

## CONTRE, TOUT CONTRE, L'IMAGINAIRE FIN-DE-SIÈCLE :

### *LES 21 JOURS D'UN NEURASTHÉNIQUE*

Si « *la décadence est une civilisation qui se recueille*<sup>1</sup> », 1901 semble le moment approprié pour s'interroger sur ses bienfaits et ses apports. Paru en août de cette année propice à la réflexion, *Les 21 jours d'un neurasthénique* se font l'écho des réactions contrastées de Mirbeau face à cet examen, qui devient celui de sa conscience d'écrivain.

Sa fascination pour l'imaginaire décadent n'est pas nouvelle. « *Pour lui, le monde est soumis à un cycle éternel qui fait de la vie avec la mort et transmue la pourriture en beauté : "Il n'y a que de la pourriture et du fumier, il n'y a que de l'impureté à l'origine de toute vie. Étalée dans le chemin, sous le soleil, la charogne se gonfle de vie splendide ; les fientes dans l'herbage desséché recèlent des réalisations futures merveilleuses. C'est dans l'infection du pus et le venin du sang corrompu qu'éclosent les formes, pour qui notre rêve chante et s'enchantent"*, écrivait-il en 1895<sup>2</sup>. »

Six ans plus tard, Mirbeau est toujours très sensible aux essences entêtantes de la décadence... il y est même un peu trop à son goût. Or, il le dit bien dans sa préface des *Nuits de quinze ans* de Francis de Croisset (1898) : « *L'homme qui pense, l'artiste qui voit, le poète qui exprime, ne peuvent s'abstraire de la vie, sous peine de ne penser, de ne voir, de n'exprimer rien, de n'être rien*<sup>3</sup>. » Aussi décide-t-il de combattre sa propre propension à la neurasthénie en écrivant *Les 21 jours* et le texte s'en ressent. Contre sa tendance nihiliste, Mirbeau veut suivre les préceptes de Nietzsche et prendre, comme lui, la résolution de se battre contre la résignation à la déchéance et à la décadence, pour vaincre la stérilité de l'esprit et le désespérant « à quoi bon ? ».

Sachant pertinemment que la fascination n'est plus seulement une attraction, mais un enlèvement, il décide de prendre ses distances pour parvenir à mettre en garde contre l'imaginaire fin de siècle. Mais, bien sûr, son illustration des "risques du métier" de Décadent, avec Dickson-Barnell, est une mise en garde facétieuse, car Mirbeau conserve en toute circonstance son regard ironique. Muni de cette arme redoutable ainsi que de ses talents de conteur, il va même jusqu'à s'adonner, au cœur des *21 jours*, à une entreprise de démolition du Symbolisme par la dérision : contes anti-fantastiques et truculents portraits de poètes déchus au programme !

### DE LA NÉCESSITÉ DE RAILLER CE QUI NOUS EST TROP CHER

Ne voulant ni s'enfermer, ni se laisser enfermer, Mirbeau est contraint de tourner en dérision des thèmes qui lui sont pourtant chers. Il ne peut faire abstraction de son exaspération devant l'absurdité du monde : « *Je n'ai pas pris mon parti de la méchanceté et de la laideur des hommes. J'enrage de les voir persévérer dans leurs erreurs monstrueuses, se complaire à leurs cruautés raffinées. Et je le dis*<sup>4</sup>. »

Or les Symbolistes ont fait leur deuil du monde, ils ont tiré des conclusions de la décadence, et se sont réfugiés dans l'art, érigé en valeur suprême, et dans l'idéal. Le danger à s'enfermer dans les rêves, ou dans la littérature, est de se retrouver en dehors du monde réel, incompris, exclu, raillé, et il se met lui-même en garde contre les excès d'une conduite qui le fascine, car lui ne veut pas oublier le monde, les hommes, « la cité », « *ce comique immense et fraternel de la vie*<sup>5</sup> ». Bien que le monde soit tout aussi laid pour lui, Mirbeau ne peut pas vouloir s'en extraire. Il ne veut pas le fuir dans un esthétisme érigé en éthique car il tient à en dénoncer les arcanes putrides, il veut le montrer en proie à la cruauté et au malheur.

Et en effet Pierre Michel<sup>6</sup> nous dit bien qu'il existe quatre principaux reproches dans la critique que Mirbeau adresse aux Symbolistes : leur « dogmatisme » ; leur désir de gratuité ; leur tension vers le rêve, qui les éloigne de la nature ; et enfin, le fait que « *cette fuite loin du réel exprime une indifférence coupable à l'égard des affaires de la cité* ». La première nécessité de se railler de l'imaginaire fin-de-siècle est donc de se mettre en garde contre les dangers d'un système qui glorifie les mirages et autres hallucinations. Mirbeau a lui aussi hérité des spectres de

Baudelaire et de Schopenhauer, il a bu le lait amer du pessimisme, digéré le désespoir comme la désillusion, vomi enfin la léthargie pour écrire, car écrire reste le seul remède. Mais il ne veut pas que son médicament soit une drogue. Alors, s'il choisit de se moquer des Décadents, c'est qu'il tient à prendre ses distances avec un imaginaire trop prenant qui pourrait l'amener à tirer des conclusions radicales dont il ne veut surtout pas pour son éthique personnelle.

## DICKSON-BARNELL OU L'EXEMPLE À NE PAS SUIVRE

Le milliardaire Dickson-Barnell exemplifie le danger de vouloir appliquer à la lettre les préceptes de l'imaginaire fin-de-siècle (ch. XII, pp.102-107).

La construction même de l'histoire souligne, par un judicieux « à rebours », l'évolution-involution d'un être qui a mystérieusement choisi de suivre une voie contraire à son caractère jovial et à son fort tempérament. En effet, après avoir entendu le discours blasé de Dickson-Barnell, l'on pourrait croire que sa démarche a été mue par un instinct profond, une prédisposition de cet homme pour l'éthique-esthétique des Décadents. Mais justement, et c'est en cela même que le récit constitue une véritable mise en garde, on apprend à la fin (p. 106) que Dickson-Barnell possédait un « *regard net, précis et sondeur, avec quoi il regardait alors toutes gens et envisageait toutes choses dans la vie* » ; qu'il avait « *ce tour de langage télégrammatique et sommaire, dans lequel les mots inutiles et même les mots tout courts n'ont pas de place, changés qu'ils sont en simples signes phonétiques* » ; et que c'était « *sans [aucun] attendrissement sur soi-même, en homme qui [a] appri[s] à ne jamais récriminer un fait contre quoi l'on ne peut rien* », qu'il envisageait sa vie comme sa mort.

