

Lucie ROUSSEL

Cauchemars et hallucinations chez Mirbeau –

Les enjeux d'une association

in *L'Abbé Jules, Dans le ciel*

et *Les 21 jours d'un neurasthénique*

mémoire de D.E.A.

université de Metz, juin 2004

AVERTISSEMENT

Les informations données dans les notes de bas de pages de ce mémoire ne sont que des indications générales. Pour une présentation plus lisible, nous avons préféré reporter les références complètes des ouvrages dans la bibliographie finale. Nous invitons donc le lecteur à consulter cette dernière pour tout approfondissement éventuel.

INTRODUCTION

Du texte naît l'interrogation ou plutôt l'Interrogation, car chacun est susceptible de percevoir, à sa manière, ce qui est dit. S'agit-il alors de renvoyer chacun à son interprétation, en supposant la communication impossible ? Nous qui sommes là, nous ne savons pas si aucun échange est jamais possible, nous croyons. Nous croyons que des personnes peuvent partager, tenter de partager une vision d'une œuvre, en se disant qu'une petite pierre peut être précieuse. Bien sûr, cette petite pierre n'est jamais parfaitement calibrée, elle pourrait être perpétuellement remise sur le métier. Il faut donc accepter qu'elle corresponde à un état de pensée donné, à un état de recherche donné, à un temps donné. Toutes ces consignes sont, tantôt des contraintes, tantôt des tremplins car, si dans l'absolu tout est parfait, celui-ci n'est jamais accessible et le danger à trop vouloir l'atteindre est de ne plus rien faire : comme Roger Fresselou.

Le nihilisme, c'est l'amour déçu et découragé de l'absolu, c'est « l'inexplicable renoncement »¹... Pas si inexplicable d'ailleurs : on peut lui donner des noms de maladies qui font croire à son explication, on peut lui trouver des thérapies (gare, avec des Triceps et des Fardeau-Fardat), on peut s'en expliquer à grand renfort de mots (lorsqu'on est écrivain)... Mais la cause ? La cause semble bien incorrigible : c'est le dégoût. Pour le coup, un dégoût inexplicable mais que l'on peut suggérer par un moyen fort utile que l'on nomme l'ironie. D'ailleurs chez Mirbeau on a bel et bien l'impression que c'est du dégoût que naît le texte : « Les fleurs du dégoût » ? Difficile de ne pas faire comme lui, de ne pas vouloir sourire de ce qui nous touche : Mirbeau est un ironiste de premier choix, et ce n'est pas Jankélévitch qui nous dirait le contraire, car, en lisant son essai sur l'ironie, on croirait qu'il s'est adonné à une vaste mirbeaulogie.

Mais l'ironie n'est pas notre sujet. Ni même le nihilisme. Ils adhèrent à la question que le texte nous a posé, ils n'en sont pas le cœur. Le cœur, l'intérêt, le centre, le sujet, c'est la relation conflictuelle de Mirbeau avec l'imaginaire fin de siècle, relation paradoxale à bien des égards, qui prend la forme d'un exorcisme. Pourquoi cette question, ce problème, plutôt qu'un autre ? Pourquoi pas la politique vue par Mirbeau ? Mirbeau et le problème social ? Le carnaval mirbellien ? L'hallucination mirbellienne ? Tout simplement parce que l'élection du livre a en quelque sorte déterminé la question. Du texte naît l'interrogation !

Bien sûr, il s'agit d'un choix influencé par la « sensibilité à quelque chose », autant en ce qui concerne le texte qu'en ce qui concerne la question qu'il pose. En tout cas, il ne s'agit pas, suivant l'expression chère à Pierre Michel, de vouloir faire rentrer Mirbeau dans un lit de Procuste. Simplement, notre hypothèse (ou intuition) s'étant renforcée au fil des pages et n'ayant pas trouvé de vision similaire dans les recherches antérieures, nous avons voulu partager un certain aspect de cette œuvre polyphonique, de cette « œuvre-patchwork »², de cette œuvre si intense : « *Les 21 jours d'un neurasthénique* ».

Il faudrait résumer cette œuvre, bien sûr, la présenter. Mais c'est une entreprise bien téméraire et ardue, car *Les 21 jours d'un neurasthénique* est un livre justement inrésumable et fait pour l'être.

Dirons-nous, comme le titre le laisse entendre, qu'il s'agit de la cure d'un neurasthénique ? Mais, nulle part, il n'est attesté que Georges Vasseur passe réellement 21 jours en cure : le temps « passe son temps » à fuir et à se retourner sur lui-même, quand il n'est pas pur rêve ! De plus, l'endroit n'est pas bien sûr non plus, qui se nomme X. Quant au

¹ *VJN*, p. 264.

² L'expression est de Pierre MICHEL.

« neurasthénique de service », a-t-on le droit de l'enfermer dans cette caractérisation bien définitive ?

Dirons-nous que Mirbeau a voulu rassembler ses contes et les a ainsi fait raconter à et par un être, bien pratiquement, en mal de divertissement ? Nous dirons surtout que Mirbeau, en expérimentateur déjà patenté (cf *Dans le ciel*, *Le Jardin des supplices*, notamment) a créé un roman bien plus expérimental que ceux de Zola, en y faisant entrer la quintessence de ses angoisses, en lui faisant subir les vicissitudes de l'exorcisme.

Mais a-t-on le droit de parler d'exorcisme ? Ne devrait-on pas, en ces temps modernes, ces temps scientifiques, parler de thérapie ? C'est que, d'après *Les 21 jours*, mieux vaut ne pas trop se fier à la science et à ses interprètes, des médecins qui ne veulent pas toujours le bien de leurs « clients »³. Exorcisme, alors ? Oui, dans la mesure où il est entièrement personnel et concerne des obsessions profondément ancrées. Oui, également, dans la mesure où ce thème se retrouve dans l'Œuvre antérieure de Mirbeau, comme dans *Les 21 jours*, ainsi que nous le verrons plus précisément dans le prologue. Oui, enfin, parce que l'on peut constater une fascination certaine de Mirbeau pour un imaginaire dans lequel il ne veut pas être enfermé et contre lequel il lutte.

Cependant, le terme de paradoxe se justifie également. D'abord, parce qu'il est le premier mot évocateur, s'agissant de Mirbeau. Paradoxe que sa vie, faite d'aléas, de détours, d'apprentissages différents qui l'ont amené parfois à se rétracter ou à se contredire : parcours de vie semée d'embûches et d'interrogations qui font une « évolution ». Paradoxe que son Œuvre, qui se cache parfois derrière des pseudonymes, ou qui, revendiquée sous son nom propre, emprunte différentes voies de l'écriture (la nouvelle, les articles, les pièces de théâtre, le roman) pour mieux brouiller les pistes en préférant tour à tour des « genres trop bien gardés ». Ensuite, parce que, parlant des *21 jours*, Monique Bablon-Dubreuil nous dit que « l'ouvrage [...] trouve sa cohérence dans le paradoxe érigé en système »⁴. Enfin, parce que cette œuvre met à jour un double discours de Mirbeau par rapport à la Décadence⁵, paradoxe fondamental qui nous occupe puisqu'il est celui qui soulève la question de l'exorcisme et de ses paradoxes spécifiques.

Ces deux termes essentiels de notre sujet, au point que nous les avons promus au rang de titre, sont en fait étroitement liés, associés, complémentaires. C'est pourquoi il nous a

³ *VJN*, p. 143.

⁴ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 28.

⁵ Nous étudierons ce double discours dans notre prologue.

semblé nécessaire de les étudier plus particulièrement dans ce que nous avons nommé un prologue. Mais ils caractérisent déjà la lutte, alors que nous n'avons pas encore parlé du mal. Il nous faut donc voir ce que recouvre la notion d'imaginaire fin de siècle auquel Mirbeau est, selon nous, « en proie ».

Le concept « fin de siècle » est d'abord « un instrument de périodisation, une façon de découper une unité temporelle, le siècle, et d'en isoler une sous-unité, une partie, en l'occurrence la fin [...], [cependant] le substantif [...] devenu un adjectif, dans lequel "siècle" désigne uniquement le XIX^e siècle [...] ne se contente pas de dater, mais [...] fait référence à une disposition psychologique et morale particulière, qui donne un contenu à ces obsessions, à savoir presque toujours une angoisse de la disparition ou de la régression, une névrose spécifique »⁶.

De même, l'imaginaire est à la fois l'ensemble des dispositions de l'esprit, à savoir une conscience en ébullition, un imaginaire métaphysique et une faculté de penser. Mais l'imaginaire se base, comme le mot l'indique, sur l'image. Il existe donc, dans un sens très restreint, une imagerie de l'imaginaire.

Associées, ces deux notions nous concernent dans la mesure où l'imaginaire fin de siècle rend compte « d'un ensemble de préoccupations qui se retrouvent à des degrés divers dans les écoles décadentes ou symbolistes »⁷. Imaginaire fin de siècle et imaginaire décadent sont pour nous équivalents car ils reflètent un moment de crise où des « individus prirent conscience de cette crise et en acceptèrent la réalité »⁸. En ce sens, les Décadents « spécifiques » et les Symbolistes se rejoignent puisqu'ils connaissent également les affres d'un siècle finissant et d'une « conscience fissurée »⁹.

Dans le sens le plus large de cette notion complexe qu'est l'imaginaire fin de siècle (à savoir celui d'une conscience en crise) comme en son sens restreint (à savoir celui d'une imagerie basée sur une hypersensibilité consécutive à la crise), les Symbolistes et les Décadents se retrouvent donc. Mais si cette définition de notre conception de l'imaginaire fin

⁶ Daniel MORTIER, « *Quelques questions posées au concept "fin de siècle"* », in *Fins de siècle terme-évolution-révolution ?*, Actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée de Toulouse de septembre 1987, p. 335.

⁷ Daniel MORTIER, « *Quelques questions posées au concept "fin de siècle"* », in *Fins de siècle terme-évolution-révolution ?*, Actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée de Toulouse de septembre 1987, p. 341.

