour le « *style sec* » : il a élagué impitoyablement tous les artifices du « beau style », ou prétendu tel, les clichés, les jolieses, les effets oratoires, les exagérations et les redondances ; il s'est même interdit les digressions et les allusions polémiques auxquelles il aura si souvent recours par la suite, lorsqu'il remettra en cause les frontières génériques et participera à sa façon à la mise à mort du roman⁹³¹ ; et il a réduit au strict minimum les descriptions, fussent-elles impressionnistes. Le récit est linéaire, sans la moindre graisse superflue, il va toujours droit à l'essentiel et il nous conduit sans le moindre temps mort vers le dénouement, aussi « *implacable* » que le style de Stendhal, comme dans toute tragédie qui se respecte.

Car, une nouvelle fois, comme dans les précédents romans signés Alain Bauquenne ou Forsan et comme dans les romans dits « autobiographiques » signés

⁹²⁶ En 1883, Mirbeau parlait aussi d'Arthur Rimbaud comme d'un « *poète inconnu, et qui avait du génie, pourtant* » (« Les Sœurs de charité », *Le Gaulois*, 9 mars 1883) : autre exemple de sa prescience.

⁹²⁷ En 1885, il écrit en effet que Stendhal est « *un grand incompris* » et fait partie de « *ces artistes prédestinés à n'être appréciés que des esprits supérieurs* » (« Les Portraits du siècle », *La France*, 23 avril 1885 ; *Combats esthétiques*, t. I, p. 155).

⁹²⁸ « Une collection particulière », *La France*, 3 octobre 1884 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 56). Le 8 décembre 1884, il parle de ses « *visions profondes* » (*ibid.*, p. 88), le 23 avril 1885 de ses « *impressions de vie profonde* » (*ibid.*, p. 155), le 16 juin 1886 de nouveau de « *visions profondes* » (*ibid.*, p. 299). Le 1^{er} mai 1885, il fait aussi référence à sa théorie de la cristallisation amoureuse (*ibid.*, p. 160).

⁹²⁹ *Crime et châtime*nt a été traduit en 1885, *L'Idiot* le sera en 1887. *L'Abbé Jules* (1888) sera écrit sous l'influence de *L'Idiot* et sera le premier roman dostoïevskien de notre littérature.

⁹³⁰ Dans *Le Calvaire*, l'influence de Dostoïevski se combinera à celles de Barbey d'Aurevilly et d'Edgar Poe : les réminiscences littéraires seront donc loin d'avoir disparu, bien que, pour la première fois, Mirbeau signe sa copie romanesque.

⁹³¹ Sur l'évolution de Mirbeau et son dépassement progressif du roman « réaliste » du XIX^e siècle, voir notre préface « Mirbeau romancier », dans le tome I de *l'Œuvre romanesque*.

Mirbeau⁹³², il s'agit d'une tragédie où, une fois posée la situation de départ et caractérisés les personnages, ceux-ci sont entraînés inéluctablement vers le dénouement, pathétique à souhait, selon la double « fatalité » du « caractère » (ce que, dans un article de 1885, il appelait la fatalité du « tempérament⁹³³ ») et de l'« entourage » : dans *Dans la vieille rue*⁹³⁴, Mirbeau-Forsan distinguait déjà les « forces intérieures » et les « impulsions extérieures » qui cumulent leurs effets pour déterminer notre destin. En l'occurrence, il s'agit une nouvelle fois d'une tragédie de l'amour, aux prises non seulement avec lui-même, mais aussi avec la pression sociale et ce que Mirbeau appelle « le poison religieux⁹³⁵ ».

Dès le début, il est clair que rien de bon ne naîtra de la rencontre des deux personnages principaux de cette « histoire⁹³⁶ » : la duchesse Ghislaine de Saverdun⁹³⁷, veuve fidèle et honnête mère de famille, trop raisonneuse « pour jamais savoir aimer », trop janséniste pour céder aux élans de son cœur, et trop « immatérielle » et « diaphane », telles les héroïnes d'Edgar Poe⁹³⁸, pour obéir aux pulsions du vouloir-vivre de l'espèce⁹³⁹ ; et Maurice de Trênes⁹⁴⁰, tout jeune homme imprégné de romantisme, comme l'était le jeune Mirbeau lui-même⁹⁴¹, qui se révèle dangereusement « absolutiste » en amour⁹⁴², et dont la passion possessive s'avive et s'irrite de ne jamais connaître de satisfaction charnelles : « De ce choc de deux forces contraires, aucune harmonie et

