

MIRBEAU ET LA RAISON

Dans ses *Lettres à Alfred Bausard des Bois*ⁱ, le jeune Octave Mirbeau se situe clairement dans la continuité des philosophes des Lumières, s'affirme "*fiis de la Révolution*" (p. 104) et proclame sa confiance en la raison, qui permet à l'homme de s'élever au-dessus de l'animalité, d'accéder à la "*civilisation*" et d'échapper tout à la fois à l'abêtissement religieux, au fanatisme et à la loi du meurtre. Ainsi, son opposition au projet de réorganisation militaire, concocté en 1867 par le maréchal Niel et qui prévoyait l'enrégimentement de tous les jeunes mâles, s'enracine dans l'idée qu'elle risquerait de précipiter la guerre, d'en aggraver considérablement les dommages et de ramener l'homme à "*l'état sauvage*" (p. 60). Pourtant, par la suite, quand il écrira pour son propre compte, il se révélera de plus en plus méfiant face aux prétentions de cette pseudo-raison, au point d'apparaître comme le chantre et l'illustrateur de l'irrationalité de toutes choses, de la nature et de la société aussi bien que de l'être humain lui-même.

Un texte paroxystique atteste notamment de ce qu'on pourrait être tenté d'appeler – provisoirement – son "irrationalisme" : il s'agit d'une étonnante réponse à une enquête menée par le quotidien *L'Aurore* sur la mort imprévisible, à la veille de son procès, de Gabriel Syveton, ancien trésorier – indélicat – de la Ligue de la Patrie Française, qui, deux mois plus tôt, le 9 novembre 1904, à la Chambre des Députés, avait giflé le ministre de la Guerre du gouvernement Combes, le général André, défenseur de la laïcité et de la neutralité de l'armée. Le décès de ce député nationaliste aux mœurs plus que suspectes – sa belle-fille l'accusait de l'avoir violée – donnait lieu à toutes sortes de spéculations et d'interprétations, et on se demandait s'il s'agissait d'un suicide – thèse officielle, et partant éminemment suspecte – ou d'un assassinat, comme on le pensait majoritairement, tant à l'extrême droite qu'à l'extrême gauche (notamment Jaurès, au terme d'une démonstration à la logique imparable). Voici, sur cette question, la réponse de notre imprécateur : "*Si je raisonne, je suis obligé de conclure à l'assassinat ; mais dès que je ne raisonne plus, je peux croire au suicide. [...] Il n'avait aucune raison de se suicider... mais ce n'est pas une raison. [...] Le suicide de Syveton apparaît bien comme un défi à la raison [du fait de "mille impossibilités matérielles"]. Je n'en pense pas moins, quant à moi, que Syveton s'est suicidé. Il a agi comme un être qui n'a pas de raison*"ⁱⁱ. À la méthode hypothético-déductive et aux indices "*matériels*" de Jaurès-Sherlock Holmes, il oppose l'intuition du commissaire Maigret, qui permet de pénétrer au cœur des êtres et des choses...

Comment expliquer que Mirbeau ait pu passer ainsi des positions rationalistes de sa jeunesse à "l'irrationalisme" apparent de sa maturité et à ce *credo quia absurdum* dans le droit fil de Pascal ? C'est la question à laquelle nous allons tâcher de répondre.

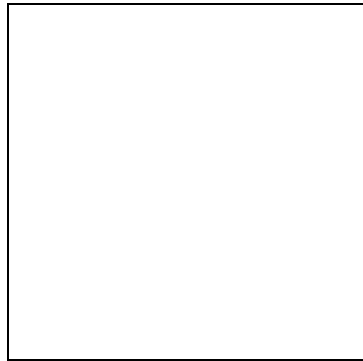
RAISON ET PSYCHOLOGIE : DOSTOÏEVSKI ET ROUSSEAU

Un premier élément de réponse est apporté par les "*extraordinaires révélations*" de ce "*dénudeurs d'âmes*"ⁱⁱⁱ qu'est Dostoïevski. *Crime et*

châtiment et *L'Idiot* ont révélé à Mirbeau "cette folie qu'est l'homme", auquel "ne convient pas la logique", parce qu'il est livré aux "ténèbres de la subconscience" et à une "bousculade folle d'incohérences" et "de contradictions"^{iv}. C'est précisément à Dostoïevski qu'il se réfère pour étayer un tant soit peu sa réponse au reporter de *L'Aurore* sur la mort de Syveton : "Lorsqu'on étudie un homme, il ne faut pas de logique. Voyez Dostoïevski, un des plus grands écrivains que je sache, il a vu tous les hommes comme des fous. Il avait raison. [...] Toujours, partout, les preuves abondent que l'homme a plus d'aptitude à la folie qu'à la raison" (*loc. cit.*). Cette conviction l'amène à critiquer les limites de ce qu'il appelle, par opposition aux Russes et Scandinaves, "l'art latin" : beaucoup trop attaché à la "mesure" et à la "logique", cet "art latin" est "incomplet, quand il n'est pas faux", puisqu'il reste à la surface du psychisme humain, au lieu de "descendre aux profondeurs des abîmes"^v. Quant à la psychologie dont se targuent les romanciers français, en particulier ceux qui sont dits "féministes", à cause de leur prétendue connaissance du cœur féminin, et dont il se gausse dans le Frontispice du *Jardin des supplices*, c'est du "toc" : "Cette affaire [Syveton] marque irrémédiablement la faillite de la psychologie, de notre psychologie à nous autres romanciers : toutes les psychologies sont fausses"^{vi}, puisqu'en réalité elles n'éclairent rien des "abîmes" du cœur humain. Aussi, partisan de la seule psychologie qui vaille, celle des profondeurs, parce qu'elle respecte l'irrationalité foncière de notre psychisme, ne cesse-t-il de tourner en dérision les prétentions à la scientificité de son ex-ami Paul Bourget, armé de son dérisoire "scalpe"^{vii} : elles sont de la même farine que celles de Zola, romancier "expérimental"...

En opposant de la sorte la raison et la folie humaine, irréductible à l'analyse psychologique, Mirbeau fait d'une pierre trois coups :

– Tout d'abord, il met en évidence l'insondable complexité de notre psyché, qui ne saurait se réduire aux déterminismes psychophysiques simplistes de Zola, ou aux analyses à peine plus sophistiquées des romanciers qui se piquent de psychologie. La contradiction gît au cœur des êtres humains comme au sein de toutes choses, nous subissons des pulsions en tous sens – notamment la pulsion du meurtre, indissociablement liée à l'instinct génésique, comme l'illustre d'abondance *Le Jardin des supplices* ; et elles se heurtent presque toujours aux interdits sociaux et aux règles morales et religieuses en vigueur dans une société donnée ; de sorte que chacun d'entre nous est perpétuellement, malgré qu'il en ait, tiraillé à hue et à dia, à l'instar de l'abbé Jules, qui est comme "dépossédé de lui-même" et s'agite "comme s'il avait un but", dans un "constant renversement du pour au contre"^{viii}. Pour mieux nous faire sentir l'incapacité de la froide raison à pénétrer les "abîmes" du psychisme humain, le créateur du frénétique abbé – notre "douloureux camarade", selon Stéphane Mallarmé – renonce à toute analyse psychologique de son personnage et adopte un point de vue d'extériorité, en le peignant à travers le regard d'un adolescent qui, à l'immaturation de son âge, joint les préjugés de son milieu, et qui, bien évidemment, ne peut rien comprendre à cette "indéchiffrable énigme"^{ix} qu'est l'abbé à la triste figure. Cette impossibilité pour l'homme de se comprendre lui-même et de comprendre les autres est à la source de l'incommunicabilité entre les classes (cf. *Les Mauvais bergers*), entre les peuples (cf. les *Lettres de l'Inde* et *Le Jardin des supplices*), et aussi entre les sexes (d'où l'enfer conjugal, évoqué notamment dans *Mémoires pour un avocat* et *Vieux ménages*^x).



Louise France (qui a créé *Vieux Ménages*) par Edgar Chahine.

– En deuxième lieu, Mirbeau souligne l'incapacité de l'homme à juger sainement d'une situation, à choisir sa voie en toute connaissance de cause et à adapter les moyens mis en œuvre aux fins qu'il prétend faire siennes. L'abbé Jules est de nouveau la plus éloquente illustration de cette impuissance rédhitoire, lui qui "*s'ingénie à nouer et emmêler les fils*" de son "*tissu de contradictions*", comme l'écrit Serge Duret : "*Immanquablement tout dessein d'entreprendre, tout élan créateur est aussitôt suivi du besoin de défaire, du plaisir de détruire. [...] À chaque 'phase d'énergiques efforts vers le bien' succède une 'poussée' des 'instincts mauvais', un fatal retour au mal qui 'culbute en une minute' l'œuvre patiemment et généreusement commencée*"^{xi}. On pourrait aussi citer l'exemple de Célestine, dont les velléités de révolte sont sans lendemain et qui gâche régulièrement toutes ses chances, faute d'y voir clair en elle-même et de déterminer ce qu'elle veut vraiment^{xii} ; ou celui de Jean Mintié, entraîné dans un maelström de pulsions incontrôlables qui transforment son existence en un véritable "*calvaire*"^{xiii} ; ou encore celui de Sébastien Roch, devenu inapte à faire passer en actes ses émotions esthétiques, son dégoût des religions instituées ou ses aspirations à la solidarité sociale, comme s'il était lui aussi dépossédé de lui-même, sous l'effet de "*l'empreinte*" religieuse et du traumatisme du viol^{xiv}. En mettant en lumière l'incohérence des fantoches humains, hors d'état d'exercer leur libre arbitre, en dépit de – ou à cause de – leur raison, Mirbeau se distingue radicalement de tous les romanciers qui prétendent au contraire en révéler les ressorts cachés et faire apparaître leur logique interne.