⁸ Jean WEISGERBER, « *Ebauche de synthèse des communications et des débats* », in *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international du Luxembourg de septembre 1990, p. 390.

⁹ Vladimir JANKELEVITCH, « *La décadence* », in *Revue de métaphysique et de morale* (1950), p. 349.

de siècle/décadent précise ce que nous entendons sous ces termes elle n'explique pas encore pourquoi on la retrouve chez Mirbeau.

Si « la décadence est une civilisation qui se recueille »¹⁰, 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. Car la décadence dont il est le témoin n'est pas seulement celle du siècle mais, se parant d'une majuscule, elle devient la noblesse et la particularité de la fin du XIX^e siècle, une valeur esthétique et artistique dont nous considérons ici qu'elle recouvre les « écoles » plus particulières du Décadentisme et du Symbolisme, ainsi que nous l'avons vu. Reconnaisant à chacun ses spécificités, leur distinction n'est pas l'enjeu de cette étude et c'est pourquoi nous nous sommes permis de les considérer comme complémentaires dans cet ensemble qu'est l'imaginaire décadent/fin de siècle.

La fascination de Mirbeau 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. Etalée 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'enchanté ", écrivait-il en 1895 »¹¹. Mais *Les 21 jours* actualisent cette attraction de manière particulière. D'abord il n'y a plus de Dieu, de femmes ni de sexualité pour le personnage principal et pourtant le texte n'échappe pas à l'imaginaire décadent . Tout repose donc sur un narrateur-personnage déroutant et évanescent. Ensuite et surtout, la fascination de Mirbeau pour cet imaginaire est ici l'enjeu de tout un exorcisme de sa part, dans l'œuvre même. C'est ce qui nous a réellement intrigué et que nous avons voulu développer dans cette étude.

Nous l'aurons donc compris, il ne s'agit pas de voir le côté social, biographique ou politique de Mirbeau. Nous délaissions à regret mais volontairement le second grand fondement des *21 jours*, la lutte de Mirbeau « contre les riches, pour les pauvres ».

¹⁰ Vladimir JANKELEVITCH, « La décadence », in *Revue de métaphysique et de morale* (1950), p. 365.

¹¹ Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, *Octave Mirbeau l'imprécauteur au cœur fidèle : biographie*, p. 607.

Mais il ne s'agit pas non plus de voir en Mirbeau un Décadent puisque justement il ne veut pas l'être.

Ce qui nous occupe ici, c'est uniquement la relation étrange que Mirbeau entretient au cœur de son roman avec un imaginaire dont il veut se défaire, ce qui nous a permis de penser qu'il s'agissait d'un exorcisme. C'est donc Mirbeau inclassable et faisant tout pour n'être pas enfermé qui nous préoccupe.

Ainsi, dans notre prologue, nous reviendrons plus spécifiquement aux termes d'exorcisme et de paradoxe qui sont véritablement les clés de notre étude et nécessitent donc un petit développement particulier. Introductif et démonstratif de la pertinence des termes est ce prologue.

Montrer que Mirbeau est véritablement fasciné par l'imaginaire décadent dans ses thèmes sera notre première gageure. Cet imaginaire particulier de toute la fin du siècle, commun aux Décadents et aux Symbolistes, a réussi à pénétrer si profondément en Mirbeau que même s'il fait son maximum pour ne pas lui accorder une place trop évidente et trop vaste, cet imaginaire se retrouve, dans ses larges traits, au cœur du roman. Nous verrons ainsi qu'il y a dans *Les 21 jours* un imaginaire spécifiquement morbide, une mythologie symboliste, les thèmes très schopenhaueriens de l'Inconscient, la crise du Sujet, la Subjectivité, enfin un « à rebours » du Scientisme et du Naturalisme.

Cependant, Mirbeau ne veut pas qu'il soit dit de lui qu'il s'est laissé envahir par cet imaginaire. L'on trouve donc dans notre seconde partie, la démonstration qu'il s'adonne à une vraie satire des thèmes que l'on vient de montrer présents chez lui, et à une critique, satirique également, du poète symboliste. C'est qu'il s'agit de sa manière d'exorciser ses démons : par la dérision, grâce à l'ironie qui est elle-même choisie avec soin.

Enfin, notre dernière partie étudie plus particulièrement les rouages du texte. Le livre doit s'écrire malgré les contradictions de son auteur, alors ce dernier en profite pour renouveler son écriture. Mirbeau ne sera pas passif ! ni face à l'imaginaire décadent, ni face à sa fascination. Le choix qu'il fait est périlleux, c'est celui d'une écriture limite riche, d'une assimilation qui est aussi un exorcisme. Si nous pouvons annoncer que l'esthétique et l'écriture sont l'enjeu et le bénéfice de l'exorcisme, c'est dans la mesure d'une assimilation sincère mais critique des thèmes de l'imaginaire décadent par Mirbeau, dans la mécanique du texte. Ainsi nous étudierons la décadence du texte, la dialectique du clos et de l'ouvert et l'artificiel, dans un angle d'approche qui n'oublie pas que Mirbeau fait tout pour être inclassable et éviter l'enfermement dans une stricte obédience aux préceptes décadents.

Paradoxe, encore, dans ce Mirbeau qui « brûle ce qu'il a adoré et adore ce qu'il a brûlé », tant et si bien qu'il finirait par se « brûler les ailes », pour s'empêcher d'aller chercher un réconfort dans d'autres cieux -lui qui met et veut mettre tant de passion dans sa dénonciation d'un monde qui le révolte- plutôt que de cesser de voler parce qu'il aurait plombé ses ailes.

PROLOGUE

Pour une entrée en matière qui soit aussi une justification des termes du sujet, nous allons montrer plus amplement et plus concrètement que le choix des termes « exorcisme » et « paradoxe » sont fondés par rapport à l'œuvre mirbellienne.

Le premier temps de cette légitimation se fait en mouvement. L'on découvre que d'exorcisme il est question dans l'œuvre de Mirbeau, jusqu'aux *21 jours* inclus, à travers les mêmes thèmes articulés : une obsession qui nécessite une lutte à laquelle on apporte toujours les mêmes vaines solutions. Mais *Les 21 jours* actualisent ces notions de manière différente et l'exception que constitue Georges Vasseur nous montre l'importance et l'attention que Mirbeau accorde à cette œuvre.

Arrivés à la particularité des *21 jours*, le second temps de la démonstration met à jour l'existence d'un paradoxe en son sein. Justifiant le choix du terme, deux discours antagonistes sont mis en exergue. Cette dialectique découverte concerne la Décadence, contre laquelle un premier épisode met en garde, tandis qu'un second la valorise. Problématique,

cette révélation nous dévoile le véritable enjeu du texte : l'exorcisme de Mirbeau contre l'imaginaire décadent.

EXORCISME

L'exorcisme est le terme qui nous permet de passer de l'œuvre mirbellienne en général à la particularité des *21 jours*, tout en montrant qu'ils s'inscrivent dans le reste du corpus par les thèmes constants que la notion d'exorcisme recouvre.

L'obsession et la lutte

Première constatation : s'il existe bien une constante dans les œuvres romanesques que Mirbeau a revendiquées, c'est justement le thème de l'obsession dont on cherche, par différents moyens, à se défaire. Tous ses romans mettent en scène un personnage en proie à quelque terrible obsession qu'il essaie vainement mais vraiment de combattre.

Mintié, dans *Le Calvaire* (1886)¹², voudrait parvenir à se libérer de son amour obsessionnel et malheureux pour Juliette Roux. L'abbé Jules, dans le roman éponyme (1888), tente de combattre ses pulsions violentes, ses passions, ses instincts, ses désirs charnels et morbides. *Sébastien Roch* (1890) nous montre ce dernier qui tente d'échapper à son traumatisme collégien : autant le viol du père de Kern que la vision du monde qu'il a acquise malgré lui au contact de la noblesse sociale. *Le Jardin des supplices* (1899) offre le récit malheureux d'un narrateur anonyme qui avoue avoir été envoûté par une femme fatale, haïe autant qu'aimée, faisant rimer supplices et délices. Enfin, dans le roman précédent *Les 21*

¹² Les dates indiquées sont celles de la publication des œuvres dans leur version définitive.

jours -Le Journal d'une femme de chambre (1900)- Célestine confesse une inexplicable attraction pour un homme laid et probablement criminel, qui l'effraie :

Joseph a pris possession de ma pensée. Il la retient, il la captive, il l'obsède... Il me trouble, m'enchanté et me fait peur, tour à tour. [...] Et ce charme -oui, ce charme- agit de plus en plus sur mes nerfs, conquiert ma chair passive et soumise.¹³

Dans *Les 21 jours* la neurasthénie est source et symptôme de toutes les obsessions morbides de Georges Vasseur, qui tente de les oublier en observant les hommes. Georges est sa propre obsession, qui conditionne son regard douloureux sur le monde. Et c'est là toute la difficulté : Georges est lui-même son problème, ce qui le rend totalement désespéré (lorsqu'il en parle) et aussi totalement décadent. C'est le personnage-quintessence de l'obsession. Les autres peuvent rejeter et projeter la faute sur leur amour, sur une personne, sur la faiblesse humaine. Georges est confronté directement à un problème métaphysique qui ne peut jamais le quitter et qui le rend ultrasensible. Il n'a même pas la joie de détester un maître, une femme, une famille, ou même le ciel comme le faisait son homonyme de *Dans le ciel*, car à X. il n'y a « jamais de ciel »¹⁴.

Et comment faire pour échapper à soi-même ? Quelles solutions pour lutter contre le malheur d'être obsédé ? Toujours les mêmes pauvres échappatoires que Mirbeau connaît bien et qu'il soumet à ses personnages : la marche et la lecture principalement, parfois le travail.

Des « solutions » ?

S'occuper l'esprit par le corps, tenter d'oublier l'esprit à défaut de l'obsession : voilà la première méthode.