⁹³² Comme *Dans la vieille rue*, *La Maréchale* et *Sébastien Roch*, c'est l'émouvante histoire d'un « sacrifice inutile ». Comme *Sébastien Roch*, c'est « le meurtre d'une âme » : non pas de l'âme d'un adolescent violé par un jésuite, mais de celle d'« une femme pure et tendre », mal adaptée à la brutalité de la société moderne, qu'un jeune homme, de douze ans son cadet, s'est employé à « faire tomber », plus par vanité que par fidélité à un amour déjà mort. Comme *Le Calvaire* et *L'Écuyère*, ce sont des variations sur les tortures de l'amour et sur l'impossibilité, pour l'homme et la femme, de se rejoindre et de vibrer à l'unisson. Toutes ces œuvres développent une vision très noire de la condition humaine et de l'amour.

⁹³³ « Chacun obéit fatalement à son tempérament », « La Tristesse de M. Boulanger », *La France*, 23 avril 1885 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 152). Dix ans plus tard, à propos de *L'Armature*, de l'ami Paul Hervieu, Mirbeau écrira que « l'être humain » y est « aux prises avec les engrenages de ses passions, de ses instincts, et les fatalités de son milieu social » : il retrouvera alors, dans les romans d'Hervieu, le ressort dramatique et le déterminisme des romans de ses débuts.

⁹³⁴ Roman paru en 1885 et recueilli dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* (et accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹³⁵ Sur la dénonciation du « poison religieux », voir ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990, notamment le chapitre VIII. Voir aussi son émouvant roman de 1890, *Sébastien Roch* (tome I de l'*Œuvre romanesque* ; accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹³⁶ Une « histoire » est un récit à deux personnages principaux liés par le sentiment amoureux, avec ses vicissitudes : le modèle en est *Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost. Plus récemment, *Fanny*, d'Ernest Feydeau, et *Sapho*, d'Alphonse Daudet, relèvent de ce genre romanesque. *Le Calvaire* sera aussi une « histoire », comme l'était déjà *Jean Marcellin*, roman « nègre » paru en 1885.

⁹³⁷ Il est à noter que Saverdun est un chef-lieu de canton de l'Ariège, où Mirbeau a passé vingt et un mois, de la fin mai 1877 à la fin janvier 1879. Dans *Le Calvaire*, auquel Mirbeau travaille au même moment, Juliette Roux est originaire d'une ville de l'est, Liverdun, où l'ancien préfet de l'Ariège et ancien patron de Mirbeau, Lasserre, possédait des forges, et dont le nom constitue comme un écho de Saverdun : cet écho ne serait-il pas un des cailloux que le « nègre », frustré de sa paternité littéraire, a pris plaisir à semer, tel le petit Poucet, à destination des limiers de la littérature présents et à venir ?

⁹³⁸ Mirbeau a pastiché Edgar Poe – pastiche avoué dans le sous-titre – dans l'un des premiers contes parus sous son nom, « La Chanson de Carmen », *Le Gaulois*, 21 août 1882 (recueilli dans notre édition des *Contes cruels*, t. I, pp. 259-265).

⁹³⁹ Pour Schopenhauer, dont l'influence est considérable sur le second dix-neuvième siècle en général et sur Mirbeau en particulier, l'amour est un piège tenu par la Nature en vue d'assurer la perpétuation de l'espèce.

⁹⁴⁰ Son prénom n'est pas sans faire penser à l'Amaury de *Volupté*.

⁹⁴¹ Voir notamment ses premières lettres à son ami Alfred Bansard des Bois, dans le tome I de sa *Correspondance générale*. Mais il lutte contre cette imprégnation romantique, de peur de trop souffrir, et recourt volontiers à l'humour et à l'autodérision en guise d'antidote.

aucun bonheur ne pouvaient naître », nous annonce le narrateur, qui rédige son récit après le dénouement de la tragédie. Mais la vie n'a que faire de ces avertissements trop tardifs, et une relation privilégiée ne s'en noue pas moins entre eux, premier « *malentendu* » d'une longue série : elle est la résultante, d'un côté, de « *l'inassouvissement moral* » d'une femme encore jeune, à la recherche de sensations éthérées que le « monde » cancanier et superficiel ne saurait lui offrir, et, de l'autre, de l'admiration toute romantique que le jeune homme voue à une femme d'un autre temps, d'autant plus fascinante à ses yeux qu'elle est foncièrement différente des créatures mondaines, artificielles et puérides, qui hantent les salons parisiens – telle cette Pavonès au nom emblématique⁹⁴³. À partir de cet instant, entre ces deux êtres qui, malgré leur rapprochement et leurs causeries, n'en demeurent pas moins une « *énigme* » l'un pour l'autre, c'est une succession de frustrations douloureuses et de blessures qui, à peine cicatrisées, se rouvrent, à la faveur de quelque nouveau malentendu, pour transformer en torture ce qui aurait été, dans un de ces romans à l'eau de rose dont Mirbeau se gausse⁹⁴⁴, une liaison tendre, sereine et épanouissante.