On ignore pourquoi cet esprit terre-à-terre autant que volontaire s'est penché sur le gouffre tentateur des délicatesses mortifères, et comment un tel caractère de bronze a pu se laisser infléchir pour rejoindre les imaginations nébuleuses et les interrogations de l'idéal. Mais le fait est là : le charme a opéré mystérieusement et désormais, en le rencontrant, nul ne pourrait soupçonner ce que Dickson-Barnell a pu être tant il est devenu parfaitement désillusionné, répétant sans cesse que « *tout est infumable* » (pp. 102-105). Le portrait que Georges Vasseur en donne (pp. 102-104) nous montre la profondeur de sa tristesse spleenétique : le milliardaire blasé profère des « *suite[s] d'axiomes mélancoliques* ». Et, lorsqu'il ne parle pas, son corps l'exprime pour lui : « *Il eut un geste de découragement d'une telle amplitude qu'il embrassait réellement tout l'univers...* » ; « [...] *avec un geste dont je n'oublierai jamais la suprême mélancolie* » ; « [il] *poussa un long soupir* » ; « [il] *sourit de ce sourire désenchanté et si amer [...]* ».

Mise en garde contre la puissance fascinante et destructrice de l'imaginaire fin-de-siècle, ce récit nous montre, de par l'antagonisme des deux portraits de Dickson-Barnell, que l'on ne peut impunément approcher de trop près cette spirale infernale. Que peut-elle avoir de si particulier ? Le milliardaire nous offre dans son discours un parfait « *bréviaire fin-de-siècle*<sup>7</sup> », mais c'est pour mieux souligner l'écœurante déception qui a résulté de toutes ses expériences (pp.103-104).

Possédant des ressources suffisantes et même illimitées (« *Je ne sais pas moi-même à quel point je suis riche* »), il a « *voulu réaliser les rêves des poètes* » : « *j'ai voulu tenir dans mes bras les créatures de beauté et de chimère, les ultra-terrestres créatures telles qu'on les voit dans les poèmes. J'ai fait exécuter, par d'incomparables artistes, des femmes dont les chevelures étaient d'or vrai, les lèvres de corail pur, le teint d'une indiscutable pulpe de lys... les seins modelés dans de la neige véritable [...]* » — c'est nous qui soulignons. Il s'est inventé un jardin « *féérique* », alliant vastitude (« *cinquante hectares* ») et artificialité extrême (« [...] *toutes les fleurs de toutes les flores sont artificielles, et renferment de petites lampes électriques dans leurs calices* »). Et, pour comble, il est le maître absolu de cette merveilleuse association d'imaginaire et de modernité : « *Le soir, quand la nuit vient, je tourne un bouton, et toutes les fleurs s'illuminent...* ». Il a « *lu, lu, lu des livres de toute sorte et de tout le monde* », voulu avoir, en bon esthète-artiste, du « *génie littéraire* » (qu'il s'est acheté), cherché les plaisirs du collectionneur avec « *les femmes, le vin, les chevaux, les voyages... les tableaux, les bibelots* » et s'est même inventé un signe de distinction : des cigares en or. Eh bien, justement, sa conclusion est toujours la même : tout est « *infumable* » !

Dickson-Barnell a cru découvrir dans la littérature fin-de-siècle des manuels pour riches oisifs en mal de sensations fortes (ô insulte suprême de Mirbeau !) et, réalisant à la lettre leurs fantasmes, il s'en est trouvé déçu. Ce qu'il n'avait pas prévu, en effet, c'est que le sentiment « *d'immense écœurement... [d'] immense vanité* », inhérent à cette vision du monde, le submergerait. La démarche esthétique étant inséparable de son pendant éthique, en jouant au dandy, Dickson est devenu neurasthénique. « *Désespérer, c'est ne savoir que devenir ni où aller, mais s'ennuyer, tout à l'opposé, c'est pouvoir aller n'importe où et devenir n'importe quoi ; c'est [...] être absolument disponible*<sup>8</sup> ». « *Si tout est permis, rien n'est permis. Cette âme neurasthénique par trop grande liberté, [...] virtuosité, [...] oisiveté, ressemble à un navigateur qui meurt de soif au milieu de l'océan. Car l'abondance avilit : telle est la dérision de la concurrence*<sup>9</sup> ». « *L'ennui est donc le désespoir renversé, le désespoir des millionnaires, [...] c'est la façon qu'ont les riches d'être pauvres*<sup>10</sup> ». Pauvre, pauvre Dickson-Barnell en effet, tout empli désormais de mélancolie, d'ennui, de philologie, et de triste philosophie : « [...] *je suis gai, si tant est que je sache exactement ce que c'est que la gaieté. Mais cela ne veut pas dire que sois heureux...*<sup>11</sup> » ; « *vanitas vanitatum*<sup>12</sup> ». Pauvre, trop riche Dickson !

La mise en garde est donc farouche et le message clair : déception, désillusion, neurasthénie attendent le lecteur des œuvres fin-de-siècle qui se laissera envoûter. Surtout, ne pas se laisser tenter par le charme ambigu des oxymores qui ensorcellent... même les hommes aux « *inébranlable[s] volonté[s]*<sup>13</sup> » et d'un « *peuple gai*<sup>14</sup> » deviennent à leur contact des « *poète[s] lyrique[s]* » qui se « *plaign[ent] [...] de la vie* », c'est dire le danger encouru pour soi-même et pour sa réputation. Mais cette dévalorisation est empreinte de fascination, qui admet le danger en se reconnaissant faible devant lui. Mirbeau se doit donc de prendre position d'une manière plus claire vis-à-vis de l'imaginaire fin-de-siècle et c'est pourquoi, avec cette conviction qu'il met en toutes choses, il décide d'utiliser plus directement son ironie en la faisant arme et bouclier à la fois.