Tous l'expérimentent à leur manière, certains le font d'instinct, d'autres par conseil. Triceps le prescrit à Georges au chapitre IV : « Il faut vaincre cela... [...] marche, marche... saporisti ! »¹⁵. Lirat obligeait Mintié à partir en Bretagne pour le faire : « Vous marcherez à travers les grèves, les landes, les bois de pin, les rochers ; vous bêcherez la terre, vous pêcherez le goémon, vous soulèverez des blocs, vous gueulerez dans le vent... Enfin, mon

¹³ *Le Journal d'une femme de chambre, O. R.*, vol. II, p. 581.

¹⁴ *VJN*, p. 47.

¹⁵ *VJN*, p. 48.

ami, vous dompterez ce corps empoisonné, affolé par l'amour... [...] Aux jours pesants, marchez davantage... »¹⁶.

L'abbé Jules semble trouver dans cette occupation un certain réconfort, lui qui marche pour vaincre un énervement perpétuel et le trop-plein de colère qui bout en lui : « Cela lui arrivait quelquefois, de faire de longues marches, après le dîner, seul. Il gagnait les hauteurs, où l'air est plus vif, et plus lointain l'horizon, s'enfonçait dans la campagne, rentrait tard, sa soutane crottée, les membres brisés de fatigues délicieuse [...] jouissant immensément à se sentir plus calme, apaisé, meilleur... »¹⁷. Pourtant une simple rencontre avec Mathurine, une paysanne aux formes généreuses, détruit toute sa bonne volonté et montre la fragilité de cette « saine » méthode.

Pour Mintié, l'expérience se révèle non seulement infructueuse mais même néfaste. En effet, loin du résultat escompté, à l'opposé même, l'écrivain renforce son obsession au lieu de la soulager, bien qu'il ait marché comme un forcené :

J'ai marché dans les chemins, dans les champs, dans les landes ; tous les brins d'herbe, toutes les pierres, toutes les croix qui veillent aux carrefours des routes, je les connais... [...] J'ai parcouru les grèves et les falaises, aveuglé par le sable, fouetté par l'embrun, étourdi par le vent ; les mains saignantes, les genoux déchirés, j'ai gravi des rochers inaccessibles aux hommes, hantés des seuls cormorans [...]. Mes bras sont rompus. Ma chair est toute meurtrie... Eh bien ! pas une minute, pas une seconde, l'amour ne m'a quitté. Non seulement il ne m'a pas quitté, mais il me possède davantage...¹⁸

Enfin, Georges tente aussi de marcher, mais l'on sait dès avant qu'il parte que cela ne lui sera pas bénéfique puisque le but est d'étourdir l'esprit tandis que sa première réaction au remède prescrit est métaphysique : « Il faut vaincre cela... me dit Triceps... marche, marche... sapristi ! Il est étonnant... Mais où donc marcher ?... Vers quoi marcher ?... Vers qui marcher ?... »¹⁹.

Et en effet, loin de le guérir de ses questions et de ses angoisses morbides, la marche renforce ses terribles obsessions au point de lui donner la fièvre. « Plus je marche, plus se rétrécissent les murs, plus les nuages se condensent et descendent, descendent jusqu'à me toucher le crâne, comme un plafond trop bas... »²⁰ ; « ce qui chante ainsi, autour de moi, c'est mon grillon, l'affreux grillon de la fièvre... »²¹ ; « la phobie et la fièvre !... Allons, c'est

¹⁶ *Le Calvaire, O. R.*, vol. I, p. 255.

¹⁷ *L'Abbé Jules, O. R.*, vol. I, p. 369.

¹⁸ *Le Calvaire, O. R.*, vol. I, p. 261.

¹⁹ *VJN*, p. 48.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

complet. »²². Tout cela ne décourage pourtant pas Georges : « Puisque Triceps m'a dit de marcher, je marche encore... [...] je marche... je marche... et ainsi durant toute la journée... »²³. Mais c'est pour mieux aboutir à un dégoût complet de la montagne, car, soit qu'il ait mal choisi son lieu de villégiature-cure, soit qu'il ne voie plus que la mort partout, à force de marcher, Georges trouve une réponse à ses trois questions initiales, toujours la même réponse morbide.

Où marche-t-il ? « Cet endroit s'appelle la rue d'Enfer... [...] Cet endroit, c'est la porte de la Mort... [Le guide] me cite des noms de pics, de ponts, de cols . Et ces noms n'expriment jamais que des idées de damnation et de malédiction »²⁴. Vers quoi ? Vers des sommets inatteignables, désespérants : « Mais les sommets... les sommets ?... Je veux atteindre les sommets... - Il n'y a pas de sommets... [...] Et, de sommet en sommet, c'est vers plus de mort que l'on monte... »²⁵. Vers qui ? Personne à part des morts : « De place en place, de petites croix de bois, pour rappeler aux passants le souvenir d'un ensevelissement sous la neige ou sous la pierre »²⁶. Nous pourrions même rajouter la question : avec qui ? Avec un être mort : « Je regarde le guide. Il est petit, souple, trapu... Mais il est triste aussi... Il n'y a pas de ciel dans ses yeux... Il n'y a que le reflet sombre et tout proche, et sans espoir, de ces murs entre lesquels nous marchons »²⁷.

Mais non, Georges ne se suicide pas. Il fuit désormais la montagne et la marche : « Ah ! rentrons, rentrons... Alors, j'ai fini par ne plus quitter le jardin de l'hôtel... »²⁸, sans être pour autant guéri de sa mélancolie : « Mais je suis pris par une autre mélancolie, la mélancolie des villes d'eaux [...] »²⁹. Reste donc à trouver d'autres solutions, à expérimenter d'autres remèdes.

Ne trouvant pas d'oubli salutaire dans la marche ou dans l'épuisement corporel, les personnages mirbelliens tentent souvent de se réfugier dans les livres ou dans le travail... sans beaucoup de succès.

Le livre c'est l'objet mystérieux. Tantôt insuffisant, tantôt très (trop) efficace, il ne peut être une réelle solution car il interroge celui qui l'utilise et ne permet pas d'oubli. La lecture ne se contente pas d'être une distraction et ne peut apporter de réponse, elle demeure

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *VJN*, p. 48.

²⁵ *VJN*, p. 49.

²⁶ *VJN*, p. 48-49.

²⁷ *VJN*, p. 49.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

interrogation perpétuelle où le livre joue le rôle d'un vecteur désespérant, au mieux inutile (pour Sébastien Roch), au pire nouvel objet de passion (pour l'abbé Jules).

Ainsi, Sébastien Roch : « Puis, j'ai lu, j'ai lu beaucoup, sans ordre, sans choix, sans méthode, j'ai lu toutes sortes de livres, principalement des romans et des vers. Mais ces livres que je me procurais, çà et là, au hasard des emprunts, n'ont pas tardé à ne plus me suffire. Ils renfermaient un vague qui ne me satisfaisait point et, souvent, un mensonge sentimental et dépravant qui m'irritait. Certes, j'étais, je le suis toujours, sensible à la beauté de la forme, mais, sous la forme, si belle qu'elle fût, je cherchais l'idée substantielle, l'explication de mes inquiétudes, de mes ignorances, de mes révoltes en germe. Je cherchais la *raison* évidente de la vie et le pourquoi de la nature. Il me fut impossible d'avoir aucun de ces livres, qui doivent exister, cependant [...] »³⁰. Nous voyons bien, ici, que la lecture n'apporte que de nouvelles désolations. Cependant, elle est encore une activité, tandis que, tout aussi désolante voire désespérante pour l'abbé Jules, elle devient elle-même obsession, tout comme l'objet-livre.

Si l'abbé Jules possède une bibliothèque convoitée, il s'est d'abord intéressé plus à l'objet-livre qu'à une somme de connaissances : « [...] l'abbé s'était pris d'une passion inattendue : les livres ; passion exclusive et tyrannique, qui mettait en lui l'obsession d'une manie et la fureur d'une rage. Il avait rêvé, subitement, de se monter une bibliothèque prodigieuse et comme personne n'en aurait jamais vu »³¹. Sa collection étant devenue une passion intellectuelle, il entretient à la fin de sa vie une relation au livre empreinte de haine et d'amour.

Ainsi le livre devient l'objet qui canalise les humeurs de l'abbé, qui se fait support et vecteur des passions. Chargé de l'éducation de son neveu, il lui tient un discours de mise en garde contre les livres : « Tu vois !... Ce sont des livres !... Et ces livres contiennent tout le génie humain... Les philosophies, les systèmes, les religions, les sciences, les arts sont là... Eh bien ! mon garçon tout ça, ce sont des mensonges, des sottises, ou des crimes... »³².

Mais si Jules finit par partager sa passion de la lecture avec son neveu, sous le fallacieux prétexte de l'en dégoûter, il est toujours rongé par ses pulsions : « [...] je suis une canaille, un être malfaisant, l'abject esclave de sales passions »³³. Il a plus ou moins réussi à utiliser les livres comme catalyseurs, mais du même coup, ce sont eux qui subissent son excessif esprit lunatique :

³⁰ Sébastien Roch, *O. R.*, vol. I, p. 715.

³¹ *L'Abbé Jules*, *O. R.*, vol. I, p. 380.

³² *Ibidem*, p. 473.

³³ *Ibidem*, p. 471.

[...] près de lui était une pile de livres. Il les prenait, un à un, les déchirait et les jetait dans le brasier.

- Tu vois, me dit-il. Je les brûle...

Il mit sa main sur sa poitrine, et il ajouta avec un air de profond dégoût :

- Mais c'est cet affreux livre, qu'il faudrait détruire, cet affreux livre de mon cœur !...³⁴

Bien sûr, tous les personnages de Mirbeau n'ont pas cette passion effrénée pour les livres et n'y mettent pas de si grands enjeux, même Mintié qui est censé être écrivain. Mais, comme la marche, l'occupation de l'esprit n'est donc pas bien utile pour exorciser quoi que ce soit. Inutile ou nouvelle passion, la lecture est souvent un passe-temps dans lequel on veut se plonger pour oublier, mais qui ne se laisse pas utiliser à de telles fins.