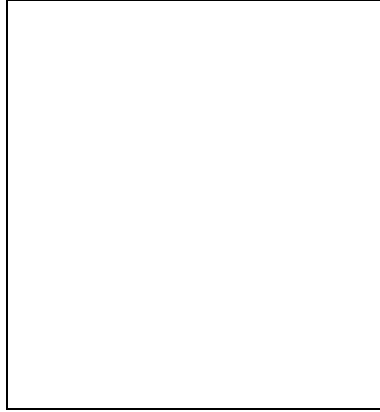
De ce point de vue, les hommes sont sensiblement moins bien lotis que les animaux : pour l'auteur de *Dingo*, en effet, "*tous les animaux ont des préférences, c'est-à-dire le jugement critique qui pèse le pour et le contre, le pire et le mieux*" et qui "*leur fait choisir, avec infiniment plus de sagesse que nous, entre les êtres et les choses, la chose ou l'être qui s'adapte le mieux aux exigences de leurs besoins physiques et de leurs qualités morales*"^{xv}. Mirbeau prend donc le contrepied de tous ceux qui, dans la lignée de Descartes, ont affirmé le caractère purement mécanique des actions et réactions des animaux-machines et ont réservé le monopole de la liberté à l'être humain, sous prétexte que seul il serait doté de raison : à ses yeux, au contraire, seuls les animaux sont libres, justement parce que leur raison ne vient pas perturber leur appréciation, instinctivement juste, de ce qui est bon pour eux... Leur instinct est un guide infiniment plus sûr que cette présomptueuse "raison" dont les humains se gargarisent. Ce qui est

supposé constituer la grandeur de l'homme, la raison, est en réalité la plus grande de ses misères, comme l'avait bien vu Pascal...

– Cela amène Mirbeau, par voie de conséquence, à remettre en question les notions mêmes de raison et de folie : puisque ce qu'il est convenu d'appeler "*la raison*" se révèle inapte à comprendre et à diriger le comportement humain, ne devrait-on pas réhabiliter tous ceux que l'on a taxés de "*folie*" sous prétexte qu'ils ne se soumettaient pas aux règles prétendument rationnelles de la société ? Par exemple, Léon Tolstoï, jugé fou parce qu'il a choisi de renoncer au luxe, de vivre pauvrement comme un simple paysan, d'évangéliser les prostituées, d'alphabétiser les moujiks, et "*de faire comprendre que la guerre était une barbarie*" et "*la justice humaine une monstruosité*"^{xvi}. Ou Don Quichotte, "*sublime ganache*" et "*chevalier de l'idéal*", dont la folie vient de ce qu'il ne se résigne pas aux crimes et aux veuleries des hommes et en qui notre justicier voit un modèle pour les journalistes soucieux de "*redresser les torts de l'humanité*"^{xvii}. Ou Vincent Van Gogh, que l'on a prétendu fou, parce que sa "*personnalité débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait*"^{xviii}, alors qu'aux yeux de son panégyriste il était "*le plus sain*" des artistes, précisément parce qu'il possédait un "*tempérament*" d'exception^{xix}. Ou encore l'abbé Jules, diabolisé par le regard des autres à cause de sa saine révolte contre les idéaux et les institutions homicides de la société par fidélité à l'être naturel et "*gonflé de vie*" (p. 259) qu'il eût aimé préserver en lui. Contester la primauté de la raison, comme le fait Mirbeau à travers tous ces exemples, voire tous ces modèles, c'est du même coup remettre radicalement en cause le bien fondé de la société, de ses institutions sacro-saintes, de ses valeurs intangibles et de ses idéaux les plus nobles (en apparence), que l'on nous présente toujours – abusivement – comme conformes à la raison, afin de mieux nous mystifier et de nous inciter à les accepter sans discussion.

À ce stade de notre analyse, il apparaît qu'à la révélation de Dostoïevski et aux réminiscences de Pascal sur le psychisme humain et les apories de la raison, s'ajoute, chez Mirbeau, l'imprégnation de Rousseau, critique de l'état social oppressif et chantre d'un état de nature idéalisé. De fait, en opposant systématiquement instinct et intelligence, sensibilité et raison, nature et société, en accordant la primauté aux premiers et en pourfendant les seconds, il se situe dans le droit fil de Jean-Jacques, dont se réclame précisément l'abbé Jules quand il prône pour son neveu l'"*éducation négative*" définie dans *l'Émile*. Ce rousseauisme éclate dans Dingo, où Mirbeau, narrateur et personnage, ne cesse de mettre en lumière la supériorité du chien sauvage, réfractaire à la domestication, sur l'écrivain mondialement célèbre qu'il est devenu, mais barbouillé de préjugés, en dépit de son anarchisme proclamé. C'est parce qu'il résiste au conditionnement des habitudes humaines que Dingo se révèle "*plus intelligent que [lui]*" (p. 30) ; c'est parce qu'il vit "*à l'abri de nos sottises*" et mène, "*selon ses goûts, une vie normale, une vie harmonieuse de chien*" (p. 28), au lieu de se laisser "*annihiler*" (p. 144) et de devenir un homme comme les autres et un bon citoyen (p. 146), qu'il a su préserver son flair infaillible, subodorer le bauvre bougre sous la défroque de l'assassin ou le sépulcre blanchi sous celle de l'académicien, et sentir d'emblée "*ce qu'il y avait de mauvais, de putride dans l'âme des hommes*" (p. 97) ; c'est parce qu'il reste fidèle aux leçons de la nature qu'il est en mesure de donner à son maître des "*avertissements*", dont, malheureusement pour lui, Mirbeau-personnage, imbu de sa prétendue supériorité d'être pensant et rationnel, ne tient pas compte,

au risque de "[s]'en repentir cruellement" (p. 98). Loin d'être source de progrès et de liberté, la raison apparaît ici comme un frein, un handicap, voire une aliénation ; et l'éducation, si mal nommée, au lieu de former l'enfant et de lui permettre de mieux maîtriser sa vie, le rend au contraire totalement dépendant et lui inflige de graves "déformations"^{xx}.



Dingo, par Gus Bofa.

Une illustration nous en est donnée dans *Sébastien Roch*, prototype des romans de la déformation, dont la trame, on le sait, est fournie par la séduction et le viol d'un adolescent à la sensibilité d'artiste par un jésuite qui a "chloroformé d'idéal"^{xxi} sa "petite âme". Face à la menace qu'il pressent instinctivement chez son maître d'études, le père de Kern, le jeune Sébastien qui, trois ans auparavant, avait encore "la viridité fringante" et "la grâce élastique" des jeunes arbustes (p. 4), est déchiré entre son "instinct" de conservation, source d'une "inquiétude permanente et irraisonnée vis-à-vis du père de Kern" (p. 130), et qui constitue une mise en garde et une fragile protection contre les menées du prêtre infâme, et sa prétendue raison, qui lui fait croire qu'un prêtre ne saurait avoir de mauvaises intentions et qui, de fait, le livre en pâture aux appétits du jésuite^{xxii}. Au lieu de le guider et de le sauvegarder, sa "raison", dûment manipulée par les "pétrisseurs d'âmes" que sont les jésuites, l'induit en erreur et le conduit à sa perte. On peut y voir la confirmation expérimentale de l'affirmation de Rousseau au livre IV de l'*Émile* : "Trop souvent la raison nous trompe, nous n'avons que trop acquis le droit de la récuser".

La méfiance de Mirbeau à l'égard de la raison est donc une constante dans son œuvre. Reste à déterminer sur quoi elle se fonde et quelles en sont les conséquences sur le plan politique, esthétique et littéraire.

PHILOSOPHIE DE L'ABSURDE

Si, dans la vie quotidienne de chaque homme, la raison s'avère décidément un outil, non seulement incertain et peu fiable, mais aussi dangereux et préjudiciable à ses intérêts bien entendus, c'est que, nonobstant les présupposés de Descartes, l'univers est rien moins que rationnel. Dans la continuité de Voltaire, Mirbeau raille la prétention des hommes à vouloir comprendre l'univers et trouver une raison à toutes choses, comme si une finalité était à l'œuvre dans un univers qui, en réalité, est absurde et ne rime à rien : "Les choses n'ont pas de raison d'être et la vie est sans but", et ce serait par

conséquent "une grande folie que de chercher une raison aux choses"^{xxiii}. Athée et matérialiste impénitent^{xxiv}, il a toujours refusé de recourir à l'hypothèse d'un dieu créateur et organisateur du cosmos, n'y voyant qu'une invention destinée, pour les dominants, à s'assurer de la soumission des dominés, dûment anesthésiés. Dès lors qu'aucune divinité bienveillante n'a présidé à la naissance d'un univers livré au chaos et à l'entropie ("où que l'on aille, et quoi que l'on voie, on ne se heurte jamais qu'à du désordre et à de la folie"^{xxv}), et puisque la vie n'est qu'un interminable supplice, sans "halte" ni "repos", qui n'a pas d'autre issue que "le néant de la mort"^{xxvi}, force est de regarder les choses en face et d'en conclure qu'aucune *harmonie préétablie* ne saurait garantir l'adéquation entre l'homme et le monde, présumée par Descartes et Leibniz.

Dans cet étonnant roman pré-existentialiste qu'est *Dans le ciel*, Mirbeau nous présente l'univers comme un "crime" – mais un crime sans criminel^{xxvii} – et comme un mystère indéchiffrable. Dans une scène où transparaît très fortement l'influence du célèbre texte de Pascal sur les deux infinis, le narrateur découvre en effet que l'infinie distance qui le sépare du monde fait de lui un "vil fétu" perdu dans le "tourbillon des impénétrables harmonies" (p. 47). Mais, à la différence de Pascal qui se sert de cette écrasante "disproportion de l'homme" pour impressionner ses lecteurs, avant de faire miroiter à leurs yeux affolés l'espérance de la seule explication rationnelle concevable, Dieu, qui a disposé le soleil, cette "éclatante lumière", "**pour éclairer l'univers**" – vision finaliste –, Mirbeau refuse de s'aveugler et de "s'abêtir" : Dieu est définitivement mort. Dès lors, rien, jamais, ne viendra "éclairer le mystère affolant de l'incommensurable" (*ibid.*).

Puisque rien ne saurait avoir de sens dans la pensée et le projet d'un dieu omnipotent et omniscient, l'homme est livré à lui-même et doit choisir seul sa voie, sans la moindre référence à une transcendance. La plupart des êtres humains sont trop faibles pour en supporter l'angoissante perspective et préfèrent s'en remettre aux religions instituées et aux mœurs en usage dans leur pays, et même des êtres apparemment plus forts, tels que l'abbé Jules, en révolte contre l'Église romaine, ne sont pas à l'abri de ces tentations et seraient prêts à s'abêtir, comme le préconise Pascal, pour exorciser leur sentiment de déréliction et d'incomplétude. Seule une minorité accepte, pour reprendre la formule de Sartre, d'être "condamné[e] à être libre". Mais, parmi ces esprits forts, il en est beaucoup qui, pour exorciser l'angoisse existentielle, prétendent posséder, en la raison, l'instrument de leur liberté, voire de leur bonheur. Le positivisme, rationalisme de l'ère industrielle et de la maturité de l'humanité, prétend se substituer avantageusement aux anciennes religions de l'adolescence des sociétés. Rien de tel, on le sait, chez Mirbeau, qui se méfie comme de la peste de cet ersatz de religion, de ce nouvel opium du peuple qu'est le scientisme^{xxviii}. Pire encore : au nom de la science, qui a bon dos, "les ingénieurs" qu'il met en accusation, tout en admirant leurs réalisations émancipatrices, sont prêts à détruire l'équilibre écologique de la planète et menacent la survie même de l'humanité : "Les ingénieurs sont une sorte d'État dans l'État, une puissance intangible dont l'insolence et la suffisance professionnelle croissent en raison de leur incapacité. [...] 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"^{xxix}. Pour Mirbeau comme pour Flaubert, l'homme ne peut véritablement compter sur les lumières de la science, il est condamné sans rémission aux ténèbres

de l'ignorance. Rien ne sert de se lamenter : mieux vaut regarder Méduse en face et, refusant toutes les consolantes et dangereuses illusions, assumer courageusement cette impitoyable, mais indispensable lucidité.