## L'IRONIE CONTRE L'IMAGINAIRE FIN-DE-SIÈCLE

Jankélévitch nous dit de l'ironie qu'elle « *devance toujours le désespoir : elle fait la pirouette et, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, elle a déjà escamoté la cause de notre tourment* » ; quant à l'ironiste, « [il] *ne veut pas adhérer, ni peser, [...] mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable*<sup>15</sup>. »

C'est en effet ce que fait Mirbeau, qui ne veut surtout pas s'appesantir sur sa tristesse, et c'est la raison primordiale de cette dérision volontaire contre l'imaginaire fin-de-siècle. Si, comme Georges de *Dans le ciel*, « [il] *est né avec le don fatal de sentir trop vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule*<sup>16</sup> », Mirbeau ne veut pas être la risée de tous les Triceps et Clara Fistule de la Terre. Il sait que, pour que le rire ne se retourne pas contre lui, il doit arriver à se distancier de ce qui le touche, car l'imaginaire fin-de-siècle l'obsède. C'est donc d'abord parce que l'ironie est « *l'autocorrection de la fragilité* » – comme le dit Georg Lukacs dans *La Théorie du roman*<sup>17</sup> – que Mirbeau l'emploie contre ce qui lui est trop cher.

« *Le blasphémateur est un passionné qui veut, pour ainsi dire, aller jusqu'au fond du sacrilège afin d'être vacciné contre la malice* ». « *Les blasphèmes agissent comme un sérum et précipitent la crise sans laquelle il n'est pas de réconciliation durable*<sup>18</sup> ». L'ironie, dans *Les 21 jours*, est ce blasphème salutaire qui montre une confrontation directe avec de trop chères obsessions, de trop doux fantasmes d'idéal. Elle sert la distanciation, prouve la volonté de lutter, joue avec le sérieux. Elle est l'arme de l'écrivain pour tenter de se libérer d'un trop lourd *pathos*.

Car l'ironie est un « *art d'effleurer*<sup>19</sup> ». Avec son regard mutin, ses œillades de biais, elle déniaise le sérieux en permettant une « *écriture oblique*<sup>20</sup> ». Cette légèreté réinjectée libère l'écrivain de la tension dramatique inhérente à son rôle, il utilise l'ironie comme une caresse, effleure les idées qui lui pèsent d'une main plus experte. Désormais, la lutte est un corps à corps jouissif, avec et dans le texte, et l'écrivain retrouve dans cette forme de sensualité de l'écriture, une souplesse qu'il risquait de perdre avec une lutte trop austère.

C'est donc armé de toute sa bonne humeur et de son ironie que Mirbeau nous propose une vision dégradée édifiante des figures ainsi que des thèmes typiques de la littérature fin-de-siècle, dans des contes qui vont volontairement à rebours du fantastique. Nous verrons ensuite comment, grâce à son art maîtrisé du portrait truculent, l'auteur ridiculise le poète symboliste par le biais de trois personnages satiriques.

## DES HISTOIRES NON-EXTRAORDINAIRES

Cette dégradation volontaire des thèmes de l'imaginaire décadent par Mirbeau se trouve illustrée dans des épisodes (qui ont la forme de véritables contes) que nous nous permettons de renommer *La Villa hantée* et *La Bague de sang*. Les figures représentées servent des thèmes que l'auteur connaît bien ce qui lui permet de les combattre fermement et de très près.

*La Villa hantée* nous montre une femme fatale bien dégradée, non physiquement, car elle respire de toute la beauté impartie à cette figure mythique de l'imaginaire décadent, mais par le fait qu'elle se soumet aux pratiques mesquines et cupides de son proxénète de mari, dans un univers où l'argent invalide tout fantastique. Le conte prend place au chapitre XII (pp. 98-102). Rentrant d'une promenade dans les bois, Georges Vasseur et son ami Robert Hagueman passent non loin d'une villa dont l'ami en question raconte l'histoire, ainsi que celle de sa « fantomatique » occupante. L'anecdote repose sur trois aspects : un homme étrangement malsain, la villa hantée, le fantôme. Avec ces trois éléments, l'auteur aurait pu composer un conte fantastique ou une « histoire extraordinaire » à la manière de Poe ou Gautier. Mais voilà, les trois éléments s'imbriquent pour une sordide histoire d'argent et de manipulation.

Du conte, nous retrouvons ici l'un des procédés fondamentaux : l'emploi abondant de superlatifs propre à l'emphase particulière au domaine du merveilleux : « [...] *les quatre plus belles [villas] et les mieux situées du pays* » ; « *il n'y a pas de meilleur endroit, ni plus agréable ni plus sain...* » ; « *ce sont les plus jolies et les plus confortables [villas]* » ; « *vous avez donc droit à la plus belle de mes villas...* » ; « *cela vous étonne peut-être que je destine aux hommes seuls la plus belle, la plus complète, la plus luxueuse, la plus admirable de mes villas ?...* ». Mais justement, les superlatifs ont ici une utilité : ils valorisent les villas de maître Barbot. Dès alors, nous passons du merveilleux au registre publicitaire.

De la même manière, le notaire est un démon sociabilisé en homme d'affaires : « [...] *tout en lui était vulgairement jovial, sauf les yeux, dont les blanchâtres et troubles prunelles, cerclées de rouge, enchâssées dans un triple bourrelet graisseux de la paupière, suintaient, si j'ose dire, une expression assez sinistre* » ; « [...] *car si son crâne ne révélait pas trace de poils, il en poussait des touffes épaisses sur ses mains...* » ; « *Et son regard, blanchâtre et trouble, m'examinait, me fouillait. Je sentais réellement ce regard me palper, me soupeser, déterminer ma valeur sociale, morale et marchande* » ; « *Un sourire cynique bridait ses lèvres, éraillait ses prunelles, autour desquelles le cercle rouge s'avivait de suintements sanguinolents...* ».

La silhouette maléfique et mystérieuse du notaire traverse et hante bel et bien le texte, mais son image se dégrade à mesure que les enjeux économiques se font plus imminents. Mais, dès le départ, une remarque de Robert empêchait tout extra-ordinaire du personnage : le démon Barbot n'est qu'un « *tabellion de ville d'eaux* » et l'expression sinistre de son regard est celle que l'on retrouve « *à peu près pareille, dans tous les regards des hommes d'affaires* ». Tout développement merveilleux est donc invalidé par l'argent qui pourrit ici toute valeur esthétique et poétique.