Certes, la diaphane Ghislaine est prête à accorder à son soupirant pas longtemps transi une « *amitié franche et sincère* », chaste et maternelle, comme Mme de Mortsauf à Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée*⁹⁴⁵. Mais il ne saurait s'en contenter bien longtemps : il ne comprend en effet « *que l'amour absolu et réciproque* », sans commune mesure avec une vulgaire amitié, et son tempérament exige de surcroît des satisfactions qui lui sont obstinément refusées, de sorte qu'il finit par « *trouver ridicules les grâces décentes de Ghislaine, ses délicatesses d'honnête femme* ». Et puis, surtout, son amour-propre est blessé – comme dans les romans « nègres » précédents, l'amour-propre se révèle un ingrédient dangereux de ce sentiment profondément égoïste qu'on a accoutumé d'appeler « l'amour » tout court – et il a bien du mal à admettre qu'elle lui donne si peu, pense-t-il, en échange du don total qu'il croit présomptueusement lui faire de sa vie. De fait, à cause de la différence d'âge et du qu'en dira-t-on, Ghislaine ne saurait envisager le mariage ; et, à cause de son imprégnation janséniste, aussi mortifère que l'imprégnation luthérienne de Julia Forsell⁹⁴⁶, elle n'envisage même pas une liaison extraconjugale, qui ne serait qu'une « *déchéance* » à ses yeux d'« *honnête femme* ».

Deux individus raisonnables arrêteraient là les frais et se contenteraient d'une solide amitié, ou bien s'éloigneraient peu à peu l'un de l'autre sans plus de complications, cherchant, chacun de son côté, des satisfactions qui leur sont interdites lorsqu'ils se retrouvent ensemble. Mais la raison n'a que faire au royaume des sentiments⁹⁴⁷... Il s'avère que Maurice trouve masochistement « *une sorte de contentement farouche dans la privation volontaire* », et que Ghislaine, de son côté, « *ferme les yeux pour ne pas voir, pour ne pas renoncer à l'âme délicate et tendre* »

⁹⁴² Dans sa grande comédie de 1903 *Les affaires sont les affaires* (tome II du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003), Germaine Lechat sera également absolutiste, et son amant Lucien Garraud, qui a les pieds sur terre, la mettra en garde contre le danger de son intransigeance (acte II, scène 5).

⁹⁴³ *Pavone* signifie « paon » en italien. Mirbeau mettra en scène des paons dans deux de ses romans à venir : *Dans le ciel* et *Le Jardin des supplices*.

⁹⁴⁴ Par exemple, dans un article au titre ironique, « La Puissance des lumières », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1888 (recueilli dans ses *Combats littéraires*).

⁹⁴⁵ Dans *Ce qui ne meurt pas*, de Barbey d'Aurevilly, Mme de Scudemor, veuve comme Ghislaine, se croit aussi incapable d'aimer et tente aussi, pendant longtemps, de décourager la passion de son jeune amoureux.

⁹⁴⁶ Dans *L'Écuyère*, roman paru en 1882 sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne (tome I de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹⁴⁷ Sur les insuffisances de la raison pour le romancier, voir Pierre Michel, « Mirbeau et la raison », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 4-31.

qu'elle croyait avoir devinée ». De « *malentendus* » en « *aveuglement* » volontaire, ils sont alors condamnés à un perpétuel inassouvissement et à une accumulation de rancunes qui les rendent tous deux fort malheureux. Cette disharmonie foncière de leurs tempéraments et de leurs exigences, conditionnées par leur éducation et leur culture, est aggravée par les pièges dressés par le romancier-destin qui tire les ficelles, à l'instar de Balzac⁹⁴⁸, substitut du dieu omnipotent des vieilles religions : d'une part, la fausse nouvelle de la mort de Maurice de Trènes, qui est en réalité prisonnier en Allemagne⁹⁴⁹ ; et, d'autre part, les malentendus engendrés par les manœuvres de trois témoins qui, pour des mobiles fort différents, contribuent inconsciemment à nouer le drame, puis à l'envenimer : le philosophe spiritualiste Fresnau, au corps disgracié, platoniquement et silencieusement amoureux de la duchesse de Saverdun, à laquelle, sans même qu'elle s'en rende compte, l'attache une « *harmonie mystérieuse* », s'emploie bien à la protéger comme il peut, mais comme il ne se permet pas pour autant de nuire à son ami et de trahir sa confiance, il est confronté à des dilemmes déchirants et ne parvient pas à prévenir ce qu'il craint ; la confidente de Ghislaine, Aurélie de Lésiade, par simple curiosité intellectuelle, et pour connaître « *le mot de l'énigme* », entreprend une expérience qui va se révéler fatale ; quant à l'ancien ministre vieillissant, de Coursan, il attend patiemment son heure, et, dans le cadre d'une stratégie matrimoniale élaborée à froid, il tâche d'écarter un rival et de ruiner sa réputation aux yeux de la proie sur qui il a jeté son dévolu.