RAISON ET POLITIQUE

C'est aussi cette lucidité qui interdit à Mirbeau de se laisser duper par les promesses de bonheur que les politiciens professionnels, stigmatisés sous le nom de "*mauvais bergers*", toutes tendances confondues, font miroiter aux yeux des masses d'électeurs abêtis et moutonniers, en spéculant sur "*la plus persistante, la plus obstinée, la plus inarrachable manie des hommes : l'espérance*"^{xxx}. Je n'insisterai pas sur cette critique omniprésente des charlatans de la politique, dont les convictions ne sont que des appétits et qui, au nom de la *République* et du *progrès* indéfini des lumières, belles mystifications, conditionnent de pseudo-citoyens tout juste bons à se laisser "*dévorer*" : "*La politique, par définition, est l'art de mener les hommes au bonheur ; dans la pratique, elle n'est que l'art de les dévorer. Elle est donc le grand mensonge, étant la grande corruption*"^{xxxi}. On sait que Mirbeau voit dans "*la grève des électeurs*", qu'il appelle de ses vœux, une forme de résistance civique aux escrocs de la démagogie. Je mettrai davantage l'accent sur la critique des utopies, qui lui semblent un danger pire encore. Car les utopistes, eux, croient dur comme fer en leurs programmes sous prétexte qu'ils ont été élaborés rationnellement : à les en croire, il suffirait donc de les appliquer pour faire automatiquement le bonheur des hommes, fût-ce malgré eux. Mirbeau est particulièrement inquiet des projets de ceux qui se baptisent "*collectivistes*" et dans les rangs desquels, en 1896, il classe Jean Jaurès : "*Qu'est donc le collectivisme, sinon une effroyable aggravation de l'État, sinon la mise en tutelle violente et morne de toutes les forces individuelles d'un pays ; de toutes ses énergies vivantes, de tout son sol, de tout son outillage, de toute son intellectualité, par un État plus compressif qu'aucun autre, par une discipline d'État plus étouffante et qui n'a pas d'autre nom dans la langue que l'esclavage d'État ?*"^{xxxii}. Étonnante prémonition du stalinisme, qui ne l'empêchera pas, quelques années plus tard, par réalisme et par souci d'avancées législatives immédiates, de se rapprocher de Jaurès – il est vrai, revenu du "*collectivisme*" – et de collaborer à *L'Humanité* pendant six mois, en 1904. Mais au-delà du totalitarisme qu'il semble avoir pressenti, ce sont tous les programmes, y compris ceux des "*révolutionnaires professionnels*", qu'il condamne : "*Vous vous proclamez des révolutionnaires, et vous ne trouvez pas autre chose que de réinstaurer, sous des mots nouveaux, sous de vaines étiquettes, ces formes condamnées et malfaisantes*" ; "*je n'ai aucun programme – fait-il dire à un jeune cycliste – et Dieu me préserve d'en avoir jamais*"^{xxxiii}.

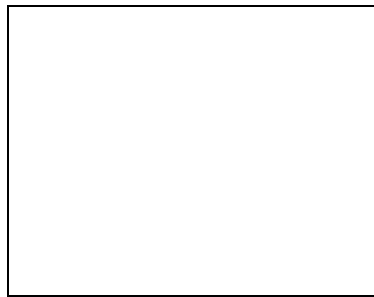
Est-ce à dire pour autant que les sociétés réellement existantes, si imparfaites qu'elles soient, sont à l'abri des dangers représentés par les sanglantes utopies de l'avenir et les lendemains qui déchanteront ? Point du tout, bien au contraire. Car, au nom de ce qu'elles présentent comme la "raison", elles reposent toutes, en réalité, sur l'écrasement de l'homme et débouchent toutes sur la boucherie de la guerre. Aussi, selon Paul Desanges, Mirbeau s'emploie-t-il à démonter, "*pièce par pièce, la formidable machine d'oppression et d'erreur qu'est l'organisation des sociétés humaines*"^{xxxiv}. Pour lui, en effet, "*les lois sont toujours faites par les*

riches contre les pauvres. [...] *Le mal n'est pas en nous, mais dans la constitution même de la société, dans la barbarie et dans l'égoïsme capitaliste des lois qui ne protègent que les heureux*^{xxxv}. À la différence de tous ceux qui, au nom du socialisme ou de l'anarchisme, dénoncent le présent pour préparer des aurores radieuses, et, aux sociétés d'oppression, comptent bien faire succéder des sociétés où l'homme pourrait s'épanouir, Mirbeau, lucidement pessimiste, sait pertinemment qu'il n'y a rien à attendre de l'avenir, et que toutes les sociétés, y compris celles qui prétendent réaliser le bonheur des hommes, se révéleront, à l'usage, également oppressives et mortifères, que ce soit en France ou en Chine : "*Les lois, les révolutions, les persécutions n'empêcheront pas que l'homme fort se jette contre l'homme faible et l'égorge. Au contraire, plus l'humanité s'éloigne de l'état de nature, plus les progrès accomplis surajoutent de besoins artificiels aux besoins primordiaux, plus aussi se développent les instincts de férocité dont le germe monstrueux est en elle. Chaque loi nouvelle forge une nouvelle arme pour la destruction fratricide [...] L'homme est aussi broyé dans les insatiables machines de nos lois et les tortures de nos préjugés, qu'il l'était sur la pierre des sacrifices et dans les gueules des Molochs dévastateurs*"...^{xxxvi} Aucun progrès social durable n'est donc à espérer.

Le Jardin des supplices est, à cet égard, particulièrement éloquent. Dans le Frontispice, un "savant darwinien" assène d'entrée de jeu que "*le meurtre est la base même de nos institutions sociales*" et, "*par conséquent, la nécessité la plus impérieuse de la vie civilisée*". Logiquement, il en conclut que, "*loin de chercher à détruire le meurtre, [il est] indispensable de le cultiver avec intelligence et persévérance... Et – ajoute-t-il très sérieusement – je ne connais pas de meilleur moyen de culture que les lois*"^{xxxvii}. Pour sa part, un philosophe explique que "*ce besoin instinctif [de tuer], l'éducation le développe au lieu de le réfréner, les religions le sanctifient au lieu de le maudire*". De sorte que "*tout se coalise pour en faire le pivot sur lequel tourne notre admirable société*", conclut-il sarcastiquement (p. 52)... Ainsi, à en croire les représentants de l'*intelligentsia* positiviste que le romancier met en scène et qui peuvent se permettre, entre eux, à l'abri des oreilles du *profanum vulgus*, d'exprimer tout haut leurs "*idées intimes*" (p. 44), au nom de la raison et de la saine logique, il convient de planifier quotidiennement le meurtre et d'organiser scientifiquement les boucheries de l'avenir...

C'est ce que confirme et illustre paroxystiquement la troisième partie du roman, "*Le Jardin des supplices*" *stricto sensu*, qui nous transporte dans un orient mythique propice à la fable et qui nous fait pénétrer au cœur du Mal (avec une majuscule, car il ne s'agit plus, selon Emmanuel Godo, d'une simple "*désobéissance aux lois positives de la collectivité*", mais d'une "*transgression des interdits fondamentaux*"^{xxxviii}). Tout y est inversé par rapport aux règles morales et judiciaires théoriquement en usage en occident, la mise à mort raffinée d'innocents y est la norme, et l'horreur des supplices est inversement proportionnelle à la gravité de la faute, si tant est que faute il y ait. L'éthique, l'esthétique, le politique et la science (le bourreau évoque "*les lois de la physiologie*", p. 210) conjuguent leurs efforts pour faire de la torture, non seulement le plus raffiné des beaux-arts, malheureusement menacé de décadence, mais aussi une nécessité du maintien de l'ordre moral et social, comme le démontre, avec une logique irréfutable, le jovial bourreau chinois en son anglais châtié^{xxxix}. Bref, loin de mettre en lumière de simples bavures de la loi,

des abus qui constitueraient des exceptions et qui, à la rigueur, seraient remédiables, Mirbeau s'emploie à nous démontrer que la monstruosité gît au cœur même de la loi et qu'elle lui est consubstantielle – comme il le fera également trois ans plus tard, sur un tout autre registre, dans ses farces de 1902, *Le Portefeuille* et *Scrupules*^{xi}. À propos du discours du "débonnaire" bourreau "patapouf", Emmanuel Godo écrit avec justesse : *"Telle est la stratégie du romancier que de faire entendre un discours apparemment logique et cohérent au cœur même de l'espace du Mal. Là où le discours de la raison ne devrait plus avoir droit de cité, le fait de l'y maintenir montre que le rationalisme, fût-il moral, est un illusoire rempart contre le Mal. Contre la société civilisée qui se construit sur l'idée humaniste que, là où règnent les lumières de la raison, il ne peut y avoir de Mal, Mirbeau fait entendre cette sombre prédiction que la raison, non seulement est compatible avec le Mal, mais, loin de le neutraliser, peut le justifier et le produire. C'est tout le système de défense de la civilisation que le romancier met ainsi en doute."*^{xii}



Le Jardin des supplices,
par Edy Legrand.

Le moins que l'on puisse dire, à la lumière du siècle qui s'est écoulé depuis la publication du roman, c'est que l'histoire n'a fait que confirmer, en cent fois pire, la suggestion de Mirbeau, illustrée par les atrocités du bague de Canton. Les systèmes totalitaires du vingtième siècle – fascisme, nazisme, franquisme, stalinisme, maoïsme, khmers rouges, dictatures sud-américaines ou africaines – ont été organisés rationnellement et ont planifié "scientifiquement" le meurtre à grande échelle. Quant à la guerre du Vietnam, à la course aux armements et à la dissémination des armes nucléaires, n'ont-elles pas été autant de preuves expérimentales du triomphe, homicide et écocide, des "ingénieurs", prédit il y a un siècle par notre imprécateur ?...