Il en va de même pour le personnage au cœur de l'histoire : la femme fatale. Comme si le conte était en deux temps, l'apparition de la femme du notaire noue réellement l'intrigue. Au tête à tête avec le notaire succède et s'articule la visite de la villa hantée. La femme semble bien l'élément indispensable de ce conte dont elle est la clé, le cœur et le corps. Son premier portrait nous la montre réellement belle au sens de l'imaginaire décadent :

*[...] dans un chiffonnement de soie et de dentelles, dans un parfum violent de femme et de fleur, j'aperçus une chevelure rousse, une bouche rouge, l'éclair bleu de deux yeux adorablement ardents, une apparition éblouissante, miraculeuse de beauté, de jeunesse et d'amour [...].* (p. 100)

De plus, elle réussit l'exploit de dépasser son niveau de narration puisqu'elle est la cause d'une digression de la part de Robert (« *Robert se tut un instant : – Ah ! mon vieux... souffla-t-il... quand j'y repense !... Quels yeux !... Quelles lèvres !...* »). Mais elle est tout de même prostituée par son mari, qui la loue avec une de ses villas dont il prétend faire un lieu « *hanté* » pour en augmenter la valeur marchande. Le fantôme est donc faux, ou plutôt trop réel pour un fantôme, et c'est dans sa description que le notaire trahit la supercherie :

*C'est un fantôme comme on n'en voit pas souvent, même en rêve, un adorable et merveilleux fantôme, à tête et à corps de femme, dont la chevelure rousse, les yeux bleus, la chair irradiente sous la transparence des baptistes parfumées, feraient damner un saint... Ce fantôme a ceci de particulier qu'il connaît tous les secrets de l'amour et qu'il en invente, et qu'il est discret, discret... Il vient quand on veut... il s'en va de même... Personne n'en sait rien... ni vu ni connu... [...] Je loue la villa avec le fantôme... je ne la loue jamais sans lui...(p.101).*

Le thème de la sensualité est rendu odieux par les enjeux dont il est l'objet de la part d'un être sans scrupules et répugnant. Pourtant, jusqu'à cette découverte, l'agencement du conte permettait de caresser l'idée d'une réunion entre la magnifique femme du notaire et la si moelleuse et voluptueuse chambre de la villa, où « *d'impures figurines de Saxe, mettaient des grâces de jolis péchés* ». Justement, le « *petit homme chauve, de figure ronde et lippue sans sensualité* » y a pensé avant nous et a rentabilisé « *cette idée à lui* » par l'ingénieux moyen du légendaire. C'est pourquoi il s'indigne : « *Ah ! les imbéciles qui marchandent l'amour d'un fantôme... d'un pareil fantôme !... Oh ! là là !... Et ça se vante de chercher des sensations rares, des voluptés inédites ?... Littérateurs !...* ». On le comprend ! Lui qui a réussi à se débarrasser de la morale et à valoriser son capital d'un même coup, où va-t-il si les esthètes ne sont que des « *littérateurs* » qui ne souhaitent pas réellement la concrétisation de leurs fantasmes ?

Dans ce véritable conte anti-fantastique miné par la parodie et la satire, les dernières remarques du passage mettent en lumière l'aspect provocateur voulu par l'auteur. Les désirs décadents sont caricaturés et servent ici des valeurs mercantiles qui jouent et se jouent de cet imaginaire. Permettant au notaire de se gausser des amants du raffinement, Mirbeau se moque lui-même de cette recherche de l'excès qu'il avait mise en œuvre dans *Le Jardin des supplices*.

Quant au conte que nous réintitulons *La Bague de sang*, il joue sur un mode similaire mais pour montrer un amour risible, bien que du domaine d'un « romantisme décadent ». Le chapitre XI (pp. 92-94) nous montre en effet une forme de romantisme morbide où le comique dégrade, par des instances dérisoires, toute valeur tragique.

Ainsi, protagoniste essentiel du conte, la femme nous est encore présentée comme une image dégradée de la femme fatale, ici en « *cocotte* ». En effet, Boule-de-Neige possède la principale caractéristique propre à cette figure mythique chère aux Décadents : elle est littéralement cruelle jusqu'à la fatalité. Inconscience et égoïsme fondent sa cruauté, qui ne se laisse pas même émouvoir par le don fatal qui lui est fait et, obsédant le vieillard jusqu'à la mort, elle n'apparaît à ses côtés qu'à la fin de l'histoire, comme une sorte de coup final porté à son amoureux en péril. Mais cette goule, qui exige toujours plus pour n'être jamais satisfaite, ne se nourrit pas de la vie qui lui est sacrifiée. Elle n'atteint pas à cet absolu de cruauté de la véritable femme fatale qui se délecte, elle, de son sadisme mortel. Boule-de-Neige n'est que l'antithèse de Boule-de-Suif, comme le note Pierre Michel<sup>21</sup>. Le clin d'œil à la nouvelle de Maupassant souligne l'opposition de caractère des ces deux prostituées, dont l'une est généreuse et sans prétention, à l'inverse de celle qui doit jouer d'une image candide (« *blanc comme neige* ») pour mieux abattre sa proie (une boule de neige peut être aussi une arme efficace). Sans pitié, il est vrai, Boule-de-Neige n'est qu'une petite femme vénale représentant une caricature de « *la belle dame sans merci* » qui ne s'abaisserait certainement ni à traîner dans les buvettes, ni à interpeller les hommes d'un vulgaire : « *Bonsoir, vieux...* ».

