

# 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 traits[1]. 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 mort[2]. 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 Mirbeau[3], 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 monde[4]." Une illustration de ce parricide symbolique préluant à l'émancipation filiale lui semble apportée par *La Maréchale*, roman "nègre" de 1883 [5] : "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[6]." 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 Roch[7] et de La Maréchale. Indirectement responsable du meurtre de l'âme que le jeune Mirbeau pourrait bien avoir subi à Vannes[8], 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 fils[9]." 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*[10], important roman, qui paraît avec un vif succès[11] chez Paul Ollendorff en juillet 1884, après le retour de Mirbeau de son exil audiermois, sous la signature, une nouvelle fois, d'Alain Bauquenne, alias André Bertera[12]. 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 Zola[13], comme l'atteste le titre, qui fait naturellement écho à "la belle Madame Saccard".

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 Forsan[14] 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'exposer[15] ; 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 Baudelaire[16], 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 littéraire[17], Mirbeau a 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*[18] – ne constituait en aucune manière un embrigadement sous la bannière du naturalisme zolien. Mirbeau est trop avide de liberté, trop *endehors*[19], 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 gausser[20], mais il voit paradoxalement dans le naturalisme une tendance tout aussi fautive, 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 apparence[21]...

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'artiste [22] ; 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"[23], non pas au sens des Idées platoniciennes, bien sûr, mais dans l'acception 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 va"[24], inhumaine, qui emporte tout sur son passage, en roulant "pêle-mêle l'or pur et les gravats"[25], 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 sincèrement[26], 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 intimes [27]."

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*[28]. 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 Raison[29]. 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'effondrer[30] et en lequel il voit un " *effroyable bourbier* ", 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 de 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 maux[31] 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 mangera[32], il n'est en réalité que la perpétuation du brigandage du Second Empire sous d'autres formes légales plus présentables[33]. 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 ressemblances[34], est un symptôme parmi beaucoup d'autres de la pourriture d'une société moribonde[35]. Pour que nul n'en ignore, Mirbeau-Bauquenne recourt de nouveau à des clefs[36] qui, pour les contemporains, étaient transparentes : ils identifiaient sans mal la patriote 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 fantaisies[37]. Rien de nouveau, donc, sous le soleil...

Une deuxième différence est d'ordre philosophique. Bien sûr, les deux romanciers se disent également matérialistes[38]. 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 nature[39], 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'illustrait déjà l'univers romanesque de Balzac[40].

Dans *La Belle Madame Le Vassart* – comme ce sera de nouveau le cas dans *Sébastien Roch* –, le vertueux voué au sacrifice est le fils[41], 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 reconnaître[42]. 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 créateur[43], s'il finit même par commettre un crime 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 sacralisée[44]. 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'écourent 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 goujattement comme un signe extérieur de richesse[45], qui la trompe effrontément, et qui exploite cyniquement son éclatante beauté pour éveiller des concupiscences dont il entend bien tirer profit[46] ? 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 lasse 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'esprit[47], 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 malheureusement rien de tel pour Daniel ou Jane, qui, en l'absence d'assouvissement, ne peuvent faire l'expérience de la dé cristallisation[48] 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 Jane[49], 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 vanité [50], 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 Kálai[51], 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 degré[52], ce qui brise le plus scandaleusement l'illusion réaliste, c'est le côté théâtral avoué du dernier chapitre[53] 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 danser[54] : 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*[55] ", 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'Haussmann 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 prolétaire[56] – elle a été contrainte de vendre une richesse beaucoup mieux cotée que le talent, sur le marché des femmes : sa beauté[57]. 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 tarabuste et qu'elle aspire à se racheter[58]. 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*[59], c'est tout simplement parce qu'il est doté d'un tempérament 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 Lechat[60], 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 diable[61] 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'ailleurs[62], 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 émerger[63]. 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*[64].” Il est une obsession, 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*[65].” 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*[66].”

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 misère[67], 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 prier pour l'existence de Dieu, de se jeter au pied des autels et de s'abêtir consciencieusement en attendant la très hypothétique grâce divine[68] : 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 Jules[69], et ce n'est évidemment pas un hasard s'il signe du pseudonyme de Nirvana ses *Lettres de l'Inde*[70], 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 trop passionné Mirbeau, comme le frénétique abbé Jules, a toujours été impuissant à entreprendre[71].

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 vie[72], 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 exécution[73], 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 rallié[74]. 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 beauté[75]. C'est cette conception pessimiste de l'éternel malentendu entre les sexes[76], 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 avec lequel, à l'instar de la duchesse de Sierra-Leone des *Diaboliques*, de Barbey d'Aureville, 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 imposé[77] : "*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 hystérique[78], vindicative, méchante, sadique même, et "*tout entière à sa proie attachée*", qui, après avoir vainement tenté de réaliser l'absolu dans l'amour[79], s'est résignée à le chercher dans la vengeance[80]. 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 éloquentement 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 impitoyable [81].

\* \* \*

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 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"[82] ; 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 Méduse[83], 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 bouder notre plaisir !

Pierre MICHEL

## POUR EN SAVOIR PLUS

### 1. Ouvrages généraux sur Mirbeau :

Les quatre ouvrages principaux sont :

- Michel, Pierre, et Nivet, Jean-François, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur 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 publications :

- 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, 286 pages.
- Schwarz, Martin, *Octave - Mirbeau, vie et œuvre*, Mouton, Paris – La Haye, 1965, 205 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" de *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.

- Onze numéros des *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, Société Octave Mirbeau, 1994-2003, 4 000 pages, coordonnés par Pierre Michel.