Dans ces conditions, comment ne pas être terrifié par les exorbitantes prétentions de la raison à gouverner l'humanité ? Et comment ne pas se révolter contre des sociétés qui, sous couvert d'ordre et de morale, planifient le meurtre à grande échelle ? Pour Mirbeau, cette révolte est saine, elle s'élève de l'homme resté adéquat à lui-même et qui a préservé sa spontanéité naturelle : *"Un instinctif sentiment de révolte, entretenu par les littératures et les philosophies libres, entre dans nos âmes contre les brigandages des pasteurs de peuples, et des millions d'êtres humains [...] poussent ce cri : Nous voulons travailler, nous voulons aimer, nous voulons vivre !"*^{xiii} Mais encore faut-il pour cela que cette révolte, instinctive au départ, soit canalisée par "les littératures et les philosophies libres" – c'est-à-dire libérées du poids écrasant des préjugés irrationnels – afin de "précipiter le mouvement vers des formes de vie plus rationnelles, plus scientifiques"^{xiiii} et de "mieux organiser le travail collectif" en vue d'"assurer plus de liberté et

plus de bonheur à chacun^{xliv}. Chassée par la porte, la "raison" est apparemment rentrée par la fenêtre. Mais de quoi s'agit-il exactement ? Non plus de la raison abstraite, fautive d'utopies et de génocides, et donc éminemment dangereuse, mais de la raison pratique, qui se révèle indispensable à la gestion des sociétés humaines pour qu'elles soient le moins mauvaises possible^{xlv}. Très pessimiste, par devoir de lucidité, Mirbeau n'est pour autant ni fataliste, ni résigné.

ESTHETIQUE ET RAISON

Si l'univers est absurde et impénétrable à la raison humaine, si l'homme est dominé par des pulsions de meurtre que sa "raison" couvre d'un voile justificateur, et si la société fait de la "raison" un abus abominable et, en son nom, écrase et massacre les hommes, quelle doit être la fonction, voire la mission, de l'œuvre d'art, et quelle est la place que doit y occuper ce qu'il est convenu d'appeler la "raison" ?

Mirbeau, on le sait, est le défenseur attiré des artistes novateurs et le chantre, à l'efficacité redoutée, de Monet, de Rodin et de Van Gogh, en même temps qu'il livre à la risée de ses lecteurs les tenants d'un académisme aseptisé et de bon ton, qui se réclame de la tradition classique. Ce rôle incomparable qu'il a joué dans l'histoire des beaux-arts au tournant du siècle s'enracine dans une conception de l'art qui tourne le dos au rationalisme des classiques, soucieux de reproduire fidèlement l'ordre universel.

Si, en effet, il n'existe pas de Dieu créateur et organisateur du cosmos, pourquoi l'œuvre d'art devrait-elle n'être qu'une simple copie de la nature, puisqu'elle cesse de refléter la rationalité divine ? C'est pourtant ce que s'imaginent naïvement, non seulement les peintres académiques au nom de la *mimesis*, mais aussi les naturalistes, au nom de la science, qui n'en peut mais. Mirbeau les renvoie dos à dos et les juge frappés de myopie. Il se plaît notamment à brocarder les prétentions du naturalisme : *"Il n'est pas besoin de réfuter cette doctrine absurde et barbare, car elle se réfute d'elle-même. Elle fait du peintre une simple machine, une sorte d'outil inconscient et passif, elle lui interdit toutes les émotions, toutes les joies, toutes les voluptés douloureuses de l'enfantement ; elle ramène le génie tout entier à la froide exactitude de l'œil, à l'habileté odieuse de la main"* (I, p. 258). Cette doctrine suppose en effet – comme celle des académistes – que la nature existe indépendamment de l'œil de l'observateur, alors qu'en réalité, *"la nature n'est belle, elle ne s'anime, elle n'existe même réellement que vue à travers un tempérament créateur"* (*ibid.*). C'est donc l'artiste qui est le seul "créateur", et non Dieu, auquel, traditionnellement, l'œuvre d'art était supposée rendre hommage : athéisme radical. À l'extrême, Mirbeau en arrive à penser que la nature n'est qu'une production toute subjective de notre esprit, sans référent extérieur, comme l'affirme le peintre Lucien de *Dans le ciel* : *"Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme l'amour, comme le désespoir"*^{xlvi}. De sorte que, comme l'écrit Mirbeau à Remy de Gourmont, *"devant la nature, il n'y a pas de **sujet**, il n'y a que des âmes d'artiste."*^{xlvii} Dès lors, peu lui chaut la rationalité de l'œuvre : ce qui importe, c'est le "*tempérament*" du créateur, c'est l'émotion qu'il suscite.

Si, d'autre part, il apparaît à l'usage que la raison, à l'instar de l'imagination dénoncée par Pascal, est aussi une "*maîtresse d'erreur et de fausseté*", il est du devoir de l'artiste de s'en méfier et de chercher ailleurs son inspiration. Or, précisément, la raison nous donne du monde une vision erronée, comme l'illustre l'exemple de ce que

Mirbeau appelle ironiquement "*notre admirable école de paysage*", égarée par un bon sens primaire : pour elle, en effet, "*l'air ne compte pas*", puisqu'on ne le voit pas, et la terre ne vit pas, puisqu'elle "*n'est point une bête*", ce qui autorise les paysagistes français à donner au ciel et aux arbres "*des solidités de rocher*" et à "*fige[r] la terre dans sa pâte opaque*" (I, p. 286^{xlviii})... Confirmation en est donnée également par les erreurs de jugement commises par le célèbre critique de Fourcaud, raillé à deux reprises par Mirbeau : en prétendant ne juger que "*de sang-froid*" et n'admirer que ce qui est "*raisonné*" (I, p. 303), il passe du même coup complètement à côté de la révolution du regard opérée par les impressionnistes et ignore superbement les génies contemporains. À quoi sert donc son intelligence, et comment peut-il se prétendre un critique éclairé ? Pour Mirbeau, au contraire, c'est l'émotion qui est la pierre de touche, non seulement de l'artiste^{xlix}, cela devrait aller de soi, mais aussi celle des véritables amateurs d'art et des critiques d'art dignes de leur mission. L'artiste est en effet celui qui, face au spectacle indéfiniment renouvelé de la nature, ressent des émotions que le *profanum vulgus*, aveugle devant "*la beauté cachée*" des choses (I, p. 401), jamais ne pourra ressentir^l. Il lui appartient, par conséquent, de faire partager aux autres ses émotions, d'autant plus précieuses qu'elles sont plus rares. De même, il est du devoir du critique de faire partager à ses lecteurs, en leur ouvrant les yeux, son enthousiasme face aux chefs-d'œuvre de l'art^{li}.

En accordant ainsi la primauté à l'émotion et en insistant constamment sur l'exceptionnelle sensibilité de l'artiste, qui lui permet seule de pénétrer au cœur des "*mystères*" de l'univers et d'en faire "*saisir l'insaisissable*" – comme il l'écrit à propos de Claude Monet (I, p. 83) –, Mirbeau se situe dans la continuité de Delacroix et de Baudelaire, aux antipodes de tous ceux qui ne font confiance qu'à la froide raison et qui se méfient comme de la peste de tout ce qui pourrait les en écarter et qui constitue, à leurs yeux, autant d'erreurs. Ainsi, Delacroix s'est vu accuser d'avoir un dessin "*incorrect et plein de fautes*" par tous les académistes amateurs de "*lignes correctes*" ; mais, explique le critique, "*le grand artiste le voulait ainsi, parce qu'il savait que cette correction et cette justesse, et cette froideur anatomique, ne sont pas vraies dans la nature*" (I, p. 128).

Ce que les partisans de l'École des Beaux-Arts appellent "*correction*", ce n'est en fait que l'application mécanique de prétendues "*lois fixes du beau*" (I, p. 355), conformes à un modèle immuable, fixé une bonne fois pour toutes depuis l'antiquité et qui se transmet de génération en génération, d'autant plus respectable et respecté qu'il est plus ancien. Ce modèle, les professeurs d'art, "*chose impudente et burlesque*" (*ibid.*), l'imposent à leurs élèves et en font la pierre de touche des récompenses distribuées au cours du Salon annuel, ce "*grand bazar officiel des médiocrités à treize sous*" (I, p. 102) : "*Enseigner l'art d'être ému, d'une façon correcte et semblable, devant un morceau de nature, comme on apprend à métrier des pièces de soie ou à confectionner des bottes, cela semble, au premier abord, un extravagant métier. Cependant, il n'en est pas de plus honoré, et qui rapporte davantage*" (*ibid.*), comme l'illustre éloquemment l'exemple d'Alexandre Cabanel^{lii}. De sorte que, de siècle en siècle, chacun ne fait que recopier ce qu'ont fait ses prédécesseurs, sans apporter la moindre touche d'originalité, sans que jamais transparaisse la moindre émotion personnelle : "*Cette suite ininterrompue de gens se copiant les uns les autres à travers les âges, nous l'appelons la tradition. Elle est infiniment respectée*" (*ibid.*).

Pour les théoriciens de l'académisme, héritier dégénéré du rationalisme des classiques, ce qui seul importe, c'est la connaissance du métier, acquise à l'école sous la férule de professeurs maîtres de leur art, et qui permet la transmission de la "tradition". En fait, ce métier se réduit presque toujours à un ensemble de recettes, qui sont autant d'"éteignoirs"^{liii}. Pour Mirbeau, bien sûr, c'est la mort de l'art, parce que la "sainte Routine" supplée à la créativité : "L'école étouffe le talent, au nom d'une doctrine surannée et rabaissante" (I, p. 222). Ou, plutôt, elle étouffe le véritable talent, c'est-à-dire l'expression de la personnalité et du tempérament unique de l'artiste, pour lui substituer un misérable ersatz digne de tous les sarcasmes : "Tout le monde en a, du talent. Ils sont trois mille au Salon qui en regorgent et qui en dégorgent, qui marchent dans le talent comme des troupeaux de bêtes dans l'ordure"... (I, p. 253) Ce talent-là, qui se réduit à la maîtrise de "la" technique, aboutit, d'une part, à une perfection formelle dépourvue de toute vie (Mirbeau écrit par exemple, à propos de Cabanel, que "tout y est parfait, impeccable, tout y est hideux d'impeccabilité", I, p. 254), et, d'autre part, à la dictature de ce que Mirbeau appelle plaisamment "la moyenne", autrement dit la médiocrité : "Les arts sont rongés par la moyenne", comme la vigne par le phylloxéra. "La moyenne, c'est-à-dire ce qui flatte, ce qui caresse, ce qui réjouit l'âme bornée du public" et qui, forme de "démocratie haineuse", ne permet "à aucune supériorité de s'affirmer" (I, p. 69)^{liv}. L'art académique est donc, tout naturellement, celui qui convient le mieux à la Troisième République honnie, où les "mauvais bergers" de tout poil sont en quête des suffrages d'électeurs abêtis... Tout se tient, les combats esthétiques rejoignent et complètent les combats politiques. La révolution des esprits, que Mirbeau appelle de ses vœux, ne viendra certes pas des politiciens, mais des artistes novateurs, qui jettent sur les choses un regard neuf et, nous faisant pénétrer "dans le mystère des choses" (I, p. 65), contribuent à dessiller nos yeux, fussent-ils politiquement conservateurs, comme Rodin ou Degas, subversifs malgré qu'ils en aient^{lv}.