Comme dans *La Villa hantée*, tous les éléments du récit fantastique sont présents : un amour démesuré pousse un homme à vouloir, pour celle qu'il aime, un cadeau aussi précieux que la vie. Pour lui témoigner sa passion, il veut un objet unique pour lequel il donne littéralement sa vie : une bague faite du fer contenu dans son sang. Pourtant, ce conte ne peut s'inscrire dans la tradition d'un

romantisme noir. L'auteur s'ingénie en effet à détruire pas à pas la profondeur du texte en le dotant de personnages caricaturaux et risibles. Ainsi la femme aimée n'est qu'une « cocotte » (« *Une femme, infiniment trop élégante, qui sortait de la buvette.[...] Elle passa, dans une houle de parfum...* ») nommée Boule-de-Neige (surnom dont le ridicule rendrait impossible tout développement réellement romantique). Le « héros » romantique est un vieillard peu séduisant (« *Le vieux baron avait la lèvre tremblante et un peu baveuse. Ses yeux étaient presque morts... Et la peau de son cou faisait, sous le menton, comme une lâche cravate de chair molle* »), et l'ambition passionnée de ce dernier n'est due qu'à son âge (« *Si j'étais jeune, [...] ce n'est pas mon sang que je donnerais à ma Boule-de-Neige adorée... c'est autre chose...* »). La chute du conte finit de détruire ce qu'il pouvait rester de romantisme dans l'histoire. Le symbole de l'amour « *n'est pas beau* » et, à la déclaration, passionnée tout de même, du vieil homme agonisant, Boule-de-Neige ne veut rien comprendre, et méprise le cadeau symbolique qui lui est fait dans une absurdité totale :

*Avec effort, il ouvrit l'écrin, passa la bague à l'un des doigts de Boule-de-Neige, et il dit, d'une voix coupée de râles et de sifflements :*

*– Boule-de-Neige... regarde cette bague... Ce que tu vois là, c'est du fer... C'est du fer qui représente tout mon sang. On a ouvert et fouillé mes veines pour l'en extraire... Je me suis tué pour que tu aies une bague, comme aucune femme n'en a jamais eu... Es-tu heureuse ?...*

*Boule-de-Neige considéra la bague avec un étonnement nuancé de mépris, elle dit simplement :*

*-- Ah ! bien... mon vieux... tu sais... j'aurais mieux aimé une pendule.*(p. 94)

Enfin, pour achever tout sérieux et toute noblesse, Mirbeau inflige au récit « le supplice de Triceps » : ce « cher » docteur encadre, traverse et encercle le conte dont il est le conteur guignolesque car, Comme à son habitude, Triceps est en veine « *d'histoires drôles* » et une rencontre fortuite avec Boule-de-Neige enclenche automatiquement le récit de ses aventures. D'emblée, sa familiarité avec la femme en question (« *Bonsoir, mon petit chat, répondit Triceps* ») et son jugement définitif sur le baron Kropp (« *Ah ! mon cher, c'est à ne pas croire qu'il y ait des hommes comme ça !* ») nous indiquent qu'il donne raison à la femme. Quant à son comportement (« *Écoute ... Et Triceps, satisfait d'avoir à placer une histoire, me dit, en passant son bras sous le mien [...]* »), il montre que le conteur n'a pas de scrupule à dévoiler une histoire, pour lui plaisante, dont il entend faire jouir son « ami », qu'il considère visiblement comme son compère.

Tout au long du conte, Triceps se montre cynique, en son rôle de scientifique démolisseur d'illusions romantiques. Après s'être ouvertement moqué des questions du vieux baron sur le fer contenu dans le sang (« *Ça n'est évidemment pas une mine... comme celles de l'Ariège...* » ; « [...] *on ne tirerait pas assez de fer pour [...] construire, par exemple, une seconde Tour Eiffel ...* »), Triceps n'est absolument pas touché par le projet sacrificiel de celui qu'il considère comme « *gâteux* » (« *Peu m'importe de mourir ... Oui, mais aurais-je assez de sang pour cela ? – On a toujours assez de sang pour cela, répond [Triceps] négligemment* »). Aussi, le romantisme étant déjà entaché de considérations scientifiques et de cynisme, l'auteur décide d'annuler également le fantastique de cette nouvelle au moyen des considérations basement pragmatiques d'un chimiste :

*– Comme c'est petit !... murmura le baron, dont la voix n'était plus qu'un souffle, et dont le visage semblait plus pâle qu'un suaire...*

*– Ah ! dame ! monsieur le baron... Le fer est lourd et ne fait pas un gros volume.* (p. 93)

Après ce jeu de massacre du « romantisme noir », la fin du chapitre nous montre le facétieux Triceps qui, en bon conteur, nous « sert » une morale à son image, c'est-à-dire un métacommentaire immoral qui donne absolument raison à Boule-de-Neige d'être cruelle. Son éclat de rire en dit long sur sa vision de la morale et du comique. Quant à son intervention finale (« *Non... ce que cette Boule-de-Neige est rigolo !... Une nature !...* »), elle casse le pathétique de l'histoire, et donc tout romantisme, noir ou non.

Si bien lancé dans son entreprise de démolition, Mirbeau ne se contente pas de casser, menu menu, les thèmes d'un imaginaire qui lui tient à cœur. Il se tourne également vers l'image emblématique du poète symboliste et jette à nouveau le grand filet de l'ironie, dans une frénésie de démystification.

## DEUX FIGURES POUR UNE MÊME SATIRE DU POÈTE SYMBOLISTE

Mirbeau écrit que le véritable artiste est celui qui « *interprète la Nature et la Vie avec une pensée d'au-delà, qui les embellit de ses rêves, et donne aux êtres et aux choses les sonorités et les formes qui ne sont, en réalité, que des ressouvenirs d'Idéal, des imaginations de voyants*<sup>22</sup> ».

À cette définition de l'artiste qui s'inscrit directement dans l'éthique symboliste, Mirbeau oppose pourtant une critique virulente à l'égard de cette école. Le romancier « *n'a cessé de s'élever contre le dogmatisme, mortifère en art, contre le système des écoles et contre les classifications arbitraires*<sup>23</sup> » et « *il lui est vite apparu que les véritables "symbolistes" [n'étaient] pas ceux qui ont brandi l'étendard de la nouvelle doctrine, mais les créateurs qui, sans se soucier des étiquettes, des dogmes sclérosants et des écoles autoproclamées, [poursuivaient] sereinement leur route*<sup>24</sup> ». Aussi, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, l'auteur place-t-il l'éthique littéraire symboliste dans les bouches grimaçantes d'un fou, d'un bourgeois et d'un « ex-pseudo-poète ».