Ces interventions en ordre dispersé précipitent la ruine de Ghislaine : car, après s'être « *donnée tout entière* » à celui qu'elle croyait mort héroïquement à la guerre, sans avoir pu « *se reprendre* » une fois qu'elle a appris la vérité, elle éprouve désormais « *un désir frénétique de le revoir* », lors même que, tardivement mûri et désormais détaché, il poursuit loin d'elle sa carrière diplomatique et que, prêt à passer « *les compromis de la vie* », c'est-à-dire en l'occurrence à se ranger bourgeoisement, il caresse des projets matrimoniaux avec une jeune fille au nom doublement emblématique de Béatrix⁹⁵⁰ de Leuven. Elle se met alors à aimer, alors qu'il n'est plus temps, avec toute l'ardeur d'un tempérament trop longtemps refoulé, et avec tout l'aveuglement d'une passion obsédante qui la pousse à « *s'acharner à la poursuite* » d'un amour défunt, qu'elle s'obstine à croire encore « *vivant* ». La deuxième partie du roman constitue une exploration des méandres de cette âme déchirée et évoque les efforts pathétiques de cette femme aimante, mais essentiellement « *honnête* », pour renouer les fils d'un passé révolu, pour faire revivre un sentiment éteint, dont un éclair de désir ou une foudrarde de vanité ne parviennent à camoufler la disparition que parce qu'elle consent, une nouvelle fois, à s'aveugler. La déréliction, le dépérissement volontaire et la mort sont le prix qu'elle devra payer⁹⁵¹ pour ne pas avoir vibré au même moment que Maurice, pour avoir été, selon ses propres termes, « *obstinée* » et « *orgueilleuse* », lorsqu'il aurait fallu s'abandonner, et « *aveugle* », lorsqu'il aurait fallu faire preuve de lucidité face à toutes les preuves évidentes du désamour de Maurice : « *Je devais être punie* », conclura-t-elle, avec un

⁹⁴⁸ Balzac prétendait faire concurrence à l'état civil, c'est-à-dire à Dieu lui-même ; et sa *Comédie humaine* rivalisait avec la *Divine comédie*.

⁹⁴⁹ On peut penser à la fausse nouvelle de la mort de Thésée, qui déclenche l'enchaînement tragique, dans la *Phèdre* de Racine. Sur un autre plan, on trouvait déjà des échos de *Phèdre* dans *La Belle Madame Le Vassart*, roman "nègre" de 1884 (tome II de l'*Œuvre romanesque* ; accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹⁵⁰ Le prénom, associé au nom stendhalien, rappelle naturellement le roman de Balzac *Béatrix*. Le romancier s'amuse visiblement à multiplier les clins d'œil aux lecteurs.

⁹⁵¹ Tous les romans "nègres" traitent du prix élevé que doivent payer les innocents sacrifiés. Voir notamment *Dans la vieille rue*.

sentiment de culpabilité chevillé à l'âme, avant de s'éteindre, solitaire, minée par un mal inguérissable – comme l'Ellénore d'*Adolphe*, comme Mme de Couaën dans *Volupté*, comme Mme de Mortsau du *Lys dans la vallée*. Il n'y a pas et il ne saurait y avoir d'amour heureux...