À la dictature de cette pseudo-raison, adaptée aux besoins des classes dominantes et des masses entretenues dans l'abrutissement, Mirbeau oppose donc la primauté de la sensibilité et de l'intuition qui permettent au poète et à l'artiste de pénétrer le "mystère" des choses et de nous faire accéder à "l'au-delà des sensations multiples que donnent les spectacles les plus humbles de la nature" (I, 265). Car, paradoxalement, "le poète – et l'artiste – si perdu qu'il soit dans ses rêves, pénètre bien plus avant dans le mystère des choses et des êtres que les micrographes et les histologues"^{lvi}. Dès lors, il serait aberrant que l'artiste se soumette à des règles préétablies et qui ne peuvent être que mutilantes. Le véritable créateur doit au contraire s'en affranchir et "s'efforce[r] de désapprendre" (I, p. 287) afin de parvenir à voir les choses par lui-même, sans verres déformants ou aveuglants, au terme de ce qui constitue une douloureuse ascèse. S'il préfère écouter sa "raison", qui lui prêche de se conformer à la tradition et/ou au goût du public, ou, même, s'il consent aux indispensables compromis, pour n'être pas rejeté ou marginalisé, il est perdu et retombe dans la routine mortifère. Pour l'éviter, il lui faut au contraire faire confiance à son "instinct"^{lvii} et à sa "profonde intuition" (I, p. 110), suivre son "tempérament", obéir à ses "émotions" qui ne relèvent pas de la froide raison et qui ne s'expliquent pas plus que les émotions que l'œuvre d'art va communiquer à l'amateur : "En art, il y a une foule de choses qu'on n'explique pas, au moins avec des

mots ordinaires, et devant lesquelles il faut suivre le conseil de Schopenhauer: se tenir en face, en expectative humble et respectueuse, et attendre qu'elles vous parlent" (I, p. 193). De même que l'artiste serait bien en peine d'exposer rationnellement ce qu'il ressent et les moyens qu'il met en œuvre pour l'exprimer, de même le critique est impuissant à *"exprimer ce que l'artiste atteint et réalise"*. S'il essayait de *"raisonner son admiration"*, comme le font les *"piètre[s]"* élèves de l'École des Beaux-Arts, qui disent *"le comment et le pourquoi"* des toiles exposées au Salon, il cesserait aussitôt de *"subir"* la *"puissance"* et la fascination de l'œuvre d'art et de *"se courber"* sous la *"force"* qui en émane (I, pp. 169-170)^{viii}.

Dans cette perspective, l'importance du métier est très fortement relativisée : *"À côté du métier qui importe, certes, mais doit rester dans les limites restreintes de la technique, il y a la sensation, c'est-à-dire l'expression de la personnalité"* (I, p. 305). Surtout, le véritable métier n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Il ne saurait se réduire à l'acquisition de recettes passe-partout, mais résulte d'une longue étude personnelle, repose sur une masse d'observations patiemment accumulées (l'exemple de Monet, qui n'a été l'élève de personne et a longuement étudié les phénomènes de la lumière, est à cet égard le plus probant), suppose de longs *"tâtonnements"* (I, p. 356), implique des échecs douloureusement vécus et entraîne de *"continuelles désespérances"*, comme le romancier l'a illustré dans *Dans le ciel*, en se souvenant des souffrances de Monet, de Pissarro et de Van Gogh aussi bien que des siennes. Si au contraire l'artiste se met à raisonner, il risque, telle Marie Bashkirtseff, de tomber dans *"le procédé"*^{lix}, signe d'impuissance à trouver sa voie. *"L'homme de génie"*, au contraire, parvient à *"créer de nouvelles ressources à son art"*, à *"reculer les limites du possible"* et à *"faire mieux, plus fort, que les devanciers"* (I, p. 181), en adaptant ses outils techniques aux sensations et émotions nouvelles que fait naître en lui le spectacle constamment renouvelé d'un monde en perpétuelle transformation, où les exigences ne sont plus celles d'autrefois : *"À mesure que se révèlent et s'expliquent les phénomènes de la vie, inconnus des vieux ancêtres, et qui ajoutent à notre désir de connaître, à notre pouvoir de sentir, nous demandons aux artistes plus que ce que le passé nous a légué"* (I, p. 414).

Est-ce à dire pour autant que la raison du créateur doive complètement abdiquer et qu'il puisse se permettre de n'obéir qu'à ses impulsions instinctives ? Certainement pas. Mirbeau prend bien soin, par exemple, de souligner la scientificité des observations de la lumière auxquelles procède son ami Monet : *"Rien n'est livré au hasard de l'inspiration, même heureuse, à la fantaisie du coup de pinceau, même génial. Tout est combiné, tout s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres ou célestes"* (I, pp. 357-358) ; *"le drame est combiné scientifiquement"* (I, p. 379). Un mot revient aussi à plusieurs reprises sous sa plume : la *"logique"*, que ce soit à propos de Claude Monet, de Rodin (I, p. 119), ou de Degas (*"la logique implacable de son dessin et de sa couleur,"* I, p. 78), cette logique qui a fait si cruellement défaut à Hans Makart (le vrai coloriste *"est logique avec la nature, la lumière, l'air ambiant"*, I, p. 62), à Mariano Fortuny (*"on y chercherait vainement aussi de la logique dans le dessin : toutes les femmes ont la même bouche glacée dans le même sourire"*, I, p. 58) ou à Bastien-Lepage (*"il n'a pas osé pousser la logique jusqu'au bout"*, I, p. 143). N'y aurait-il pas là une contradiction avec le refus de la froide raison ? Pas vraiment, car la logique dont il est ici question,

c'est d'abord la persévérance dans l'effort, le courage d'aller jusqu'au bout de son émancipation des modèles imposés^{ix} ; c'est ensuite l'adaptation des moyens dont se dote l'artiste créateur aux fins qu'il se propose ; et c'est enfin la rigueur de l'observation, qui s'oppose aux idées toutes faites transmises par la tradition. Il s'agit, autrement dit, de la raison pratique, indispensable à la vie, et non de la raison pure, qui est censée nous permettre de comprendre et d'"embrasser" le monde. Et puis, cette logique-là est souvent plus une affaire de volonté qu'une affaire de raison et elle est plus empirique que conforme à un modèle rationnel *a priori*. Elle n'est qu'un outil, certes précieux, mais subordonné aux fins.

Le grand artiste est donc celui qui, à la fois "*instinctif et raisonné*" (I, p. 181), combinant l'intuition et l'observation, l'émotion et la logique rigoureuse, "*la pensée qui éclaire, l'intelligence qui ordonne*" et "*le sentiment qui enveloppe*" (I, p. 161), parvient, sans la moindre concession, à exprimer parfaitement ce qu'il veut exprimer, à l'instar de Rodin dans sa *Porte de l'Enfer*: "*Chaque corps obéit impitoyablement à la passion dont il est animé, chaque muscle suit l'impulsion de l'âme. Même dans les contournements les plus étranges et les formes les plus tordues, les personnages sont logiques avec la destinée dont l'artiste a marqué leur humanité révoltée et punie*" (I, p. 119). Dans la lignée de Diderot et de Baudelaire, Mirbeau considère donc que, si l'artiste doit éprouver des émotions fortes pour pouvoir enfanter, il doit ensuite faire preuve de sang-froid au moment de la création, afin de produire exactement l'effet souhaité, à l'image de Claude Monet : "*Aucun ne pousse si loin, avec une aussi grande franchise de moyens, la conscience méticuleuse de son art. [...] Chaque coup, chaque lèche de son pinceau sont le produit d'une pensée réfléchie, d'une comparaison, d'une analyse, d'une volonté sachant ce qu'elle veut, ce qu'elle fait, où elle va*" (I, p. 379).



Claude Monet, par Renoir (1875).

RAISON, ROMAN ET HISTOIRE

De même qu'il combat l'académisme mystificateur dans le domaine des beaux-arts, Mirbeau se méfie, dans celui de la création romanesque, de l'art de la composition, dont, à l'en croire, Tolstoï et Dostoïevski, ses seuls modèles en la matière, n'auraient eu nul souci^{xi}. Composer, c'est en effet imposer un ordre à une matière infiniment complexe, c'est donc l'appauvrir, voire la mutiler. C'est aussi introduire, dans la trame romanesque, une continuité et une logique qu'on ne trouve évidemment pas dans la vie, et qui ne sont jamais que celles que le romancier entend y introduire en fonction de ses propres fins. C'est du même coup suggérer qu'une finalité

est à l'œuvre dans le roman et induire qu'il en est de même dans l'univers, qui, du même coup, deviendrait accessible à la raison humaine : substitut de Dieu, le romancier balzacien incite à croire que l'univers est déchiffrable et que tout y a une explication rationnelle. Erreur, naturellement, aux yeux de notre contempteur de Dieu : "*Puisque nous ne comprenons pas la vie, pourquoi vouloir tout comprendre de ce qui en est la paraphrase ?*"^{lxii} Pour ceux qui sont indéfectuellement attachés à une vision du monde idéaliste et finaliste, le roman est supposé en être le reflet fidèle, et Mirbeau a beau jeu de mettre en lumière l'arbitraire de l'invention des auteurs pour mieux démolir la philosophie sous-jacente^{lxiii}. Mais quand il s'agit d'écrivains qui, tel Zola, se prétendent matérialistes comme lui et se réclament du "*réalisme*", alors la contradiction éclate : car les romans de Zola sont très fortement et très soigneusement structurés, et le romancier y apparaît, sur le modèle balzacien, comme un succédané de Dieu qui donne une cohérence à son univers romanesque, ce qui ne colle pas avec le matérialisme proclamé – lequel, dans la pratique, se limite à réduire le comportement humain à quelques pulsions physiologiques élémentaires.