Ce dernier, le fameux Clara Fistule (ch. II, pp. 29-35), est une caricature cinglante de la volonté d'originalité des Symbolistes, qui se transforme ici en originalité-à-tout-prix, même à celui du ridicule. Pour commencer, il est grotesque vestimentairement : « [...] *revêtu d'une longue redingote-gaine couleur gris perle, la poitrine serrée dans un gilet de peluche cuivre, et le chef aux longs cheveux plats, coiffé d'un large chapeau de feutre noir, d'un chapeau presbytérien sur lequel s'enroule une cordelette serpent à sept glands, en souvenir des sept douleurs de la femme* ». On voit que, même à ce simple niveau, le Symbolisme est ridiculisé car, par contamination avec le reste de l'accoutrement, aucun symbolisme n'est possible et le narrateur souligne lui-même le caractère saugrenu de cet habillement : « *Comme vous le voyez, tout cela ne s'accorde pas très bien.* »

Mais Clara Fistule est de plus déraisonnablement prétentieux. Il a une ambition artistique qui dépasse la mesure et l'entendement. Présomptueux, il est une caricature de l'élitisme symboliste comme de son ambition totalisatrice. Ainsi, Clara Fistule affirme-t-il : « *Je totalise en moi les multiples intellectualités de l'univers, [...] mais c'est bien fatigant, et je commence à me lasser de porter tout seul le poids écrasant de mon génie* ». Par l'accumulation de ses talents et sa prétention à la profondeur, ajoutées au fait « *qu'il n'a pas encore dix-sept ans* », le narrateur nous fait accroire qu'il s'agit peut-être d'une intransigeance et d'une arrogance toute adolescente. Cette remarque va cependant dans le même sens que le reste, puisque les artistes symbolistes ont souvent été de jeunes talents comme de jeunes morts.

Et c'est là que Clara Fistule rompt le pacte de tout auteur symboliste : celui de brûler sa vie. En effet, loin d'aller aux frontières des possibles, au-dessus de gouffres avides de chair fraîche, Clara nous raconte qu'il s'est fait soigner six années consécutives à X. (avant d'en découvrir la grossière illusion). Effrayé par la mort (« *Inutile de parler de cela, docteur...* ») qui fascine et obsède pourtant les Décadents, tant et si bien qu'elle est devenue un des *topoi* de leur imaginaire, Clara fait une figure bien pâle de Symboliste. À l'absolue exigence que l'on attendrait de sa part ne répondent que des lâchetés, des peurs, des pragmatismes qui anticipent cet embourgeoisement que l'on constate chez un être se prétendant au départ supérieur, en quête de métaphysiques raffinées et d'idéaux inconnus.

Aussi le narrateur retrouve Clara « *directeur de la publicité* », situation qu'il a obtenue par chantage et sans scrupule moral d'exploiter le mythe de X. dont il est devenu complice. Le poète est par ailleurs bien installé dans une vie bourgeoise, reniant ses intérêts et ses philosophies d'antan, ainsi :

- [...] *avoue que tu me trouves changé ?*
- *Dame ! répliquai-je ... Alors, plus de virtualités cosmogoniques... plus de stellogenèse ?...*
- *Tu parles !... fit Clara Fistule... Les enthousiasmes de la jeunesse... Ah ! c'est loin maintenant...*(p. 35)

Et pour comble, ce nouvel homme d'affaires s'intéresse aux « *petites femmes* » comme au reste, pour l'argent, car son insistance à les présenter confine au proxénétisme dont on peut le suspecter à bon droit. Tout cela sous-tend que la jeunesse seule serait l'explication de l'absolu prôné

par les Symbolistes, et que l'embourgeoisement aurait inévitablement fini par contaminer ses « blanches colombes » qui se pensaient des martyrs de l'art.

Enfin, deux passages nous montrent les théories chères aux Symbolistes bafouées, tant par une application logique que par un pédantisme d'expression. Ainsi de la subjectivité de Schopenhauer qui, proférée, déclamée, exagérée par Clara, en devient odieuse :

*La matérialité des meubles, la grossièreté inadéquate des décors muraux, me fut toujours une blessure... Aussi, je suis arrivé à me libérer des contingences... je supprime l'ambiance... je biffe la matière... Mes meubles, mes murs, ne sont que des projections de moi-même... J'habite une maison qui n'est faite que de ma pensée et que, seuls, les rayonnements de mon âme décorent... (p. 30)*

Piqué par tant de pédantisme égocentrique, le narrateur dégonfle alors, d'un coup de phrase ironique, toute la vanité de ces propos et du personnage qui les profère : « *Clara Fistule **daigna pourtant s'asseoir sur le siège que je lui offrais, que je m'excusais de lui offrir, le sachant si peu en harmonie avec les irradiances de son derrière aérien.*** »

L'autre idée bafouée est la mythologie. Clara, se croyant lui-même un personnage extraordinaire, s'invente son propre mythe et invalide du même coup toute féerie ; c'est la théorie de la « *stellogenèse* » :

*[...] il n'est pas admissible qu'un être d'intelligence, comme je suis, qu'un être tout âme, comme je suis, qu'un être enfin assez supérieur pour n'avoir gardé du corps humain que les strictes apparences nécessaires [...] soit sorti des organes hideux [...]. Mais je crois que je suis né d'une étoile... [...] Je le crois d'autant plus que, la nuit, quelquefois, dans ma chambre, je répands autour de moi une clarté singulière... (p. 30)*

Il dégrade également le mythe de l'androgynie : « *L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute autre figure exclusivement féminine manque de force*<sup>25</sup>. » Or Clara n'a pas de sensualité féminine et n'est pas non plus un éphèbe, même à l'âge du flou morphologique de l'adolescence : « *[...] Clara Fistule est un gros, lourd et épais garçon, à forte carrure d'Auvergnat et dont les joues éclatent de santé rouge*<sup>26</sup>. » Il n'a donc pas la grâce ambiguë, le charme décalé du sexe des anges et des poètes, ne correspond pas à l'archétypique poète symboliste « *étrangement long et pâle, avec un front déformé par les secousses de la pensée, et des paupières brûlées par le rêve* ». Mais, surtout, il dégrade l'androgynie au rang de l'hypocrisie : « *Bien qu'il prêche l'insexuat et qu'il aille partout clamant "l'horreur d'être un mâle" et "l'ordure d'être une femme", il engrosse clandestinement toutes les fruitières de son quartier*<sup>27</sup>. »

Reste Isidore-Joseph Tarabustin (ch. V, pp. 51-54). Satire la moins flatteuse et certainement la plus difficile à accepter pour un Symboliste qui se respecte. Si la ressemblance est plus que lointaine, les propos de l'esthétique littéraire sont pourtant là. Justement, la distance, entre ce que représente Isidore-Joseph Tarabustin et ses préceptes, typiquement symbolistes, forme la satire la plus cinglante, la plus acerbe : plus Isidore est montré comme un être médiocre, plus dure est la critique.