Georges, qui semble avoir antérieurement trouvé un apaisement moral dans les livres, est renvoyé à ses obsessions. Pour avoir trop voulu employer ces vénérables ouvrages comme solution presse-bouton, il en est désormais privé par une dépression fort malicieuse : « Aucun livre ne m'intéresse. Rabelais, Montaigne, La Bruyère, Pascal... et Tacite, et Spinoza, et Diderot, et d'autres... dont j'ai apporté les œuvres vénérées... pas une fois je ne les ai ouverts... pas une fois je n'ai demandé à leur génie un réconfort et l'oubli d'être là... »³⁵.

Quant au travail, il sert parfois l'oubli, quand il consiste à se faire massacrer (Sébastien Roch se fait tuer à la guerre) ou à s'amuser de tyranniser les autres (comme l'abbé Jules). Sinon il est aussi inefficace que le reste pour se débarrasser des obsessions. Célestine, qui a tenté les trois, nous le dit bien :

Ces sensations que j'éprouve sont si nouvelles, si impérieuses, si fortement tenaces, qu'elles ne me laissent pas une minute de répit... et que je reste toujours sous l'influence de leur engourdissante fascination... En vain, je cherche à m'occuper l'esprit par d'autres pensées... J'essaie de lire, de marcher dans le jardin, quand mes maîtres sont sortis, de travailler avec acharnement dans la lingerie à mes raccommodages, quand ils sont là... Impossible !...³⁶

Georges, pour sa part, ne peut pas plus travailler que lire ; il l'avoue au chapitre XV : « Je ne puis plus travailler »³⁷. Et même si ces solutions peuvent parfois le servir, elles ne sont pas, dans le cas présent, un secours ou un recours. Trop désespéré, il ne peut compter sur les facultés de son esprit, comme la concentration, que demandent la lecture et le travail

³⁴ *Ibidem*, p. 483.

³⁵ *VJN*, p. 137.

³⁶ *Le Journal d'une femme de chambre, O. R.*, vol. II, p. 581.

³⁷ *VJN*, p. 137.

intellectuel (il est journaliste). Notons que cela revient à considérer que le livre qu'il est en train d'écrire n'est pas son (ou un) travail à proprement parler. Serait-ce, au contraire, une sorte de journal intime, de confession dans l'espoir de quelque soulagement par la parole ? Nous y reviendrons.

En fait de solutions, il s'avère donc que les méthodes envisagées par Mirbeau pour ses personnages ne sont que des leurres. Même Sébastien Roch y va de son *lamento* sur l'inutilité de ces procédés : « Que n'ai-je point fait pour vaincre ces rêves qui me rendent inoubliable ce que je voudrais tant oublier ? Avant de me coucher, je me suis fatigué le corps et l'esprit ; j'ai marché dans la campagne, comme un fou, ou bien, devant une table, j'ai travaillé très tard à ces vaines pages. [...] Tout cela est inutile »³⁸. Mais alors, si l'oubli est impossible, s'il n'existe pas de recette miracle, faut-il renoncer ? Accepter la défaite ? Proclamer l'obsession vainqueur par K.O. ? C'est ce que fait le narrateur du *Jardin des supplices* :

Durant deux années, deux longues et cruelles années, j'avais marché... marché... Et ce n'avait été ni l'oubli, ni la mort... Malgré les fatigues, les dangers, la fièvre maudite, pas un jour, pas une minute, je n'avais pu me guérir de l'affreux poison qu'avait déposé, dans ma chair, cette femme dont je sentais que ce qui m'attachait à elle, que ce qui me rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour, qui était un monstre, et que j'aimais d'être un monstre !... [...] Et j'étais revenu à elle, comme l'assassin revient au lieu même de son crime...³⁹

Voilà bien le problème, d'ailleurs : à aimer passionnément, on finit par aimer passionnément l'obsession même. Alors, on se bat sans conviction contre un bourreau à qui l'on trouve du charme. On finit par accepter de ne pas pouvoir se défaire de ce qui nous tenaille, au point d'inverser les postulats et de se dire que ne pas pouvoir y échapper, c'est peut-être la preuve même de cet amour démesuré. C'est ce que les personnages mirbelliens finissent tous par penser : leur exceptionnelle obsession est un signe du destin, de la fatalité. Tous, sauf Georges.

L'exception

Nous l'avons dit, ce qui rend Georges Vasseur si particulier, c'est qu'il est lui-même son problème, donc aussi sa solution. Georges n'est pas amoureux fou, il ne parle pas de

³⁸ Sébastien Roch, *O. R.*, vol. I, p. 724.

³⁹ *Le Jardin des supplices*, *O. R.*, vol. II, p. 249.

religion, il ne rencontre jamais que des « amis » à X. On pourrait même se demander en quoi il a un problème, si l'on ne s'attardait qu'à une description factuelle du personnage. Mais voilà, son mal est interne, il n'est pas dans les faits et c'est ce qui le rend aussi difficile à soigner, qu'à fuir ou oublier. C'est pourquoi le narrateur peut tenter les mêmes (déjà inutiles) procédés de distanciation que les autres personnages de Mirbeau, il ne peut qu'échouer à se défaire de lui-même !

Alors il écrit⁴⁰. Et nous l'avions noté, il écrit comme on se confesse, comme l'on raconte son mal pour le mettre à distance, éventuellement l'observer, mais surtout s'en débarrasser. Il écrit un livre étrange, où il se raconte en parlant des autres, où il définit la neurasthénie en parlant de lui. Il écrit comme on témoigne, mais avec une dimension intime et malheureuse qui ressemble à de la rage.

Au cœur des *21 jours* -au chapitre X- l'on trouve une manière d'explication à sa confession. Le premier mari de la marquise de Parabole, après avoir raconté au narrateur ce qu'il voyait en elle, se trouve soulagé, délivré de son ex-femme : « De parler d'elle, cela m'a soulagé de son désir... C'est même une chose extraordinaire quelle me soit devenue aussi brusquement indifférente »⁴¹. Il semble bien qu'il s'agisse d'une forme de psychanalyse avant la lettre. Les mots contre les maux, sont une solution plus efficace que toute autre.

Georges, qui n'a pas rencontré de « thérapeute » approprié, choisit l'écriture comme manière d'exorcisme et le livre comme support. Nous voyons dès lors un parallèle justifié se profiler, qui rapproche Mirbeau de son personnage-clé des *21 jours*, car il n'est plus à prouver que l'écrivain écrivant sur un écrivain-personnage se décrit lui-même.

De plus, si Georges a deux problèmes, en un seul et même indéfectible nœud, lui et sa neurasthénie, cette dernière n'est pas seulement l'ennui, le désespoir et la vie en noir, c'est aussi et surtout la terrible lucidité. « Lucidité, désespoir et écriture »⁴², voilà donc ce qui caractérise profondément notre narrateur... mais également notre auteur ! Il ne s'agit pas de faire de Georges un double de Mirbeau, affirmation aussi justifiée que réductrice. Car ce n'est pas la vie de Mirbeau qui nous intéresse ici. Par contre, Georges est un personnage qui compte plus par sa conscience que par ses actes ou sa présence (il n'existe même pas un portrait de lui), et en cela, il est plus qu'un double de l'écrivain.

Parfois on entend vraiment la voix de l'auteur dans la marionnette du narrateur :

⁴⁰ Si les autres personnages mirbelliens écrivent, ce n'est pas dans un processus d'exorcisme personnel de leur principale obsession. Seul le « calvaire » de Mintié, qui est aussi de se confesser, peut être rapproché de l'écriture vasseurienne.

⁴¹ *VJN*, p. 86-87.

⁴² Nous employons le très juste et très beau titre d'un essai de Pierre MICHEL, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presse de l'université d'Angers, 2001.

[...] le soir les murs s'animent... ils parlent... ils ont des voix, des voix humaines... et ces voix, enfin vibrantes, m'apportent le bruit des passions, des manies, des habitudes secrètes, des tares, des vices, des misères cachées, toutes choses par où je reconnais et par où j'entends vivre l'âme de l'homme... Non plus de l'homme en face de la montagne invisible et décevante, mais de l'homme en face de soi-même... Les murs tressaillent de toute l'humanité qu'ils abritent, et qui m'arrive, en quelque sorte, filtrée, débarrassée de ses mensonges, de ses poses... Heures précieuses qui m'arrachent à mon accablement, à ma solitude, et qui me replongent dans ce comique immense et fraternel de la vie !...⁴³

Cette réflexion est celle de Georges qui, très lucide, comprend que sa haine de l'homme ne l'empêche pas de faire partie d'une humanité dont il a finalement besoin et qui est peut-être son seul salut. Mais c'est aussi une manière d'expliquer le roman, si l'on remplace « murs » par « pages ». Que Mirbeau-homme ressemble à Georges n'est pas la question. Ce qui nous concerne, c'est que l'écrivain utilise son narrateur pour exorciser ses démons, ceux qui, en agissant sur le caractère, jouent avec l'écrivain.

« "C'est en face qu'il faut regarder méduse ", écrivait Octave Mirbeau en 1877 »⁴⁴. Et c'est bien ce qui semble la seule solution possible pour tenter de s'en sortir. Plonger au cœur de ce qui ronge en espérant, peut-être, toucher un fond qui permette la remontée salvatrice. Les autres méthodes sont des leurres auxquels l'esprit ne croit pas. Il faut donc cesser de fuir ou de s'illusionner (sachant que c'est aussi une mystification que de croire que l'on aime son mal). Il faut réellement combattre, se retourner et lutter.