À l'instar de Flaubert et de Maupassant, Mirbeau a été très tôt sensible à cette contradiction et, après des romans, écrits comme "*nègre*", dans lesquels il reste fidèle à la conception classique d'une intrigue fortement charpentée et de mécanismes d'horlogerie conduisant inéluctablement au dénouement^{lxiv}, il commence à s'émanciper un peu de ce modèle dès qu'il publie pour son propre compte. Ainsi, dans *Le Calvaire*, après deux chapitres qui laissent planer sur le héros la menace d'une double fatalité – héréditaire et historique –, il n'en prend pas moins des libertés avec le modèle de la machine infernale et, en particulier, il laisse le récit ouvert : on ne sait pas ce que devient le narrateur déguisé en ouvrier, ni d'où nous parvient son récit en forme de confession^{lxv}, ni à qui il est adressé (à cinq reprises apparaît un "*vous*" qui n'est jamais identifié). La rupture est plus nette dans *L'Abbé Jules* : des pans entiers de la vie du héros nous restent inconnus (qu'a-t-il bien pu faire pendant les six années passées à Paris ?, la question revient comme un *leitmotiv*) ; la décision du héros éponyme de se faire prêtre "*nom de Dieu*" n'est pas expliquée – et n'est pas explicable rationnellement – ; et le récit, qui suit son petit bonhomme de chemin, est farci de digressions que le romancier, à l'instar de Victorien Sardou, appelle du "*cresson*", sans obéir à une nécessité interne. Dans *Sébastien Roch*, la monotonie de la vie quotidienne au collège d'abord, à Pervençères ensuite, s'exprime par une juxtaposition de scènes – et aussi de réflexions de Sébastien dans son journal – qui n'obéissent pas davantage à une nécessité dramatique et qui faisaient craindre au romancier d'ennuyer son lecteur ; quant à la mort du triste protagoniste, qui aurait très bien pu vivre encore des décennies nonobstant "*l'empreinte*" de son éducation jésuitique et du viol subi, elle n'est due qu'à l'impossibilité du romancier de dépasser le format imposé par l'éditeur : il lui faut se débarrasser au plus vite de son personnage, comme il l'avoue à son confident Paul Hervieu^{lxvi}. On ne saurait mieux avouer l'arbitraire qui règne dans le récit.

Mais c'est évidemment dans les romans postérieurs que Mirbeau achève de se libérer de toutes les contraintes de la composition. *Le Jardin des supplices* n'est qu'un *patchwork* de textes d'origines diverses, de tonalités différentes, impliquant des personnages sans rapport les uns avec les autres et relevant de genres, non seulement

différents, mais carrément antagonistes (la discussion d'idées et l'exercice d'humour noir, la farce et le grand-guignol, le pamphlet et la pornographie)^{lxvii}. *Le Journal d'une femme de chambre*, par la forme narrative adoptée, juxtapose des épisodes discontinus, appartenant à des séquences temporelles différentes, et dont l'incohérence reflète l'éparpillement de la femme de chambre en même temps que l'aberration d'une société qui se prétend rationnellement ordonnée, mais où tout va à rebours du bon sens et de la justice. Il y introduit aussi des matériaux qui, dans la logique narrative traditionnelle, ne devraient pas y avoir leur place (par exemple, l'épisode rabelaisien du doyen de Port-Lançon, au chapitre XI, ou les "*intimités préraphaélites*", au chapitre X), mais que le romancier, en tout arbitraire, a décidé d'introduire au dernier moment, en transgressant délibérément le code de la crédibilité romanesque et les règles de la sacro-sainte vraisemblance^{lxviii}. Enfin, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, il se contente de mettre bout à bout, sans le moindre souci de cacher les coutures, une cinquantaine de contes parus au cours des quinze dernières années et qui mettent en scène des personnages différents dans des lieux les plus divers : la contingence d'un récit qui ne mène nulle part et pourrait être indéfiniment continué reflète la contingence d'un univers livré au chaos^{lxix}. Dans tous ces récits, qui échappent aux critères romanesques du roman balzacien, l'arbitraire du romancier, au lieu de se camoufler derrière une apparence de rationalité interne à l'œuvre et qui lui conférerait sa cohérence et sa crédibilité, s'affiche et crève les yeux : loin d'être un ersatz de Dieu, il n'est qu'un modeste démiurge, qui arrange comme il l'entend les matériaux à sa disposition, sans autre prétention que de s'amuser tout en incitant ses lecteurs à la réflexion.

Méfiant à l'égard des romans français du XIXe siècle et de leurs présupposés philosophiques, Mirbeau l'est beaucoup plus encore à l'égard de l'histoire : loin de relever des sciences dites "humaines", elle lui apparaît comme une grossière mystification, pire encore que celle des romans qui ont une prétention à la scientificité. Car en lisant du Zola, le lecteur n'oublie jamais qu'il s'agit d'une fiction, et il n'a que faire des prétendues expérimentations du romancier, dont même les scientifiques les plus obtus ne sauraient être dupes, tandis que la plupart de ceux qui lisent un livre dit "d'histoire" sont persuadés *a priori* qu'il s'agit d'un récit véridique d'événements dûment attestés par une foule de témoignages et de documents : étant sans méfiance, ils sont plus facilement manipulables.

Pour Mirbeau, l'histoire n'est en réalité qu'une immense "*mystification*", où les erreurs grossières – telle celle commise par Jules Simon sur le philosophe Caro, à la suite d'un article de Mirbeau, mal informé par le maire des Damps^{lxx} – s'ajoutent aux partis pris des historiens, qui ne sauraient bien évidemment être neutres et objectifs, et, bien souvent aussi, à l'impossibilité d'établir les faits, faute de documents, ou de les interpréter, faute de pouvoir pénétrer dans l'esprit des acteurs ni comprendre des cultures différentes^{lxxi}. Dans ces conditions, toute prétention des historiens à nous restituer le passé ne peut être qu'éminemment suspecte, et Mirbeau ne manque pas une occasion de les tourner en dérision^{lxxii}.

Paradoxalement, la mystification – ou, plutôt, la contre-mystification – lui apparaît comme un excellent moyen de démystifier l'histoire. Aussi le grand démystificateur se double-t-il d'un grand mystificateur... Pensons par exemple aux fausses confidences débitées au naïf Edmond de Goncourt, un soir de juillet 1889, et que le potinier d'Auteuil s'est empressé de noter aussitôt dans son journal, pour

l'édification des générations à venir^{lxxiii} : de fait, comme Mirbeau pouvait bien s'y attendre, cent ans après, il est encore des commentateurs et des auteurs de notices de dictionnaires et d'encyclopédies pour affirmer mordicus qu'il a fumé 180 pipes d'opium par jour, qu'il a fait le marin-pêcheur pendant deux ans, et qu'il a commencé sa carrière de critique d'art en promouvant Cézanne et Monet dans les colonnes de *L'Ordre* à grand renfort d'insultes à l'encontre des académistes^{lxxiv}... On imagine sa jubilation quand a paru le tome VIII du *Journal* des Goncourt et qu'il a pu constater, noir sur blanc, que ses galéjades étaient devenues vérités d'évangile^{lxxv}...

À côté de ces mystifications qui n'avaient pas d'autre objectif que de vérifier jouissivement et expérimentalement son hypothèse sur le peu de confiance à accorder aux historiens, fussent-ils honnêtes et sérieux, il en est d'autres où Mirbeau s'est trouvé précisément dans la position des auteurs de Mémoires historiques, évidemment suspects d'embellissements et d'auto-justifications, et de pseudo-historiens qui ont essayé de tromper leurs lecteurs en toute connaissance de cause, pour servir leur idéologie ou leurs intérêts de classe. Car lui aussi, honteux de ses douze années de prostitution politico-journalistique, a refait l'histoire à sa façon quand, dans son célèbre article "Palinodies", il a prétendu voir dans son parcours le passage "du pire vers le mieux"^{lxxvi}, ou quand, dans sa dernière *interview* par Georges Docquois, il a prétendu avoir été "bonapartiste révolutionnaire", puis "monarchiste révolutionnaire", avant d'être devenu révolutionnaire tout court^{lxxvii}, histoire de gommer ses années de journalisme vénal. Dans les deux cas, il s'agit de donner rétrospectivement une apparence de cohérence et de rationalité à un parcours politique fluctuant. Malheureusement pour sa thèse, il s'y prend de deux manières différentes, qui, si on les examine à froid, s'excluent l'une l'autre : dans le premier cas, il reconnaît avoir été sincèrement antisémite – à cause de la répulsion que lui aurait inspirée son patron Arthur Meyer, explique-t-il à sa décharge, mais sans convaincre – et avoir méritoirement évolué depuis, puisqu'il a bel et bien fait son autocritique un an exactement après le dernier numéro des *Grimaces* (dans un article intitulé "Les Monach et les Juifs", paru dans *La France* du 14 janvier 1885) ; dans le deuxième cas, il fait croire qu'il a toujours été révolutionnaire et qu'il s'est contenté de changer d'outil politique, comme si bonapartisme, légitimisme et anarchisme présentaient des aspects communs ou étaient interchangeable : c'est prendre ses futurs exégètes pour des imbéciles ! Il s'agit là de tentatives, peu convaincantes, d'auto-justification, qui tombent sous le coup des mêmes critiques que celles qu'il adresse aux historiens et aux mémorialistes... mais qui, du même coup, apportent la confirmation de sa thèse !