Contrairement aux deux autres, Tarabustin n'est pas un poète, c'est un professeur d'une petite ville de province (Montauban), marié et père de famille. Loin du dandy célibataire, Isidore-Joseph Tarabustin semble ne pas pouvoir rester seul et traîne sa famille partout où il va, notamment dans sa sempiternelle promenade jusqu'au « *dernier bec de gaz de France* » : « *Et il partit, suivi de sa femme qui recommença de clopiner péniblement, et de son fils qui se remit à patauger dans les bouses et les tas de crottin.* » À ces deux fragiles remparts contre la solitude redoutée, il faut ajouter un Pierrot maladif : l'« *ami-voisin de chambre* ». Ce dernier ne risque pas de révolutionner l'apathique famille, étant donné qu'il est lui-même professeur, bourgeois et malade. Enfermé dans une logique médiocre et de caractère passif, il n'est de toute manière que vaguement l'ami de la famille et ne pèse donc pas non plus bien lourd en face de l'écrasant Isidore-Joseph.

La famille Tarabustin est qualifiée de « *bien moderne* » par l'auteur, qui se gausse de ses personnages choisis pour former une composition incongrue d'individus difformes. Mettant sur le



même plan « *un catarrhe de la trompe d'Eustache* » (soit approximativement une otite) avec deux maladies plus graves en même temps que déformantes (« *l'hydrarthrose du genou* » de sa femme et la « *déviations du rachis* » de son fils), l'auteur nous signifie le ridicule d'un être qui se cherche malade pour correspondre à une mode autant qu'à sa famille. D'ailleurs, en fait de famille « *bien moderne* », elle ignore jusqu'au b.a-ba de l'hygiénisme qui s'est développé depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. « *Parcimonieux* », les Tarabustin ont loué une « *chambre sans air et sans jour, [...] en une maison étroite, humide, malsaine, assombrie* », dont l'exiguïté favorise un intime et quotidien « *commerce miasmatique* » familial dont ils sont inconsciemment les partenaires : « *Et tous les trois, leurs lits se touchant, leurs poitrines échangeant familièrement le poison de leurs trois haleines, ils s'endorment...* » Justement, explique Alain Corbin, « *dès 1844, l'un des plus grands hygiénistes du temps, le docteur Michel Lévy, met en garde [...] contre les méfaits de "l'atmosphère familiale", contre "des détritiques gazeux de la famille"*<sup>28</sup> ». Très exactement à l'opposé des pratiques tarabustinesques, ce docteur déconseille la cohabitation qui « *met en conflit les atmosphères personnelles de ceux qui y participent*<sup>29</sup> » et recommande « *de corriger les méfaits de "l'atmosphère domestique" par la création d'un espace réservé au libre déploiement de "l'atmosphère individuelle", sans risque de contamination réciproque*<sup>30</sup> ».

Ainsi, « *"l'atmosphère familiale" peut se révéler redoutable, [car] la nocivité cumulée d'exhalaisons miasmatiques de même nature du fait de la parenté, et donc de l'hérédité, constitue en soi une menace morbide*<sup>31</sup> » dont le pauvre « *avorton* » paie les frais : Louis-Pilate Tarabustin représente une figure de monstre (un enfant-vieillard). Malheureusement pour lui, il n'est issu que de personnages bourgeois ridicules, qui lui transmettent la dégénérescence, sans pouvoir rendre cette dernière "respectable" ou belle (comme le fait l'aristocrate Des Esseintes, qui transforme les tares en qualités particulières et le laid en « *beauté bizarre* »).

Mais revenons directement à Isidore. Étant donné qu'il est le seul à ne pas être visiblement malade, si le narrateur le résume à n'être que « *des jambes courtes, [une] face bubonique et [un] ventre malsain*<sup>32</sup> », c'est uniquement parce qu'il lui répugne. Et qu'y a-t-il de plus repoussant chez Tarabustin-père ? Le fait qu'il ne puisse parvenir à une réelle compréhension de l'éthique littéraire symboliste mais se permette malgré tout d'en vulgariser les préceptes d'une manière pédagogique et pompeuse (déformation professionnelle), et ce, à propos d'un malheureux bec de gaz :

*[...] mais ce n'est point un bec de gaz comme les autres... C'est quelque chose de très particulier et, le dirais-je, de très symbolique... [...] Parce que ce réverbère [...] contient une idée... une idée sainte... une idée maternelle... un mystère... [...] parce que c'est la Patrie qui s'illumine tous les soirs [...] Les choses, ma pauvre amie, ne sont que des apparences sous lesquels existent les symboles éternels... (pp. 53-54)*

Seulement, son orgueilleuse et emphatique verve a besoin d'une écoute. Tarabustin veut "épater la galerie" et se compose un public à son image. Pauvres spectateurs, en effet, que ces êtres acquis d'avance : sa passive famille. Or, comble de ridicule, sur ces deux seuls auditeurs, sa femme ne le comprend pas et son fils est « *trop occupé* » à écraser des lucioles. Dégradant par ailleurs la compréhension du monde que se fait le poète symboliste, Tarabustin n'en conserve que les aspects négativés : il est misogyne (« *Hélas ! [...] Tu n'es qu'une femme... tu n'as pas, comme moi, pénétré dans la profondeur des choses...* ») et d'un élitisme pédant (« *Le vulgaire ne perçoit que les apparences... Seuls, les grands esprits, comme moi, découvrent les symboles sous les apparences qui les cachent... Enfin !* »).