Dans *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Claude Herzfeld complète l'idée mirbellienne en affirmant que les deux Méduses à regarder en face sont « Méduse en nous (endopsychique)... »⁴⁵, « ... et Méduse sociale »⁴⁶. C'est en effet celles que Georges affrontent, à son niveau du roman. Mais au niveau de l'écrivain, il existe une autre Méduse qui est celle de l'écriture même. Or, l'auteur étant indissociable de l'homme, Mirbeau qui essaie de combattre les démons de sa propre neurasthénie est aussi Mirbeau qui voudrait ne pas être fasciné par l'imaginaire fin de siècle, ne pas être « médusé » par ce dernier.

Les 21 jours, plus que *Le Jardin des supplices* qui adhérait à l'imaginaire décadent, se fait lieu de cet enjeu décisif : la lutte. Mais la partie est loin d'être gagnée, si l'on considère qu'il existe bien deux discours antagonistes vis à vis de la Décadence au sein des *21 jours* : le

⁴³ *VJN*, p. 138-139.

⁴⁴ Claude HERZFELD, « *Sous le signe de Méduse* », in *Europe* n° 839 (1999), p. 62.

⁴⁵ Claude HERZFELD, *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, p. 24.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

« contre » et le « pour », ou plus précisément l'un de mise en garde qui s'apparente à une attaque et un autre de défense par une valorisation elle-même paradoxale

PARADOXES

La difficile distanciation de Mirbeau par rapport à l'imaginaire décadent se constate au simple niveau du discours des *21 jours*. L'on voit très distinctement se profiler deux attitudes antagonistes : la « mise en garde contre » (avec Dickson-Barnell, ch. XII, p.102-107) et la « paradoxale valorisation » (lors de l'histoire du peintre Barnez, ch. XXI, p. 233-237). Or, s'il existe deux discours, il y a forcément un problème : un seul homme et deux pensées, cela s'appelle un paradoxe.

Mise en garde contre l'imaginaire fin de siècle

Le milliardaire Dickson-Barnell exemplifie le danger de vouloir appliquer à la lettre les préceptes de l'imaginaire fin de siècle (tout comme Roger Fresselou apparaît comme l'aporie d'un désir d'absolu).

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 par la suite qu'il n'en a pas été ainsi. Dickson-Barnell possédait un « regard net, précis et sondeur, avec quoi il regardait alors toutes gens et envisageait toutes choses dans la vie »⁴⁷ ; 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 »⁴⁸ ; et c'était « sans [aucun] attendrissement sur soi-même, en homme qui [a]

⁴⁷ *VJN*, p. 106.

⁴⁸ *Ibidem*.

appri[s] à ne jamais récriminer un fait contre quoi l'on ne peut rien »⁴⁹ qu'il envisageait sa vie comme sa mort.

L'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 » (x 7, p. 102-105).

Le portrait que Georges en donne nous montre la profondeur de sa tristesse spleenétique : le milliardaire blasé profère des « suite[s] d'axiomes mélancoliques »⁵⁰. 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... »⁵¹ ; « [...] avec un geste dont je n'oublierai jamais la suprême mélancolie »⁵² ; « [il] poussa un long soupir »⁵³ ; « [il] sourit de ce sourire désenchanté et si amer [...] »⁵⁴.

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 »⁵⁵ mais c'est pour mieux souligner l'écœurante déception qui a résulté de toutes ses expériences.

Possédant des ressources suffisantes et même illimitées (« Je ne sais pas moi-même à quel point je suis riche »⁵⁶), il a « voulu réaliser les rêves des poètes »⁵⁷ : « 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* [...] »⁵⁸.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *VJN*, p. 102.

⁵¹ *VJN*, p. 103.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *VJN*, p. 104.

⁵⁴ *VJN*, p. 103.

⁵⁵ Expression empruntée à Séverine JOUVE, *Les Décadents . Bréviaire fin de siècle*.

⁵⁶ *VJN*, p. 103.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *VJN*, p. 103-104 (nous soulignons)

Il s'est inventé un jardin « féérique »⁵⁹, alliant vastitude (« cinquante hectares »⁶⁰) et artificialité extrême (« [...] toutes les fleurs de toutes les flores sont artificielles, et renferment de petites lampes électriques dans leurs calices. »⁶¹). 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... »⁶².

Il a « lu, lu, lu des livres de toute sorte et de tout le monde »⁶³, voulu avoir, en bon esthète-artiste, du « génie littéraire »⁶⁴ (qu'il s'est acheté), cherché les plaisirs du collectionneur avec « les femmes, le vin, les chevaux, les voyages... les tableaux, les bibelots »⁶⁵ et s'est même inventé un signe de distinction : des cigares en or. Et 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 »⁶⁶ de tout, 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 »⁶⁷. « 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 »⁶⁸. « L'ennui est donc le désespoir renversé, le désespoir des millionnaires, [...] c'est la façon qu'ont les riches d'être pauvres »⁶⁹.

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

⁵⁹ *VJN*, p. 104.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *VJN*, p. 104.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *VJN*, p. 103.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, p. 161.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 162.

que c'est que la gaieté. Mais cela ne veut pas dire que sois heureux... »⁷⁰ ; « *vanitas vanitatum* »⁷¹. 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] »⁷² et d'un « peuple gai »⁷³ 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 mais se reconnaît faible devant lui.

Valorisation paradoxale de la Décadence

La valorisation de la Décadence est paradoxale en ce qu'il ne s'agit pas d'un discours de défense, ou d'un éloge direct de cet esthétique, mais que, par contraste avec Guillaume Barnez, sa profondeur ne peut qu'éclater au grand jour.

Tout d'abord, nouvellement confronté à l'événement tragique de la mort de sa femme, le peintre apparaît comme un veuf piteux, un pleurnicheur première catégorie. D'emblée (p. 233), il ne la regrette pas en ses qualités d'épouse et de mère, mais pour sa valeur de modèle, dans un aspect purement pratique et intéressé. Le peintre éploré ne s'apitoie que sur lui-même qui a perdu sa meilleure « muse », bien qu'en réalité, ce type de peinture académique ne nécessite pas beaucoup d'inspiration ou d'imagination, mais seulement un « support ».

Guillaume Barnez nous est présenté comme un être humainement et artistiquement limité. Tel un enfant à qui on retire son plus beau jouet, il semble « trépigner » d'impatience et d'impuissance sans prendre la mesure réelle du décès de sa femme. La répétition des mêmes termes (« en trois jours ! » x 5), la multiplication des points de suspension et d'exclamation (comme une forme de halètement dû à l'affliction), pourraient suggérer le désespoir d'un homme face à la mort, à la perte d'un être cher, mais il s'agit plus de dépit que de regret !

⁷⁰ *VJN*, p. 102.

⁷¹ *VJN*, p. 103, formule de *L'Ecclésiaste*.

⁷² *VJN*, p. 107.

⁷³ *VJN*, p. 102.

Ce que le peintre ne peut supporter, c'est en quelque sorte que son modèle lui fasse faux bond, qu'on lui ravisse son support sans préavis. Les verbes employés témoignent de l'absence de tact et de l'aspect cupide du personnage : « lui *ravir* sa femme » ; « elle qui *posait* » ; « elle qui lui *avait valu* » ; « tout cela *éteint*, tout cela *perdu*, tout cela *disparu* »⁷⁴. Mis à part le fait que l'homme Barnez en ressort bien peu époux, le peintre Barnez nous apparaît également très peu artiste puisque son inspiration ne tenait qu'à un fil, celui de la vie de sa femme, désormais coupé par Atropos, la dernière Parque.

De plus, Madame Barnez finit par n'être plus déplorée qu'en tant que « morceaux choisis » :

Et Barnez revoyait la raideur des bras pendants et cerclés d'or, la lourdeur foisonnante des cheveux épars, le ventre radieux, les seins éblouissants, le rebondissement merveilleux des hanches, le satinage des jambes...⁷⁵

Cette *pseudo* manière de blason, qui ne glorifie en elle que le modèle, ne la valorise pas mais la morcelle et tous ces éléments épars la déshumanisent, tant et si bien qu'elle devient un « tout » au seul sens d'article indéfini (« tout cela » x 3)⁷⁶.

Pourtant, alors même que la femme tend à n'apparaître que comme une figure, une image, à cause d'un mari superficiel, elle est également investie d'une dimension profonde de révélateur, de par son état.

A la vision réductrice de Guillaume Barnez se superpose en effet celle de l'auteur qui « rectifie » une « première voix » oiseuse... Morte, la femme devient le symbole de tout ce que le peintre n'a jamais su voir, comme libérée du regard limitatif et contraignant qui la soumettait, vivante. Additionner la femme et la mort, c'est en quelque sorte associer deux forces féminines puissantes qui en libèrent, en créent une troisième : la Décadence. Cette dernière est inaccessible au peintre, et elle le demeurera malgré ses tentatives pour la capter et la capturer comme son bien, ainsi qu'il l'avait fait de son épouse.

En fait, la première partie de l'histoire narrée contient de manière programmatique le reste du conte : deux forces s'opposent, qui annoncent la défaite du peintre académiste à saisir l'étendue de ce qu'il a sous les yeux. Lui, le peintre, c'est celui qui n'est pas hypersensible, celui qui fait primer la raison et l'intérêt. Elle, la morte, fait désormais partie du grand Tout, de

⁷⁴ Toutes ces citations sont extraites des *VJN*, p. 233 (nous soulignons).

⁷⁵ *VJN*, p. 233.

⁷⁶ *Ibidem*.

la lignée des grandes mortes romantiques (« Tu poses pour une *Ophélie*, pour une *Juliette* [...] »⁷⁷) ; en n'étant plus elle devient une totalité, une unité. Entre les deux, le fossé de la Décadence.

Et cette dernière prend d'autant plus de valeur qu'au cours de l'histoire Guillaume Barnez s'embourbe dans le grotesque : il parvient à s'endormir soudainement, après avoir voulu mourir de désespoir ; il se met à chanter sur un « rythme cocasse »⁷⁸ tandis qu'il peint sa défunte femme ; il arrive à lui reprocher de ne plus assez bien poser ; et il finit, pour comble d'égoïsme amoral, par faire renvoyer les Pompes funèbres « avec une grimace gamine »⁷⁹, pour continuer à peindre tranquillement.