Mystificateur est également le pseudo-journal que l'avocat de Mirbeau, Henri-Robert, a lu au cours du procès du *Foyer*, en 1908. Il s'agissait, pour le dramaturge déconfit, de prouver que Claretie, qui avait trahi ses engagements dans l'affaire du *Foyer*, avait toujours joué double jeu avec lui, dès l'époque de la bataille des *Affaires*, grâce à laquelle l'administrateur de la Maison de Molière avait obtenu la suppression du comité de lecture, en octobre 1901, et conquis de haute lutte les pleins pouvoirs. À la façon de ce qui se fera dans l'U.R.S.S. stalinienne, il a tenté de réécrire le passé à la lumière du présent et a fabriqué de toutes pièces un faux journal à l'appui de sa démonstration. Le procédé n'est certes pas à sa gloire, on pourrait même le juger carrément répugnant. Pourtant il ne semble pas qu'on

lui en ait tenu rigueur, pas même du Buit, l'avocat de Claretie, qui n'a vu, dans ce vrai-faux journal, que de la bonne littérature, amusante, mais certainement pas à prendre au premier degré^{lxxviii}. Bref, personne n'a été dupe, et chacun a voulu y voir une mystification de la même farine que celles dont notre pamphlétaire était coutumier dans ses *interviews* imaginaires de l'inamovible ministre Georges Leygues ou du général Archinard amateur de peaux de nègres bien tannées, du bourreau Deibler ou de l'académicien Melchior de Vogüé. Au-delà de la critique des tromperies sur lesquelles repose l'histoire officielle, comme lui-même l'a prouvé par sa propre expérience, Mirbeau se méfie de la prétention des historiens à donner un sens au passé. Car, comme dans l'affaire du vrai-faux journal, les historiens eux aussi relisent le passé à la lumière du présent et tentent arbitrairement de faire entrer le passé dans le lit de Procuste de leurs préjugés ou de leurs intérêts. Aussi bien Bossuet, le providentialiste catholique, que Montesquieu, le déterministe des Lumières^{lxxix}. Le déterminisme des historiens positivistes et républicains dont il se moque est du même tonneau, à ses yeux, que les "explications" de Pangloss et de Bernardin de Saint-Pierre : il n'est qu'une laïcisation de la Providence des chrétiens. Il se plaît, en particulier, à déboulonner les gloires nationales usurpées que sont les fauteurs de guerres et les dévoreurs de peuples Louis XIV et Napoléon, notamment dans *La 628-E 8^{lxxx}*, et, surtout, à démystifier la Révolution, dont se réclame abusivement la bourgeoisie dominante pour mieux écraser le peuple : *"Et puis la Révolution est venue. Elle pouvait être féconde et splendide, en adaptant à la tradition les idées nouvelles et généreuses qu'elle apportait. Elle abattit tout et ne reconstruisit rien. À la prédominance de l'élément aristocratique, elle substitua la prédominance de l'élément bourgeois, c'est-à-dire l'envie, la rapacité, l'incroyance, et elle installa la divinité abominable : l'Argent. Pour éterniser ce règne féroce, elle fit la grande rupture. Elle abattit l'aristocratie et pulvérisa le peuple. [...] Et, durant tout le siècle, le travail de corruption a été si sourdement, si implacablement mené, que, si l'aristocratie d'aujourd'hui n'existe plus, on peut dire aussi que le peuple n'existe pas davantage."*^{lxxxi} Isidore Lechat est le symbole de cette criminelle ascension de la bourgeoisie et de la cynique utilisation mystificatrice des symboles révolutionnaires pour mieux faire endurer aux prolétaires l'insigne cruauté de l'exploitation qu'elle leur inflige.

* * *

Ainsi, Mirbeau a manifesté avec constance son hostilité aux prétentions de la Raison à expliquer le monde, à gouverner les sociétés et à diriger les comportements individuels. Et il a constamment accordé davantage de confiance à l'intuition et à la sensibilité, tant en matière d'éthique – sous l'influence de Rousseau – qu'en matière d'esthétique – sous l'influence de Baudelaire. Il s'est, plus encore, méfié de tous ceux qui n'utilisent la "raison" qu'à des fins bassement intéressées, tant dans le domaine politique, les "*mauvais bergers*", que dans celui des arts et des lettres, les académistes et les naturalistes, jetés dans le même sac d'infamie.

Peut-on pour autant en conclure à son irrationalisme foncier ? Il me semble que ce serait abusif. D'abord, parce que, bien souvent, ce sont les abus que d'aucune font de la pseudo-raison qu'il pourfend, plus que la raison elle-même, même s'il est difficile d'en donner une définition satisfaisante. Ensuite, parce que, renoncer à tout effort pour introduire un peu de rationalité dans le monde, dans la société et dans la tête des hommes, ce serait être complice de toutes les forces

d'écrasement et de mort que notre justicier n'a cessé de pourfendre, prouvant par là même que, malgré tout, il faisait fond, un tant soit peu, sur les capacités des hommes à être moins déraisonnables et à améliorer lentement et progressivement l'organisation sociale. Enfin, parce qu'il sait pertinemment qu'à défaut de raison pure, l'homme dispose d'une raison pratique qui, si imparfaite qu'elle soit, et dût-on en relativiser l'importance, n'en est pas moins un outil indispensable pour seconder la sensibilité et l'intuition : qu'il s'agisse du métier de l'artiste ou de l'écrivain, de la bonne gouvernance du responsable politique ou économique, du civisme du simple citoyen, ou du "ménage" – terme cher à Montaigne – du particulier, dans la gestion optimale de son temps, de ses pulsions et de son argent, force est à chacun de s'en servir le moins mal possible pour "réduire arithmétiquement la douleur du monde", comme dira Camus dans *La Peste*, ou pour "augmenter la somme possible de bonheur parmi les hommes", comme l'écrit Mirbeau^{xxxii}. Simplement il convient de ne pas surestimer ses pouvoirs et, surtout, de ne pas lui accorder de confiance aveugle. La raison est un bien trop précieux pour qu'on en laisse le monopole à ceux qui s'en réclament abusivement.

Pierre MICHEL
Université d'Angers

i. Éd. du Limon, Montpellier, 1989.

ii. *L'Aurore*, 10 janvier 1905.

iii. Lettre de Mirbeau à Paul Hervieu du 20 juillet 1887 (à paraître en décembre 1999 dans le premier volume de la *Correspondance générale*).

iv. *Lettre à Léon Tolstoï*, À l'Écart, Reims, 1991, pp. 15-16.

v. *Lettre à Léon Tolstoï*, loc. cit.

vi. *Interview* sur la mort de Syveton (cf. note 2).

vii. Dès 1887, les romanciers français, y compris Balzac, Flaubert et Maupassant, lui paraissent "misérables" en comparaison de Dostoïevski : "Il n'y a pas un atome de vie cachée – qui est la seule vraie" (lettre à Paul Hervieu du 20 juillet 1887).

viii. Sur ce premier personnage dostoïevskien de notre littérature, voir la magistrale étude de Serge Duret, "Portrait en négatif – L'abbé Jules à la triste figure", dans le numéro spécial "Octave Mirbeau" de *Lettres actuelles*, à paraître en 1999.

ix. *L'Abbé Jules*, Albin Michel, 1988, p. 55.

x. Notons que *Vieux Ménages* vient d'être créé – ainsi qu'*Amants* – au Studio Théâtre de la Comédie-Française, le 6 avril 1999.

xi. Serge Duret, art. cit.

xii. Serge Duret écrit à ce propos que son journal "n'est qu'un long tissu d'incohérences, où la raison s'engluie, où le moi s'annihile" ("*Le Journal d'une femme de chambre : œuvre baroque ?*", in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 241).

xiii. Par exemple, il aimerait tout à la fois "embrasser" et "battre" l'infidèle Juliette, "la couvrir de baisers et de coups de poing" (Éditions Nationales, 1934, p. 134) ; et il l'aime, non pas pour sa beauté et ses qualités, à supposer qu'elle en ait, mais pour son inconscience, sa futilité, et la souffrance qu'elle lui inflige (p. 140).

xiv. "Il arrive souvent que les préjugés sont les plus forts et prévalent sur des idées que je sens généreuses, que je sais justes" (Éditions Nationales, 1934, p. 226).

xv. *Dingo*, Éditions Nationales, 1936, p. 30.

xvi. "Un Fou", *Le Gaulois*, 2 juillet 1886.

xvii. "À Don Quichotte", *Le Figaro*, 8 décembre 1887.

xviii. "Vincent Van Gogh", *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (article recueilli dans ses *Combats esthétiques* – C. E. –, Séguier, 1993, t. I, p. 442).

xix. "Vincent Van Gogh", *Le Journal*, 17 mars 1901 (C. E, t. II, p. 297).

xx. Sur cette critique de l'éducation, voir les *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990 ; et mon article sur "Mirbeau, Estaunié et l'empreinte", dans les *Mélanges Georges Cesbron*, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 209-216.

xxi. *Sébastien Roch*, Éditions Nationales, 1934, p. 145.

xxii. Sur cette opposition, voir notamment les pages 139 ("il se raisonna, se dit qu'il était victime d'une erreur"), 145 ("*l'honnêteté de son instinct*") et 153 ("*instinct divinateur*").

xxiii. " ?", *L'Écho de Paris*, 28 août 1890. Voir aussi *Mémoires pour un avocat* : "La vie n'a bas de but, ou plutôt elle n'a pas d'autre but que de vivre... Elle est, sans plus... C'est pourquoi elle est belle... Quant aux poètes, aux philosophes, aux savants, qui se torturent l'esprit pour chercher la raison, le pourquoi de la vie, qui l'enferment en formules contradictoires, qui la débitent en préceptes opposés... ce sont des farceurs... ou bien des fous... Il n'y a pas de

pourquoi !"

xxiv. Voir Pierre Michel, "Le Matérialisme de Mirbeau", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-312.

xxv. " ? ", *loc. cit.*

xxvi. "L'homme se traîne pantelant de torture en supplice, du néant de la vie au néant de la mort", écrivait Mirbeau en 1886 ("Un Crime d'amour", *Le Gaulois*, 11 février 1886). Voir aussi *Le Jardin des supplices* : "L'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices. [...] J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part." (éd. Folio, 1986, pp. 248-249).

xxvii. Ce serait du moins une consolation de pouvoir se révolter contre un dieu criminel, comme Mirbeau l'écrit à Camille Pissarro : "Je voudrais que Dieu existât, pour l'injurier" (*Correspondance avec Camille Pissarro*, Éditions du Lérot, 1990, p. 119).

xxviii. Sur cette critique du scientisme, voir Pierre Michel, "Mirbeau et le concept de modernité", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 11-32.

xxix. "Questions sociales", *Le Journal*, 26 novembre 1899.

xxx. "Les Joyeusetés électorales", *Le Figaro*, 6 octobre 1889.

xxxi. "Clemenceau", *Le Journal*, 11 mars 1895. Sur cette critique de la politique, voir notre préface aux *Combats politiques* de Mirbeau (Séguier, 1990) et mon article sur "Le Parcours politique de Mirbeau", dans le numéro spécial Mirbeau de la revue *Europe*, n° 839, mars 1999.

xxxii. "Questions sociales", *Le Journal*, 20 décembre 1896. Voir aussi "Un Mot personnel" : "Le collectivisme me paraît une doctrine abominable plus que les autres, parce qu'elle ne tend qu'à asservir l'homme, à lui ravir sa personnalité, à tuer en lui l'individu, au profit d'une discipline abêtissante, d'une obéissance esclavagiste" (*Le Journal*, 19 décembre 1897). Sur cette question, voir Pierre Michel, "Mirbeau et Jaurès", dans les Actes du colloque *Jaurès et les écrivains*, Orléans, Centre Charles Péguy, 1994, pp. 111-116.