Notons aussi un clin d'œil à Villiers de l'Isle-Adam avec Louis-Pilate qui « *jette des pierres* » aux cygnes, comme une sorte de fils spirituel de Tribulat Bonhomet, le « *tueur de cygnes*<sup>33</sup> ». Le petit Tarabustin n'est pas encore passé aux méthodes perverses de son aîné, ni au moyen radical du fusil des chasseurs mirbelliens, mais il a déjà le même réflexe :

*L'homme ne peut souffrir que quelque chose de beau et de pur, quelque chose qui a des ailes, passe au dessus de lui. Il a la haine de ce qui vole au-dessus de sa fange, de ce qui chante au-delà de ses cris de mort.*<sup>34</sup>

Les cygnes étant affectionnés par Mallarmé, l'on peut y voir une sorte de « *symbole du Symbolisme* » mis à la torture par le jeune bourgeois comme par les plus vieux, qui ne verront jamais que l'apparence des choses de leur point de vue médiocre :

(Tarabustin) – [...] *pourquoi on appelle ces volatiles des cygnes ?* [...]

(L'ami) – *Ce sont des oies qui ont le cou trop long, voilà tout...*<sup>35</sup>

La majesté du cygne ne peut être perçue par des êtres qui se cassent eux-mêmes la beauté du monde pour tout ramener à leurs petites normes rassurantes, réductrices et déformantes (pour réussir à trouver qu'un cygne est une oie anormale, il faut déjà faire preuve d'étroitesse d'esprit). Mais ce parti pris de mauvaise foi, Mirbeau l'avait déjà dénoncé : « *La première idée qui vous vient devant une chose belle et que l'on ignore, c'est de la détruire*<sup>36</sup>. »

\* \* \*

Dans « *l'œuvre patchwork*<sup>37</sup> » des *21 jours*, Mirbeau nous prouve, une fois de plus ses talents de conteur. Non content de briller par sa maîtrise du genre, il utilise réellement les atouts inhérents à cette forme brève : des images fortes alliées à des idées concentrées qui offrent une chance de marquer durablement le lecteur. Mais Mirbeau sait également être pédagogue sans s'embourber dans le moralisme, en additionnant à ses enthousiasmes une large tranche d'ironie, dont il ne se départit jamais. Ainsi, les personnages de ses contes ne peuvent-ils être réduits à des types ou à des caractères, car ils débordent toujours de leur cadre, par excès de truculence, et deviennent des personnalités polychromes qui cristallisent plaisamment certaines notions importantes pour notre auteur.

Aussi, lorsque Mirbeau décide de s'en prendre à ce qu'il aime un peu trop sérieusement, rien n'arrête sa propension croissante à l'ironie. Le plaisir de tourner en dérision prenant bientôt le pas sur l'attirance douloureuse pour l'imaginaire fin-de-siècle, Mirbeau en arrive à nous offrir des personnages aussi hauts en couleur que détestables, comme Tarabustin et Clara Fistule, alors que Dickson-Barnell pouvait encore nous émouvoir, malgré son agaçant « *tout est infumable* ».

Wayne Booth dit que « *l'auteur est, en fait, l'objet principal de la satire*<sup>38</sup> » : nous le constatons ici, avec Mirbeau, qui se moque volontairement de ce qu'il aime, et qui, du même coup, se gausse de lui-même. Il se critique pour éviter aux autres de le faire, peut-être pour les en empêcher et, même si cela ne garantit en rien que tous les faux amis s'abstiendront de le juger, c'est déjà un bouclier contre les attaques trop frontales. Lutter contre, tout contre, ses obsessions fait partie du domaine intime et ne peut se donner à voir qu'à travers un voile de pudeur qui prend chez Mirbeau la forme du filtre ironique.

Lucie ROUSSEL

---

L'édition des *21 jours* (VJN) utilisée dans cette étude est celle de l'*Œuvre romanesque* (tome III), Buchet-Chastel, 2001.

#### NOTES

<sup>1</sup> Vladimir JANKELEVITCH, « La décadence », in *Revue de métaphysique et de morale*, octobre-décembre 1950, p. 365.

<sup>2</sup> Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, *Octave Mirbeau l'imprécauteur au cœur fidèle*, Séguiet, 1990, p. 607.

<sup>3</sup> Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 17.

<sup>4</sup> Article *Comoedia* (25 février 1910) cité par Pierre MICHEL dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 13.

<sup>5</sup> VJN, p. 139.

<sup>6</sup> Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2, (1995), pp. 16-19.

<sup>7</sup> Expression empruntée à Séverine JOUVE, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Plon, 1989.

<sup>8</sup> Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 161.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>11</sup> VJN, p. 102.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 103, formule de *L'Ecclésiaste*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>15</sup> Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 35.

<sup>16</sup> *Dans le ciel*, O. R., t. II, p. 33.

<sup>17</sup> Cité par Ernst BEHLER, in *Ironie et Modernité*, Presses Universitaires de France, 1997, p. XIX.

- 
- <sup>18</sup> Ces deux citations sont de Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 113.
- <sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 35.
- <sup>20</sup> Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, 1993.
- <sup>21</sup> *O.R.*, vol. III, note n° 1, p. 1128.
- <sup>22</sup> Propos de Mirbeau recueillis dans l'article de Denys RIOUT, « Les combats esthétique de Mirbeau », in *C.O.M.* n° 1 (1994), p. 45.
- <sup>23</sup> Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 14.
- <sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 19.
- <sup>25</sup> Mario PRAZ, *La Chair, la mort, le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, Gallimard, collection Tel, 1998, p. 277.
- <sup>26</sup> *VJN*, p. 29.
- <sup>27</sup> *Ibidem.*
- <sup>28</sup> Alain CORBIN, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, Champs, 2001, p. 191.
- <sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 192.
- <sup>30</sup> *Ibidem.*
- <sup>31</sup> *Ibidem.*, pp. 191-192.
- <sup>32</sup> *VJN*, p. 51.
- <sup>33</sup> L'expression sert aussi de titre à l'un des cinq récits du recueil *Tribulat Bonhomet*, publié en 1887.
- <sup>34</sup> *Contes cruels*, tome.I, « Les Hantises de l'hiver », p. 193, et variante de *Dans le Ciel*, *O. R.*, vol. II, p. 56.
- <sup>35</sup> *VJN*, p. 52 (nous soulignons).
- <sup>36</sup> *Contes cruels*, t. I, « Enfin seul ! », p. 240.
- <sup>37</sup> L'expression est de Pierre MICHEL
- <sup>38</sup> Cité par Maria CARRILHO-JÉZÉQUEL, « *Le Journal d'une femme de chambre : satire, passion et vérité* », in *C.O.M.* n° 1 (1994), p. 102.