Cette absence totale de conscience par rapport à la gravité de la mort montre que Guillaume Barnez est incapable d'une quelconque profondeur. Or justement, par contraste, la Décadence est investie d'une noblesse que, témoin dérisoire, il sera toujours inapte à comprendre ou même à percevoir. Mais il ne peut parvenir à souiller l'image de la défunte, car plus son manque de tact se fait grotesque et plus le lecteur rend à la décadence son halo de pudeur et de respect.

De plus, si l'homme Barnez est assez inconscient et insensible pour ne pas prendre la mesure de ce qui lui arrive, comment pourrait-il être un véritable artiste ? Ce n'est ni par amour, ni par révélation artistique qu'il décide de peindre sa femme morte, mais parce que « la beauté de ça [...], l'étrange de ça [...], la modernité de ça [...], ficherait un coup, au Salon ! »⁸⁰. Barnez pense à sa gloire et non pas à son art. Et si pour Mirbeau « le style c'est [...] l'affirmation de la personnalité »⁸¹, alors ce peintre n'en a pas puisqu'il veut juste faire « du moderne », « du Manet »⁸².

La Décadence nécessite une sensibilité particulière et une humble attention devant l'éphémère, tandis que Barnez demeure normatif jusque dans ses menues actions : « Une fleur, glissant sur le bord du drap, tomba sur le tapis. Barnez la ramassa, la remit en place, redonna de l'air ça et là aux autres fleurs... »⁸³. Là encore, il y a valorisation de la Décadence puisque c'est une esthétique toute de nuances et de raffinement qui nécessite une éthique à sa mesure, ce dont Barnez se révèle bien incapable.

⁷⁷ *Ibidem* (nous soulignons).

⁷⁸ *VJN*, p. 235.

⁷⁹ *VJN*, p. 237.

⁸⁰ *VJN*, p. 235.

⁸¹ Christian LIMOUSIN, « *Mirbeau critique d'art* », in *C.O.M.* n° 1 (1994), p. 31.

⁸² *VJN*, p. 235.

⁸³ *Ibidem*.

Cette délicatesse, dont il ne sait faire preuve, trouve une expression appropriée dans les couleurs de la décomposition. Lui, ne parvient à percevoir que des tons, des « rapports », des « arrangements », quand chaque teinte devrait lui rappeler la crue réalité de la mort et éveiller en lui une infinie souffrance, doublée d'une infinie modestie : « Il touchait le nez, dont les narines pincées n'étaient plus que deux petites taches violettes. » ; « il indiquait l'ombre sous le menton, une ombre transparente, d'un rose bleu, infiniment délicat [...] »⁸⁴ ; « [...] près du corps inerte, verdissant parmi les bottelées de fleurs [...] »⁸⁵. Et lui de maugréer : « Mais avec quoi est-il fait, ce sacré menton ?... Et puis, tout fiche le camp... Hier c'était lilas, aujourd'hui c'est orangé... Mes rapports n'y sont plus... Allons, bon !... du vert, maintenant [...] »⁸⁶.

Tout est donc bien fait dans cette histoire pour que le bouffon Barnez mette en valeur la reine Décadence et, surtout, pour que le lecteur la révère en compensation -et à hauteur- de l'outrage orienté qui lui est infligé. Il s'agit donc bien d'une valorisation paradoxale.

Position et articulation du problème

Après deux discours aussi empreints de passion, nous voyons bien que la distanciation par rapport à une esthétique aussi puissante est bien difficile, voire douloureuse. La séduction est si forte qu'il faudra bien l'exorcisme de tout un roman pour parvenir à transcender les paradoxes de cette double postulation.

Aussi, après la démonstration probante qu'il existe bien, au cœur des *21 jours*, deux discours antagonistes -un de mise en garde et un de valorisation- il nous reste encore tout le texte à explorer et à interroger. Car le texte est bien le théâtre de ces luttes intestines, tout comme il est le véritable enjeu de l'exorcisme pour l'écrivain qui ne veut pas se trouver enfermé dans quelque parti pris que ce soit.

Acceptant sa fascination pour une esthétique aussi riche que fondamentale, Mirbeau se montre beau joueur mais également fin stratège, car il se permettra, du coup, de railler ce qu'il aime, muni des droits du connaisseur. Mais tous ces jeux de funambule sont bien risqués et il semblerait que ce soit plutôt à une sorte de roulette Russe que Mirbeau s'amuse gravement.

⁸⁴ Toutes ces citations sont extraites des *VJN*, p. 235.

⁸⁵ *VJN*, p. 236.

⁸⁶ *Ibidem*.

Aimer, tourner en dérision ce que l'on aime, se montrer souriant dans l'angoisse, c'est prendre un pari dangereux, mais qui en vaut la peine : les jeux sont faits, de toutes manières, et rien ne va déjà plus... alors prenons le gage que ce drôle d'exorcisme paradoxal aura une fin heureuse, non pas un banal « *happy end* » mais un bonheur raffiné, une joie artistique, un dépassement de soi par l'écriture.

I. FASCINATION DE MIRBEAU

POUR LES THÈMES DE L'IMAGINAIRE DÉCADENT

A dire vrai, il serait tentant de se réapproprier l'intitulé de Monique Bablon-Dubreuil : « Entre *spleen* et bistouri : [...] de l'imaginaire mirbellien et de ses rencontres avec la Décadence »⁸⁷ puisque le parcours de cette première partie en suit à la fois la progression et la problématique.

En effet, à travers l'œuvre choisie, il sera fait état de quatre grandes « rencontres avec la Décadence » : extrayant d'abord un imaginaire morbide et « fin de siècle », nous serons amenés à parler de la présence d'une certaine mythologie symboliste à l'œuvre dans le texte, mais aussi de l'importance d'un narrateur investi par l'inconscient et une forme de crise du sujet menant à la subjectivité ; quant à la quatrième « rencontre avec la Décadence », elle consiste en une sorte d'articulation entre thème et écriture par le biais d'un « à rebours » du scientisme et du Naturalisme.

Ainsi sera mise à jour une certaine convergence visible entre imaginaire mirbellien et imaginaire décadent à l'intérieur des *21 jours d'un neurasthénique* qui exemplifient « le cas d'Octave Mirbeau [...] qui montre une œuvre où la mythologie et les angoisses personnelles de l'homme sont à l'exact point de confluence des hantises de la fin du siècle »⁸⁸.

⁸⁷ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 8.

⁸⁸ *Ibidem*.

I.1. IMAGINAIRE DECADENT / IMAGINAIRE MORBIDE

Décidément essentielle, Monique Bablon-Dubreuil nous introduit au cœur du sujet car, parlant de Mirbeau, elle nous dit « le retrouver sur les brisées de l'esprit de décadence [car] une même fascination pour la Mort les rapproche »⁸⁹. Plus exactement, ce qui fascine Mirbeau, ce sont les trois « grands thèmes » de l'imaginaire Décadent, à savoir la cruauté, la folie, et le *spleen* (renommé "neurasthénie"). Mais l'étude plus particulière d'un passage représentatif de cet imaginaire mis en œuvre (passage que nous nommerons "*Les bigorneaux*") montrera également l'intérêt de l'auteur pour la pourriture, fille encore plus légitime de la Mort.

I.1.a. La cruauté

Parce que ce terme est l'un des mots fétiches et fait partie des idées incontournables de Mirbeau, précisons que la cruauté est ici considérée comme le « plaisir sadique de la cruauté ». L'épisode des *21 jours* qui semble exemplifier ce thème typiquement Décadent est celui de Jean-Jules-Joseph Lagoffin, au chapitre XIV, autrement appelé « *Le petit pavillon* » (lors de sa parution dans *le Journal* du 15 septembre 1895⁹⁰).

Dans cette petite histoire (p. 130-134) la cruauté se trouve concentrée autour de deux passages : au portrait lugubre d'un homme plus que morne (« Je regardai ses yeux qui eussent, peut-être, exprimé de la douceur, s'ils avaient exprimé quelque chose. Mais ils n'exprimaient rien, tant ils étaient morts, en ce moment, morts autant que la peau du front et des joues, laquelle, molle, plissée et toute grise, semblait avoir été cuite et recuite, à petit feu, dans de l'eau bouillante »⁹¹), s'oppose le constat du crime cruel et bestial (qui rappelle un Gilles de Rais pédophile et nécrophile mis en scène par Huysmans, dans *Là-bas*) : « Sur des coussins, un corps nu, un cadavre de petite fille était étendu, effrayamment raide, les membres tordus et convulsés, comme ceux d'un supplicié de la torture. [...] C'était une petite fille de douze ans à peine, une petite fille avec des formes grêles de jeune garçon. Elle portait à la gorge des marques de doigts strangulateurs ; sur la poitrine et sur le ventre, de longues, de fines, de

⁸⁹ Monique BABLON-DUBREUIL, « *Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau* », in *Romantisme* n° 94, p. 8.

⁹⁰ *O.R.*, vol. III, note n° 15, p. 1132.

⁹¹ *VJN*, p. 132.

profondes déchirures, faites avec des ongles, ou plutôt, avec des griffes pointues et coupantes. Sa face gonflée était toute noire ».

Cette découverte est d'autant plus horrible qu'elle est très postérieure au crime, le temps ayant laissé à la décomposition la liberté d'agir à sa guise. Quant à la description qui suggère la reconstitution du crime dans toute sa cruauté puisque les indices sont figés dans une scène que l'assassin n'a pas pris la peine d'effacer, elle amène à une compréhension rétrospective du portrait de l'assassin. Jean-Jules-Joseph Lagoffin est une sorte d'archétype de l'être hanté par la Mort : à la fois mort et mortifère, seulement exalté par une cruauté sadique et morbide dont l'exhibition doit renforcer la satisfaction.