xxxiii. "Tous cyclistes", *Le Journal*, 19 août 1894.

xxxiv. Paul Desanges, *Octave Mirbeau*, La Ghilde des Forgerons, 1916, p. 43.

xxxv. "Dépopulation", *Le Journal*, 1900 (recueilli dans *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990, p. 198).

xxxvi. "Les Petits", *Le Gaulois*, 16 mars 1885. Idée illustrée, sur le mode tragique, dans "Le Mur" (recueilli dans les *Contes cruels*, Séguier, 1990).

xxxvii. *Le Jardin des supplices*, Folio, 1988, p. 44.

xxxviii. Emmanuel Godo, "Un Roman coupable : *Le Jardin des supplices* de Mirbeau", Actes du colloque *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, David – L'Harmattan, 1998, p. 224.

xxxix. "L'art consiste à savoir tuer, selon des rites de beauté dont, nous autres Chinois, connaissons seuls le secret divin" (p. 206). "Je puis me vanter d'avoir toute ma vie travaillé avec désintéressement à la gloire de notre grand Empire" (p. 207). Même idée chez Baudelaire, dans *Mon cœur mis à nu*.

xl. Cf. les préfaces à ces deux farces, dans mon édition critique du *Théâtre* de Mirbeau, à paraître au printemps 1999 aux Éditions Interuniversitaires de Mont-de-Marsan.

xli. Emmanuel Godo, art. cit., p. 227.

xlii. "La Gaïeté de demain", *Le Figaro*, 13 décembre 1888.

xliii. "Amour ! amour !", *Le Figaro*, 25 juillet 1890.

xliv. Interview par Paul Gsell, *La Grande revue*, 15 mars 1907, p. 218 (recueilli dans *Entretiens*, Troyes, La Maison du Boulanger, 1998).

xlv. Dans une interview parue dans *Le Gaulois* du 25 février 1894, Mirbeau déclare ainsi, à propos de l'État, qu'il faudrait le "réduire à son minimum de malfaisance".

xlvi. *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 92.

xlvii. Lettre d'avril 1892 (à paraître dans le volume II de la *Correspondance générale*).

xlviii. Les citations relatives à l'art sont, sauf indication contraire, extraites des *Combats esthétiques* (C. E.), de Mirbeau, parus en deux volumes chez Séguier, en 1993.

xlix. "En art, la grande affaire est d'émouvoir" (I, p. 234) ; "Un artiste est celui-là qui ressent une émotion devant la nature" (I, p. 465).

i. "L'artiste est un être privilégié par la qualité intellectuelle de ses jouissances et par ses souffrances elles-mêmes, où il arrache l'effort nécessaire à l'enfantement de son œuvre. Plus directement que les autres hommes en communication avec la nature, il voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais." (I, p. 345)

ii. Mirbeau développe cette idée à propos de la critique d'art de son ami Gustave Geffroy, qui, doté du "même profond regard" et de "la même émotion de poète" que les grands artistes, est apte à faire "passer" leurs œuvres de leur esprit "dans son esprit à lui, où elles gardent leur grandeur expliquée et comprise" (I, pp. 498-499).

iii. "Ci-gît un professeur. Il professa", c'est ainsi que se termine l'"oraison funèbre" très particulière que lui réserve Mirbeau le 8 février 1889 (I, p. 353).

liii. *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 211 (article du 7 juin 1876).

liv. Cf. aussi "Au conseil municipal" (*Le Journal*, 12 juillet 1899) : "Tout l'effort des collectivités tend à faire disparaître de l'humanité l'homme de génie, parce qu'elles ne permettent pas qu'un homme puisse dépasser de la tête un autre homme" (II, p. 228). Voir aussi "Es-tu content, Barrias ?", II, p. 322 sq.).

lv. Aux yeux des "collectivités", en effet, "toute supériorité est, sinon un crime, du moins une monstruosité, quelque chose d'absolument anti-social, un ferment d'anarchie"... (II, p. 228). Rien d'étonnant donc à ce que seuls les dreyfusards soutenu Rodin dans l'affaire du *Balzac*, au printemps 1898, alors que, paradoxalement, il était lui-même antidreyfusard.

lvi. "Impressions littéraires", *Le Figaro*, 29 juin 1888.

lvii. Mirbeau parle notamment d'"instinct" à propos de Marie Bashkirtseff (I, p. 122), de Delacroix (I, p. 408) et de Puvis de Chavannes (I, p. 466).

lviii. Cf. aussi I, p. 270 : "L'art est un mystère, il coule dans les âmes une émotion sacrée, terrible ou tendre, qu'on subit délicieusement sans qu'on la puisse raisonner."

lix. "L'artiste, avec une inspiration très fraîche, une vision très personnelle et très rapide, n'était pas toujours maître de

son métier. Elle a souvent, pour finir, recours au procédé" (I, p. 122).

lx. "C'est la science qui nous libère du servilisme des imitations, qui nous donne la personnalité. Or la science ne s'acquiert que lentement, et par le travail acharné", déclare le divin Botticelli que Mirbeau fait intervenir à la rescousse (II, p. 60).

lxi. "Est-ce qu'il y a de la composition chez Tolstoï et Dostoïevski ?", interview par Maurice Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903 (recueilli dans les *Combats littéraires*, à paraître aux Belles Lettres).

lxii. Lettre à Marcel Schwob de 1892 (cité par Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927, p. 135).

lxiii. Voir notamment "L'Art et la Nature" (*Le Gaulois*, 26 avril 1886), où il tourne en dérision Alexandre Dumas fils et Dennery, l'un qui prétend reproduire fidèlement "la vie elle-même", et l'autre qui "charpente" mieux encore que Balzac (C. E., t. I, pp. 246-250).

lxiv. Voir mes préfaces à *L'Écuyère* et à *La Belle Madame Le Vassart*, dans mon édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, à paraître en janvier 2000 chez Buchet-Chastel, en co-édition avec la Société Octave Mirbeau.

lxv. On n'en saura pas davantage sur ce que deviennent les deux narrateurs de *Dans le ciel*, et on ignorera aussi ce qu'il est advenu de celui du *Jardin des supplices* entre la scène finale du récit et sa réapparition dans le Frontispice.

lxvi. "Dans l'enfance de mon personnage, j'ai trouvé de tels développements que, lorsque je l'aurai conduit à l'âge de dix-sept ans, j'aurai tout près de quatre cents pages. Alors, pour finir, je suis forcé de le tuer !" (lettre à Paul Hervieu du 28 janvier 1889, à paraître dans le volume II de la *Correspondance générale*). Le "pour finir" est révélateur des contraintes éditoriales auxquelles obéit le dénouement et dont l'auteur ni le lecteur ne sauraient être dupes.

lxvii. Sur ce bricolage de textes et l'analyse qu'on en peut faire, voir Pierre Michel, "Le Jardin des supplices : entre patchwork et soubresauts d'épouvante", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, pp. 46-72.

lxviii. "Ordinairement je ne me refuse pas à accepter pour vraies les choses les plus invraisemblables, lesquelles sont, en général, toujours en dessous de la réalité, car, plus je vais dans la vie, et plus je m'aperçois que c'est la vie qui exagère, et non ceux qui sont chargés de l'exprimer" ("L'Abbé Cuir", *Le Journal*, 16 mars 1902 ; C. E., t. II, p. 325).

lxix. Voir ma préface aux *21 jours*, Éditions du Passeur, Nantes, 1998, pp. 7-14.

lxx. Voir "La Maison du philosophe", *Le Figaro*, 21 septembre 1889, où Mirbeau, faussement tuyauté par le maire des Damps, évoque le philosophe mondain Elme Caro, qui, à l'en croire, chaque fin de semaine, retroussait ses manches et cultivait littéralement son jardin, erreur devenue "historique" un an plus tard grâce à un discours de Jules Simon à l'Académie. Le journaliste racontera l'anecdote dans "Une Page d'histoire" (*Le Figaro*, 14 décembre 1890) et conclura par cette remarque désabusée : "Et vous savez, toute l'Histoire est comme ça"...

lxxi. Dans son article "Bibelots" (*Le Gaulois*, 14 mars 1885, C. E., I, p. 133), il se moque des archéologues et des prétendus spécialistes qui prennent des vessies pour des lanternes et se laissent facilement abuser. Alphonse Daudet les ridiculiserà à son tour dans un roman admiré de Mirbeau, *L'Immortel* (1888).

lxxii. Cf. notamment "À Waterloo" (*Le Journal*, 6 septembre 1896), interview imaginaire de l'historien Henry Houssaye, chantre de Napoléon, qui a fini par entrer à l'Académie Française après s'être montré, pendant des années, "bien gentil, bien sage, bien respectueux"...

lxxiii. Cf. le *Journal* des Goncourt, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, pp. 293-294.

lxxiv. Il convient toutefois de noter qu'en l'occurrence Mirbeau n'affabule pas complètement : il a bien insulté les académistes, sous le masque d'Émile Hervet (cf. ses *Premières chroniques esthétiques*, *loc. cit.*), mais il ne dit mot de Monet et de Cézanne.

lxxv. Du vivant de Mirbeau, elles ont été reprises par Edmond Pilon, Marc Elder et Paul Desanges, dans les trois plaquettes qu'ils lui ont consacrées (respectivement en 1903, 1914 et 1916).

lxxvi. "Palinodies", *L'Aurore*, 15 novembre 1898 (recueilli dans *L'Affaire Dreyfus*, Séguier, 1991, p. 160).

lxxvii. Georges Docquois, *Nos émotions pendant la guerre*, Albin Michel, 1917.

lxxviii. "Que ne pardonne-t-on pas au génie", déclare du Buit à propos de ce faux journal, "si franchement comique et pittoresque", rédigé "pour les besoins de la cause... et pour l'amusement de la galerie" (*Le Figaro*, 7 mai 1908, p. 1). Sur cette affaire, voir Pierre Michel, "Le Vrai-faux journal d'Octave Mirbeau", dans les Actes du colloque de Brest sur *L'Écriture de l'intime*, à paraître en 1999.

lxxix. On devrait ajouter Marx. Mais Mirbeau ne le cite jamais et, visiblement, ne l'a pas lu.

lxxx. En 1903, Mirbeau envisageait de consacrer à l'Empereur une pièce destinée à mettre en pièces son mythe.

lxxxi. "Regard derrière une planche", *Le Journal*, 9 mai 1897.

lxxxii. Cf. ses *Combats pour l'enfant*, p. 187.