Mais Ghislaine est-elle aussi coupable qu'elle se l'imagine rétrospectivement ? N'est-elle pas plutôt la pitoyable victime de la fatalité qui naît de la convergence entre les « *lois de sa nature* » et les multiples malentendus manigancés par l'ironie de la vie⁹⁵² ? N'est-elle pas au contraire l'incarnation même de l'innocence, que son honnêteté et sa délicatesse condamnent par avance, comme Geneviève Mahoul et Sébastien Roch⁹⁵³, dans l'hypocrite société du Second Empire, en proie au « *matérialisme outré des désirs* » ? Reste qu'on est en droit de se demander si elle n'est pas, malgré tout, fondée à se reconnaître une part de responsabilité et à ne voir dans son malheur d'autre « *fatalité* » que celle de son propre « *caractère* ». Car, tout en lui accordant sa tolstoïenne « *pitié douloureuse* », Mirbeau-Forsan ne manque pas de souligner son immatérialité, c'est-à-dire le symptôme d'un refus névrotique et contre-nature, stigmatisé par l'abbé Jules⁹⁵⁴, de l'instinct sexuel qui exprime le vouloir-vivre épars dans la nature. À force de réprimer ses pulsions, de se soumettre à d'absurdes convenances, de s'interdire des actions qu'elle juge « *dégradantes* », alors qu'elles seraient au contraire indispensables à son épanouissement, et de voir une « *déchéance* » dans le don de son corps à celui qu'elle aime, n'est-elle pas effectivement l'artisan de son propre malheur ? N'a-t-elle pas obéi au principe de mort plutôt qu'au principe de vie ? Comme si l'honnêteté avait fini par étouffer en elle les instincts de la femme ; comme si, oblitérant son corps et niant sa mission naturelle de perpétuer l'espèce, elle n'était plus qu'une âme – ou qu'un « *ange* », comme Mme de Mortsau...

Une nouvelle fois le romancier met en cause une morale chrétienne compressive, qui fait du plaisir un péché, du désir une tentation diabolique à refréner, de la souffrance une mortification expiatoire, et du sacrifice une élévation spirituelle qui ouvre la porte des cieux⁹⁵⁵. Il ne prêche pas pour autant une morale laxiste et une sexualité débridée : à l'instar de l'abbé Jules, et sous « *l'empreinte*⁹⁵⁶ » de ces « *pourrisseurs d'âmes* » que

⁹⁵² C'est cette ironie de la vie, omniprésente dans les romans et les contes de Mirbeau, qui fait que les choses ne se passent jamais comme les pauvres humains, dans leur ridicule présomption, ont cru le programmer, comme si un malin génie s'amusaient à se moquer d'eux, à déjouer leurs ruses, à frustrer leurs attentes, voire à les torturer sadiquement, sans qu'ils aient pour autant, devant un ciel vide, la mince consolation de cracher sur les dieux morts et de se révolter contre des tortionnaires absents. C'est cette ironie "sadique" de la vie, par exemple, qui leur impose des sacrifices douloureux qui, pour finir, s'avèrent pathétiquement inutiles. Le sacrifice de la duchesse Ghislaine rappelle celui de l'écuyère Julia Forsell, celui de Geneviève Mahoul, de *Dans la vieille rue* (tome II de l'*Œuvre romanesque*), et annonce celui de Sébastien Roch, dans le roman homonyme de 1890 (tome I de l'*Œuvre romanesque*).

⁹⁵³ Il est à noter que, dans *Sébastien Roch*, à propos du héros éponyme, Mirbeau parlera de nouveau d'« *âme délicate* », d'« *honnêteté* » et d'« *équilibre moral* ».

⁹⁵⁴ « *Parce que, dès que j'ai pu articuler un son, on m'a bourré le cerveau d'idées absurdes, le cœur de sentiments surhumains. J'avais des organes, et l'on m'a fait comprendre en grec, en latin, en français, qu'il est honteux de s'en servir... On a déformé les fonctions de mon intelligence, comme celles de mon corps, et, à la place de l'homme naturel, instinctif, gonflé de vie, on a substitué l'artificiel fantoche, la mécanique poupée de civilisation* », *L'Abbé Jules*, chapitre III de la deuxième partie (*Œuvre romanesque*, t. I, p. 471).

⁹⁵⁵ Le jansénisme de la duchesse de Saverdun ne fait évidemment qu'aggraver ces effets mortifères de la morale chrétienne. Comme par hasard, le château de Saverdun, dans l'Ariège, était une place forte des calvinistes, très proches des jansénistes en matière de prédestination et de morale.