I. 1. b. La folie

Le rapport paradoxal à la folie -entre peur et fascination- exprimé dans les *21 jours*, relève également d'un imaginaire décadent. Entre la fin du chapitre III qui nous montre un narrateur anxieux face à une contamination possible, une contagion de la folie, et le chapitre XXI où l'on assiste à une véritable apologie de cette même folie, s'écoule quasiment tout le roman qui nous informe « du tragique de notre condition d'hommes [...] : nous sommes soumis à cette loi infrangible, condamnés à la solitude, à l'incommunicabilité et à l'angoisse, tiraillés entre des « postulations » contradictoires. Si la société est folle, la vie l'est tout autant. »⁹². Le caractère morbide de la folie, comme le retournement d'une valeur *a priori* négative en qualité artistique, ne sont que les deux extrêmes (de positionnement comme du livre) entre lesquels toute « une société prise de folie »⁹³ se déploie.

Dans un premier temps, (p. 39-42, chapitre III), le narrateur se rend dans un asile pour voir son ami le docteur Triceps, et il nous fait part de ses peurs vis à vis d'un endroit et de gens qui le terrifient. Ainsi, parvenu aux portes de l'asile, il parle de son hésitation « à franchir le seuil redoutable »⁹⁴, derrière lequel on « sen[t] de la souffrance, de la damnation et de la mort »⁹⁵. Cette peur des lieux s'accompagne d'une peur plus grande encore de leurs habitants, les fous, car ceux-ci provoquent une violente réaction de panique-paranoïa chez le narrateur. Ainsi, « ne peu[t-il] plus supporter le regard d'un fou. Le regard des fous [l']effraie par la possibilité d'une contagion, et la vue de leurs longs doigts crispés, de leurs grimaçantes

⁹² Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 14.

⁹³ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁴ *VJN*, p. 30

⁹⁵ *Ibidem*.

bouches [le] rend malade. [Son] cerveau devient aussitôt la proie de leur propre délire ; leur démence se communique instantanément à tout [s]on être »⁹⁶. D'ailleurs, il a tellement peur de devenir fou que sa phobie pénètre le texte qui prend des allures de cauchemar dès qu'il pénètre dans l'enceinte du bâtiment⁹⁷ : la multiplication des termes donne un effet d'agrandissement des lieux : « des cours, des cours et encore des cours » ; « des escaliers, des escaliers, des escaliers ».

Cependant, dès la page 42, le rapport du narrateur à la folie change (en fait, à partir du moment où Georges Vasseur se retrouve avec les fous, dans leur cour de promenade). En quelque sorte, le narrateur plonge alors au cœur du monde des fous et s'il est encore effrayé au début, les pages 43 à 46 nous permettent de voir une évolution notable de son comportement, puisqu'il va jusqu'à faire la connaissance d'un fou qui se trouve être « poète » et qu'ils conversent ensemble sans paraître se rendre compte de l'inhabituel de leur sujet (le fou prétend qu'on lui a volé son nom et sa pensée) comme si tous deux étaient, au choix, fous ou « sains d'esprit ».

D'ailleurs l'épisode de Jean Loqueteux, au chapitre XVI⁹⁸, laisse sous-entendre qu'en fait les fous sont partout puisque le docteur Triceps nous apprend d'une part que « tout le monde [est] fou », et d'autre part, que lorsque Jean Loqueteux se fait interner, il entre « dans sa nouvelle carrière de fou –de fou officiel », ce qui, pour Pierre Michel, « implique qu'il y a quantité de fous non reconnus officiellement, parmi les gens prétendus "normaux" »⁹⁹.

Mais l'aspect le plus important de ce changement d'appréhension de la folie tient dans le renversement complet des valeurs (au chapitre XXI, p. 239), renversement typiquement Décadent où le négatif devient positif. Ainsi le nouveau discours tient du culte du fou érigé en « sorte de victime expiatoire nécessaire à l'équilibre psychique de la société »¹⁰⁰ :

J'aime les originaux, les extravagants, les imprévus, ce que les physiologistes appellent les dégénérés... Ils ont, du moins, cette vertu capitale et théologale de n'être pas comme tout le monde... Un fou, par exemple... J'entends un fou libre, comme nous en rencontrons quelquefois... trop rarement, hélas ! dans la vie... mais c'est une oasis en ce désert morne et régulier qu'est l'existence bourgeoise... Oh ! les chers fous, les fous admirables, êtres de consolation et de luxe, comme nous devrions les honorer d'un culte fervent, car eux seuls, dans notre société servilisée, ils

⁹⁶ *VJN*, p. 39-40.

⁹⁷ *VJN*, p. 40.

⁹⁸ L'anecdote de Jean Loqueteux va de la page 148 à la page 152, *VJN*.

⁹⁹ *O. R.*, vol. III, note n° 12, p. 1134

¹⁰⁰ Monique BABLON-DUBREUIL, « *Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau* », in *Romantisme* n° 94, p. 36.

conservent les traditions de la liberté spirituelle, de la joie créatrice... Eux seuls, maintenant, ils savent ce que c'est que la divine fantaisie...¹⁰¹

Une note de Pierre Michel¹⁰² précise que « n'être pas comme tout le monde » est une qualité inappréciable pour Mirbeau car c'est « exister pour soi-même », « avoir une individualité » et les artistes eux-mêmes « ne sauraient être "comme tout le monde", sous peine de n'avoir rien de spécifique à dire » .

I. 1. c. La neurasthénie

Il s'agit en fait d'une dénomination nouvelle du *spleen* baudelairien. « La démarche s'inscrit dans les préoccupations d'une époque qui se dit malade et cherche à nommer son mal », nous dit Monique Bablon-Dubreuil qui voit dans la « neurasthénie un nom pour le mal d'une fin de siècle »¹⁰³ .

Synonyme du *spleen* donc, la neurasthénie « procède [...] de la prise de conscience du poids écrasant d'un univers sans rime ni raison, où l'atmosphère est "irrespirable et mortelle", et qui inspire une "incurable tristesse" et un "noir découragement"»¹⁰⁴. Pour Pierre Michel, en effet, « c'est précisément la conscience [...] de l'infinie distance qui sépare la réalité de l'homme, au "cœur vide et plein d'ordure" de l'idéal auquel il aspire, confusément et désespérément, qui est la racine de ce mal du siècle, que l'on a baptisé et médicalisé sous l'appellation de neurasthénie »¹⁰⁵ .

Le roman est ainsi ponctué de passages qui mettent le narrateur face à sa propre neurasthénie, qu'il est alors obligé de reconnaître et de confesser. C'est d'abord dans *l'incipit* que l'on voit apparaître cette forme de mélancolie-maladie qui a partie liée (tout comme son « ancêtre » le *spleen*) avec la sensation d'enfermement, l'ennui, une sorte d'atmosphère perçue comme mortifère et pesante qui rend Georges Vasseur sujet aux « caprices » de l'énervement. En effet, « ce qu'[il] leur reproche le plus, aux Pyrénées, c'est d'être des montagnes... »¹⁰⁶,

¹⁰¹ *VJN*, p. 239.

¹⁰² *O. R.*, vol. III, note n° 11, p. 1147.

¹⁰³ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 17.

¹⁰⁴ Pierre MICHEL, introduction des *VJN*, *O. R.*, vol. III, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰⁶ *VJN*, p. 21.

mauvaise foi on ne peut plus flagrante, si ce n'est qu'elle procède de cette forme de maladie particulière que nous décrivons.

Le paysage y prend une envergure quasi démesurée dans une relation de réciprocité entre la projection d'un moi-malade sur le monde et l'influence du monde perçu comme malade, sur le « moi ». Ainsi, du passage : « J'admire leurs formes grandioses, et leur changeante lumière... Mais c'est l'âme de tout cela qui m'épouvante... Il me semble que les paysages de la mort, ça doit être des montagnes et des montagnes, comme celles que j'ai là, sous les yeux, en écrivant »¹⁰⁷, qui montre l'entrelacs des influences.

Si le sentiment d'enfermement est déjà visible, dans ce même *incipit*, à travers le passage suivant : « En face de soi, la montagne haute et sombre ; derrière soi, la montagne sombre et haute... A droite, la montagne, au pied de laquelle un lac dort ; à gauche, la montagne toujours, et un autre lac encore... Et pas de ciel... jamais de ciel, au-dessus de soi ! De gros nuages qui traînent d'une montagne à l'autre leurs pesantes masses opaques et fuligineuses... »¹⁰⁸, il devient le sujet de tout le chapitre IV ! Ce dernier met en œuvre tous les *topoi* du *spleen* baudelairien, « accommodés » d'un nombre non négligeable d'occurrences de la maladie. Véritable passage neurasthénique, ces quelques pages (p. 47-49) forment une manière de chant de « dés-espoir » lyrique où les mots se font incantatoires - reprise multiple de l'adjectif « triste » et du substantif « tristesse » (neuf dans les deux premiers paragraphes du chapitre) dont on souligne trois fois l'absence de cause- et définitifs (utilisation des adverbes « jamais / toujours »).

Ainsi, de ces deux passages choisis pour leur représentativité du désespoir exprimé, l'un est totalement baudelairien : « Plus je marche, plus se rétrécissent les murs, plus les nuages se condensent et descendent jusqu'à me toucher le crâne, comme un plafond trop bas... »¹⁰⁹, et l'autre est totalement morbide et mortifère : « Et il a raison, ce guide. Il n'y a jamais de sommets ... quand on croit avoir atteint un sommet, il se trouve qu'on est encore dans une prison, dans un caveau... Devant soi, des murs, plus terribles, plus noirs, d'un autre sommet... Et, de sommet en sommet, c'est vers plus de mort que l'on monte... ».

Pourtant, puisque l'échappée « n'est pas belle » ou pas possible, dans la réalité on pourrait espérer un refuge dans la distraction (littérature, rencontres, écriture...) : La réponse des pages 136-137 au chapitre XV est implacable, où le narrateur sombre davantage dans un « pire » qui n'a pas de fond :

¹⁰⁷ *VJN*, p. 21.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *VJN*, p. 48.