## 2. Sur *La Belle Madame Le Vassart* :

- 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, pp. 197-212.
- Michel, Pierre, “ Mirbeau et la négritude ”, site Internet des éditions du Boucher, 2004, pp. 4-32.

---

[1] 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).

[2] *Le Calvaire*, chapitre III (*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel, 2000, t. I, p. 183).

[3] Sur ce sujet, voir *supra* notre préface “ Mirbeau et la négritude ”.

[4] Robert Ziegler, “ Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale* ”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, p. 4.

[5] Roman reproduit en annexe du tome I de l’*Œuvre romanesque* de Mirbeau, et également accessible sur le site Internet des éditions du Boucher.

[6] Robert Ziegler, article cité, p. 13.

[7] Roman de 1890, reproduit dans le tome I de l’*Œuvre romanesque*, et accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher.

[8] 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.

[9] Robert Ziegler, article cité, p. 7.

[10] 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).

[11] Dix éditions ont été écoulées en trois mois.

[12] Rappelons que c'est le bibliographe Otto Lorenz qui identifie Bauquenne et Bertera et qui précise que Bauquenne est le “ *pseudonyme de M....* ”.

[13] 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).

[14] 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.

[15] 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.

[16] 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 “ *noir* ”, ouvert à tous les styles et qui se prostitue saintement en les faisant siens l'espace d'un roman.

[17] 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 connu de ses pairs comme écrivain à part entière parce qu'il devait déjà faire le “ *noir* ”, et donc avoir à son actif des œuvres dont il ne pouvait proclamer la paternité. Voir notre préface “ *Mirbeau et la négritude* ”, *loc. cit.*

[18] 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).

[19] *L'Endehors* sera le titre d'un journal anarchiste dirigé par Zo d'Axa et auquel Mirbeau fournira un article sur Ravachol, le 1<sup>er</sup> mai 1892.

[20] Voir par exemple “ *La Puissance des lumières* ”, *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1888 (article recueilli dans ses *Combats esthétiques*).

[21] 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.

[22] 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).

[23] 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.

[24] 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.

[25] Voir notamment “ Quelques opinions d'un Allemand ”, *Le Figaro*, 4 novembre 1889 (recueilli dans *Combats littéraires*).

[26] 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).

[27] “ Le Public et le théâtre ”, *Le Gaulois*, 20 avril 1887.

[28] Voir nos introductions à ce roman de 1882, dans les deux éditions citées.

[29] 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.

[30] 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 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 monstruosité sociales, de donner une idée de l'effroyable borborygme dans lequel la France se noyait. ”

[31] 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.

[32] 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.

[33] 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.

[34] Le Vassart annonce également un autre personnage de Mirbeau, le père Roch de *Sébastien Roch*.

[35] 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* ”.

[36] *La Maréchale* était déjà un roman à clefs. Voir nos deux introductions au roman, dans les éditions citées.

[37] 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.

[38] 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.

[39] Il développera notamment cette analyse dans le " Frontispice " du *Jardin des supplices* (1899).

[40] 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* "...

[41] 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*.

[42] Non pas à cause de ses mérites artistiques, convient-il de préciser, mais surtout parce qu'il est le fils de son père...

[43] Il en sera de même de Jean Mintié, dans *Le Calvaire*.

[44] 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.

[45] 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.

[46] 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..

[47] 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.

[48] 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.

[49] 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).

[50] 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).

[51] Sándor Kálai, article cité, p. 28.

[52] 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.

[53] “ Attendez la cinquième acte, sacristi ”, s'écrie Jane, comme une actrice s'adressant à des spectateurs impatients...

[54] 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.

[55] *La Curée*, Livre de Poche, 1972, p. 244.

[56] Mirbeau employait l'expression de “ prolétaire de lettres ” dans *Les Grimaces* du 15 décembre 1883 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*).

[57] 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.

[58] 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*.

[59] 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 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).

[60] Voir notre introduction à *Les affaires sont les affaires*, dans le tome II de notre édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, 2003.

[61] Lechat sera considéré comme une figure du Diable par les deux ingénieurs qu'il va gruger.

[62] Voir l'article de Bernard Gallina, “ Monsieur Roch : un personnage en clair-obscur ”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, mars 2002, pp. 113-125.

[63] 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.

[64] Octave Mirbeau, “ Félicien Rops ”, *Le Matin*, 19 février 1886 (*Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. I, p. 242).

[65] Octave Mirbeau, “ Roland ”, *La France*, 8 mai 1885 (article recueilli dans les *Combats littéraires*).

[66] *Ibidem*.

[67] Le jeune Octave Mirbeau, au cours de ses premiers séjours parisiens, tentait ainsi désespérément de noyer dans l'ivresse de la vie frénétique son indéracinable mal-être existentiel. Voir ses lettres de jeunesse à l'ami Alfred Bansard, dans le tome I de sa *Correspondance générale*.

[68] 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.

[69] *L'Abbé Jules*, chapitre III de la deuxième partie (*Œuvre romanesque*, t. I, pp. 470-471).

[70] J'en ai publié une édition critique en 1991 aux éditions de l'Échoppe, Caen.



[71] 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.

[72] 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.

[73] 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.

[74] Voir notre introduction à *L'Écuyère*, sur le site Internet des éditions du Boucher.

[75] Dans son article "Lilith" (*Le Journal*, 20 novembre 1892), Mirbeau écrira 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*).

[76] 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.

[77] 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).

[78] 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.

[79] 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.

[80] 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.

[81] 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...

[82] 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).

[83] 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.