⁹⁵⁶ Le mot, qui apparaît dans *Sébastien Roch*, servira de titre au premier roman d'Édouard Estaunié publié en 1896, *L'Empreinte*, qui dénoncera aussi l'éducation jésuitique.

sont les jésuites, il aura toujours tendance à y voir « *une cochonnerie*⁹⁵⁷ » ; et, dans *La Duchesse Ghislaine*, il ne ménage pas son admiration pour sa pitoyable héroïne, qui a eu le courage de s'isoler moralement d'une époque où l'on cultive indifféremment tous les « *désirs* » et où les véritables valeurs sont bafouées. Il n'en est pas moins vrai que la réaction de la duchesse, si juste qu'elle soit dans son principe, se révèle excessive et mortifère dans ses effets. N'existerait-il donc pas un juste milieu entre le laxisme sans principe et la rigidité du christianisme, entre « *le matérialisme outré des désirs* » et le sacrifice de ses pulsions naturelles ? La vie n'impose-t-elle pas des « *compromis* » indispensables à tout équilibre, comme l'affirmera Lucien Garraud dans *Les affaires sont les affaires* ? Malheureusement l'« *absolutisme* » de la passion du jeune et romantique Maurice s'y refuse, et tout autant l'« *absolutisme* » spiritualiste de Ghislaine ou de Fresnau.

Ce difficile équilibre et ces indispensables compromis, tous les personnages des romans de Mirbeau les chercheront, à l'instar du romancier lui-même dans sa propre vie, mais sans jamais parvenir à les définir en théorie, ni à les mettre en pratique. De *L'Abbé Jules* à *Dingo*, le conflit entre la nature et la culture, entre les exigences de l'individu et les nécessités de l'ordre social, entre les pulsions de vie et les forces de refoulement, sera au centre de ses préoccupations et au cœur des déchirements de ses personnages en quête d'équilibre et d'harmonie. Or, précisément, on trouve, dans les dernières lignes de *La Duchesse Ghislaine*, une belle formule, typiquement mirbellienne⁹⁵⁸, qui, à défaut de conseils pratiques, semble du moins fixer un objectif éthique : « *Le bonheur n'existe que dans l'harmonie de l'être moral* ». Cette harmonie idéale n'a évidemment rien à voir avec « *l'harmonie préétablie* » de Leibniz dont s'est gaussé Voltaire, et à laquelle pense peut-être le philosophe spiritualiste Fresnau, car, loin d'être l'œuvre d'une divinité omnipotente et omnisciente, elle ne peut résulter que d'un effort volontaire et rationnel de l'individu pour adapter lucidement sa vie à son propre « *caractère* » et aux « *lois de sa nature* », c'est-à-dire, dans une perspective résolument déterministe, au produit de la combinaison de ses « *instincts* » et de son histoire personnelle dans un « *entourage* » donné, à un moment donné. Quand les forces de compression de la société parviennent à « *écraser l'individu* » et à le réduire à l'état de « *croupissante larve*⁹⁵⁹ », il n'est évidemment plus possible pour lui d'être « *adéquat à soi-même*⁹⁶⁰ » et de préserver l'harmonie de son être moral : à lire Mirbeau, il semble bien que ce soit malheureusement le cas de la grande majorité des hommes, car rares sont ceux qui résistent et échappent à cette *éducastration* programmée. Quand, au contraire, l'individu, à l'exemple du véritable artiste, est doté d'une personnalité suffisamment forte pour résister au conformisme du milieu social, pour trouver en lui-même l'énergie de suivre sa propre voie, pour fixer seul les objectifs à atteindre et pour se donner les moyens de les réaliser, au risque d'être marginalisé, voire de passer pour

⁹⁵⁷ *L'Abbé Jules*, loc. cit., p. 470.

⁹⁵⁸ On retrouvera une formule voisine dans un des plus célèbres articles de Mirbeau, « *Palinodies* » : « *L'harmonie d'une vie morale, c'est d'aller sans cesse du pire vers le mieux* » (*L'Aurore*, 15 novembre 1898 ; *L'Affaire Dreyfus*, p. 160), et aussi dans son roman inachevé, *Un gentilhomme*, où le narrateur écrit que le secrétaire particulier doit « *penser pour le compte d'un autre [...], vivre ses incohérences, ses fantaisies, ses passions, ses vertus ou ses crimes qui, presque toujours, sont l'opposé de vos incohérences à vous, de vos fantaisies, de vos passions, de vos vertus ou de vos crimes, lesquels constituent, pourtant, la raison unique, l'originalité, l'harmonie de votre être moral* » (*Œuvre romanesque*, t. III, p. 890 ; accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher).

⁹⁵⁹ L'expression apparaît dans *Dans le ciel* (tome II de l'*Œuvre romanesque*, p. 51).

⁹⁶⁰ *Dans le ciel*, loc. cit., p. 52.

fou, comme Tolstoï⁹⁶¹, l'harmonie morale est envisageable. Mais elle implique une ascèse si douloureuse⁹⁶² et des efforts à renouveler si souvent et si durablement que la plupart des hommes qui la recherchent sont condamnés à échouer, comme le misérable et frénétique abbé Jules. Pour sa part, la duchesse Ghislaine n'est certes pas une larve, à la différence de ces êtres grotesques ou pitoyables dont fourmille toute l'œuvre de Mirbeau, mais elle n'est pas non plus une artiste créatrice qui serait dotée des moyens d'affirmer son identité : elle n'est qu'une femme exigeante et déchirée, suffisamment consciente des tares du milieu auquel elle appartient pour tenter de mettre en œuvre une espèce d'« *isolation morale* », mais trop incapable d'un « *sentiment exclusif* » qui donne un sens à sa vie et qui lui confère en même temps la « *confiance nécessaire à sa vitalité* ». Ce diagnostic est formulé par le narrateur dès le chapitre liminaire et constitue donc aussi, du même coup, un pronostic : dès lors, comme l'écrira souvent la fataliste Célestine du *Journal d'une femme de chambre*, ce qui devait arriver arriva...

Par l'exemple de la duchesse de Saverdun, Mirbeau semble bien faire sienne une éthique humaniste et matérialiste, au sens philosophique du terme⁹⁶³, qu'il développe parallèlement, depuis l'automne 1884, dans ses *Chroniques du Diable de L'Événement*⁹⁶⁴. Puisqu'il n'est décidément pas possible de vivre « *dans le ciel* » – thème qu'il développera dans le roman portant ce titre –, puisque l'absolu n'est pas dans la vie et que sa quête, à l'expérience, s'avère mortelle⁹⁶⁵, sachons nous contenter du relatif, et tâchons de trouver, entre les exigences de nos sens et de notre esprit et celles de la société qui a façonné nos représentations, des choses, des compromis intelligents qui sauvegardent « *l'harmonie de notre être moral* » et préservent nos chances de bonheur. Belle leçon implicite de lucidité, empruntée à Stendhal.

En même temps qu'il nous incite à élaborer notre propre éthique à la lecture de la tragédie qu'il nous a concoctée pour notre réflexion, Mirbeau-Forsan nous présente une analyse des intermittences du cœur qui, par-delà le modèle stendhalien, semble bien présager celle de Marcel Proust⁹⁶⁶. Il apparaît en effet que le sentiment amoureux n'a rien à voir avec l'image idéalisée et dangereusement mythifiée qu'en donne la littérature de consommation courante et à laquelle la plupart des êtres humains continuent de se raccrocher, en guise de consolation. Bien loin d'être un bloc compact, uniforme, inébranlable, et digne en tous points de l'admiration des foules, il apparaît au contraire complexe, fait de pièces et de morceaux, traversé de contradictions, fluctuant, éphémère et, pour finir, foncièrement égoïste... Quand on l'examine de près, voire au microscope, comme André Gide le dira de Proust, on découvre en effet qu'il est constitué d'une foule d'ingrédients, pas toujours ragoûtants, d'ailleurs – par exemple, l'amour-propre –, dont le dosage varie d'un moment à l'autre et qui sont éminemment transitoires. La tragédie de "l'amour" ne se réduit donc pas à l'inassouvissement, à la dépossession de soi et aux

⁹⁶¹ Voir l'article intitulé « Un fou » que Mirbeau consacre à Tolstoï, dans *Le Gaulois* du 2 juillet 1886 (recueilli dans ses *Combats littéraires*). .

⁹⁶² Sur l'ascèse de l'artiste selon Mirbeau, voir la préface des *Combats esthétiques*, pp. 20-22, et *Dans le ciel*, qui traite précisément de la tragédie de l'artiste.

⁹⁶³ Sur ce sujet, voir l'article de Pierre Michel, « Le Matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312.

⁹⁶⁴ Sur les *Chroniques du Diable*, voir la communication de Pierre Michel dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, et l'anthologie parue en 1994 aux *Annales littéraires de l'Université de Besançon*.

⁹⁶⁵ Le peintre Lucien, de *Dans le ciel*, inspiré de Vincent Van Gogh, en fera à son tour la tragique expérience.

⁹⁶⁶ On en trouvait déjà une illustration dans un roman de 1884 signé Alain Bauquenne, *La Belle Madame Le Vassart* (reproduit en annexe du tome II de l'*Œuvre romanesque*, et accessible sur le site Internet des éditions du Boucher).

tortures et aux ravages qui s'ensuivent, comme *Le Calvaire*, après *La Belle Madame Le Vassart*, va en apporter une nouvelle illustration. Elle vient aussi de ce que, dans un couple qui s'aime, ou du moins qui se l'imagine, en réalité les deux "amoureux" ne se retrouvent jamais sur la même longueur d'ondes – comme *Les Amants* le confirmera, sur le mode farcesque⁹⁶⁷ : loin de n'être qu'une regrettable exception, le malentendu est la règle⁹⁶⁸. Même lorsqu'il arrive, presque miraculeusement, qu'ils éprouvent ensemble un sentiment qui ne soit pas une simple illusion, ou une grossière et grotesque duperie, comme dans *Les Amants*, il ne saurait résister à l'épreuve du temps et aux assauts de deux égoïsmes dressés l'un contre l'autre. Chaque individu est condamné à poursuivre sa propre trajectoire, sans qu'aucune nouvelle rencontre avec l'être "aimé" ait la moindre probabilité de se reproduire. L'homme et la femme sont deux planètes radicalement étrangères l'une à l'autre et séparées par un « *infranchissable abîme*⁹⁶⁹ ». "L'amour" prétend bien jeter, par-dessus cet abîme, un pont qui permette de rétablir la communication⁹⁷⁰ ; mais ses fondations sont dérisoirement fragiles, et il finit inexorablement par craquer... Cette conception pré-proustienne de l'amour est démystificatrice et extrêmement pessimiste, mais ô combien moderne !

Ce n'est pas le moindre mérite de Mirbeau que de l'avoir illustrée dans ce beau roman, où l'émotion et l'analyse intellectuelle font si bon ménage ; et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre nourrie des modèles du passé, et où la négritude jette ses derniers feux, que d'anticiper ainsi sur l'avenir.

Pierre MICHEL

POUR EN SAVOIR PLUS

- Claude Herzfeld, compte rendu de *La Duchesse Ghislaine*, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 282-284.
- Michel, Pierre, « Quand Mirbeau faisait le "nègre" », Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-101.
- Michel, Pierre, « Introduction », in *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, t. III, pp. 967-978.
- Michel, Pierre, « Mirbeau et la négritude », site Internet des éditions du Boucher, pp. 4-32.
- Michel, Pierre, « *La Duchesse Ghislaine* : entre Stendhal et Proust », introduction à *La Duchesse Ghislaine, Quand Mirbeau faisait le nègre*, site Internet des Éditions du Boucher, décembre 2004, pp. 1029-1043.

⁹⁶⁷ Saynète recueillie dans le tome IV de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau.

⁹⁶⁸ Dans une farce telle que *Scrupules* (recueillie également dans le tome IV de son *Théâtre complet*), Mirbeau démontrera de même que l'injustice est inscrite au cœur même de la loi, et non seulement dans les prétendues "bavures" : elle est la règle, non l'exception.

⁹⁶⁹ « Vers le bonheur », *Le Gaulois*, 3 juillet 1887 (*Contes cruels*, t. I, p. 122). Le titre de ce conte, rédigé par Mirbeau au lendemain même de son mariage avec Alice Regnault, est évidemment ironique et en dit long sur sa lucidité désespérée.

⁹⁷⁰ Un autre conte de Mirbeau, illustrant l'incommunicabilité entre les sexes, s'appelle précisément « Le Pont » (*Le Journal*, 26 mai 1895 ; *Contes cruels*, t. II, pp. 113-117).

TABLE DES MATIÈRES

- Introduction : « Octave Mirbeau romancier », p. 2.

Première partie : les romans signés Octave Mirbeau

- « Du calvaire à la rédemption », p. 42.
- « *L'Abbé Jules* : de Zola à Dostoïevski », p. 53.
- « *Sébastien Roch*, ou le meurtre d'une âme d'enfant », p. 65.
- « *Dans le ciel*, ou la tragédie de l'artiste », p. 81.
- « *Le Jardin des supplices*, ou : du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire », p. 92.
- « *Le Journal d'une femme de chambre*, ou voyage au bout de la nausée », p. 114.
- « *Les 21 jours d'un neurasthénique*, ou le défilé de tous les échantillons de l'animalité humaine », p. 137.
- « *La 628-E8* : de l'impressionnisme à l'expressionnisme », p. 153.
- « *Dingo* : de la fable à l'autofiction », p. 172.
- « Du prolétaire au *Gentilhomme* », p. 189.

Deuxième partie : les romans parus sous pseudonyme :

- « Mirbeau et la négritude », p. 200.
- « *L'Écuyère* : tragédie et pourriture », p. 224.
- « *La Maréchale* : au-delà d'Alphonse Daudet », p. 236.
- « *La Belle Madame Le Vassart*, ou Zola revisité », p. 246.
- « *Dans la vieille rue*, ou le sacrifice inutile », p. 261.
- « *La Duchesse Ghislaine* : entre Stendhal et Proust », p. 270.

Table des matières, p. 280.