Une sorte de mauvais génie, qui s'est pour ainsi dire substitué à moi, et dont la volonté implacable m'incruste de plus en plus profondément en ce sol détesté, m'y retient, m'y enchaîne... L'annihilation de ma personne est telle que je me sens incapable du petit effort qu'il faudrait pour boucler ma malle [...]. Loin que j'ai trouvé à X... un peu plus de santé, au traitement des eaux, au humage des vapeurs sulfureuses, [...] je suis envahi, conquis par la neurasthénie... Je subis, un à un, tous les tourments de la dépression nerveuse et de l'affaiblissement mental. Aucun visage, aucun souvenir ne me sont plus un repos, une distraction, une halte dans l'ennui qui me ronge. Je ne puis plus travailler. Aucun livre ne m'intéresse.¹¹⁰

Enfin l'*excipit* des *21 jours* nous permet de rencontrer une autre figure neurasthénique, avec Roger Fresselou qu'Arnaud Vareille¹¹¹ nous présente ainsi : « Il est [...] sans doute le seul véritable neurasthénique du texte, enfermé géographiquement dans les sommets pyrénéens et mentalement dans son refus intraitable de tout échange avec la société. Ressassement, apathie, autant de caractéristiques de ce personnage qui témoignent de l'influence schopenhauerienne à laquelle est soumis Mirbeau et qui est l'horizon possible du narrateur ». Notons cependant que le narrateur n'a rien à lui envier côté neurasthénie et que si l'*excipit* différencie Georges Vasseur de Roger Fresselou à ce niveau, c'est qu'il s'agit en fait d'autres enjeux que nous étudierons en troisième partie.

I. 1. d. La pourriture

En dernier lieu, l'imaginaire morbide s'incarne dans un passage envahi par la pourriture : « *Les bigorneaux* » du chapitre XX (p. 214-216). Il s'y établit tout un cycle de la pourriture-nourriture dont la proximité linguistique a été très justement analysée par Philippe Ledru¹¹² : « Le mot, choisi avec la précision du peintre qui calcule ses effets, a toujours dans l'écriture mirbellienne un rayonnement sémantique et connotatif intense, révélation d'une mythologie liée au souterrain et au cloaque. Ainsi les mots "nourriture" et "pourriture", dont la frontière phonétique est si ténue quelle les place à la limite de l'homophonie, sont investis dans son œuvre, d'une dimension singulière.

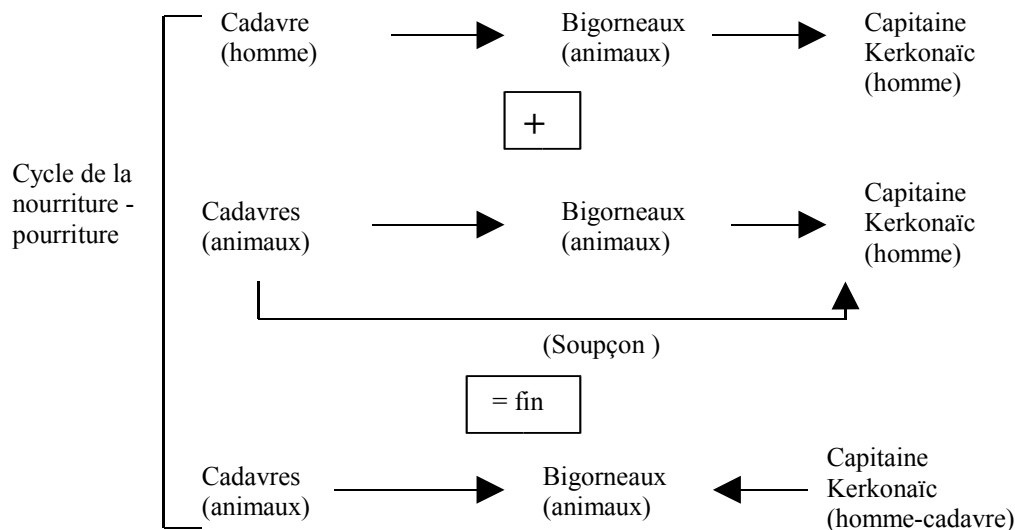
¹¹⁰ *VJN*, p. 136-137.

¹¹¹ Arnaud VAREILLE, « *Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 163.

¹¹² Philippe LEDRU, « *Symbolisme de la nourriture dans l'œuvre de Mirbeau* », in *C.O.M.* n° 6 (1999), p. 58.

Tout se passe comme si le phénomène différenciateur était purement dissout dans la narration. Le texte brouille les frontières significatives et le mot "pourriture" n'est souvent plus qu'une connotation de la "nourriture". De linguistique, la proximité devient thématique et c'est la mort [qui], en suprême désorganisatrice, efface les différences entre nourriture et corps humain, qu'elle réduit à une totale identité. [Ainsi] la nature écrase toute velléité d'orgueil en réunissant l'ingéré et l'ingérant dans une répugnante communion »¹¹³.

Schématiquement, cette relation serait (les flèches représentent : « est mangé par ») :



Textuellement, voici les phrases qui reproduisent le schéma : « Une nuit [...] des pêcheurs [...] ram[ènent] dans leur chalut le cadavre d'un homme en partie dévoré et dont les cavités thoracique et stomacale étaient remplies de bigorneaux ». Puis, le douanier « rapport [e] chez lui [...] une provision de ces mollusques pris parmi les plus gros et aux parties les plus nourrissantes du cadavre, les [fait] cuire, les mange ».

Par la suite, le capitaine à la retraite décide d'exploiter ses connaissances pour « travailler » les bigorneaux et il se fait braconnier pour leur offrir de la viande qui « dans ses carrés de pierre, [devient] vite un intolérable, un suffocant charnier » dont personne n'approche. Isolé, le capitaine devient farouche et s'investit encore plus dans son élevage : « Il ne quitt[e] plus ses parcs, où, dans la pourriture jusqu'au ventre, il remu[e] avec des crocs les charognes, sur lesquelles les bigorneaux pullul[ent] ». Il est alors soupçonné de manger ses charognes « pour faire des économies ».

¹¹³ Philippe LEDRU, « Symbolisme de la nourriture dans l'œuvre de Mirbeau », in C.O.M. n° 6 (1999), p. 66.

Enfin, le capitaine devient lui-même un cadavre-nourriture qui, découvert par un visiteur, fait l'objet d'une courte mais éloquente description : « Sur une pyramide de charognes verdissantes, d'où le pus ruisselait en filets visqueux, un homme qu'on n'eût pu reconnaître, car son visage était entièrement dévoré par les bigorneaux, qui avaient vidé ses yeux, rongé ses narines et ses lèvres. C'était le capitaine Jean Kerkonaïc. Il avait raison... C'est de la viande qu'il leur faut !... ».

A cette conclusion cynique et écœurante de Mirbeau, Philippe Ledru préfère celle, plus poétique, d'un « corps nourriture [qui] réalise ce point ultime et idéal où tout est mêlé, amour/mort, corps aimé/corps mangé », question de point de vue !

I .2. UNE MYTHOLOGIE SYMBOLISTE

Bertrand Marchal, dans l'ouvrage synthétique *Lire le Symbolisme*¹¹⁴, relève deux grands mythes ayant inspiré les Symbolistes, à savoir Salomé et Narcisse. De Salomé, nous conserverons le thème de la relation de la femme fatale à la perversion. De Narcisse, nous retiendrons l'importance du nom-miroir. Ajoutons-leur l'étude imminente de deux « monstres » affectionnés par Mirbeau : l'androgynisme et l'enfant-vieillard.

I. 2. a. Les monstres

En premier lieu, les « monstres ». « Sous les yeux [du narrateur] observateur défilent des spécimens gratinés d'humanité, grotesques ou inquiétants, maniaques, imbéciles, canailles, assassins et forbans de tout poil »¹¹⁵. Les « monstres » passent donc relativement inaperçus au cœur de cette humanité déjà tellement monstrueuse. Cependant, l'androgynisme et l'enfant-vieillard, qui sont manifestement des êtres ambigus, marqués du sceau du paradoxe et de la mort, des êtres « à rebours », font eux aussi partie d'une certaine mythologie symbolo-décadente et méritaient une citation.

L'enfant-vieillard, dans lequel on peut voir, avec Monique Bablon-Dubreuil¹¹⁶, le « signe [de] l'aversion de Mirbeau pour l'enfant [...], mais surtout le pessimisme avec lequel il

¹¹⁴ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

¹¹⁵ Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 10.

¹¹⁶ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 30.

envisage le futur de l'humanité », est un thème présenté dès le premier chapitre : « les enfants eux-mêmes ont des airs de petits-vieillards »¹¹⁷, mais il semble exemplifié par Louis-Pilate Tarabustin.

Fils de Joseph-Isidore et de Rose Tarabustin, le « pauvre » Louis-Pilate (à plaindre déjà pour son prénom) « souffre [...] d'une déviation du rachis »¹¹⁸ et se trouve qualifié par le narrateur de « dernier spécimen de l'humanité tératologique [...] , avorton déformé et pourri de scrofules »¹¹⁹ ! Jeune mais malade de la décadence, « cet enfant semble avoir soixante dix ans », « avec son teint terreux et plissé, son dos en zigzag, ses jambes torsées, ses os spongieux et mous [...], il a toutes les allures d'un petit vieillard débile et maniaque »¹²⁰.

De plus, il semble « débile » et pas du tout expressif, voire à la limite du mutisme et de l'autisme, se contentant de hausser les épaules, de lapider les cygnes et d'écraser les vers luisants lorsqu'on lui adresse la parole, et ayant comme passionnante activité de « patauger dans les plus larges bouses et les plus gros tas de crottins »¹²¹ (où l'ambition ne va-t-elle pas se nicher !).

Une telle accumulation de détails sordides autorise sans doute à parler de « monstre », mais ce qualificatif peut très bien s'appliquer aussi à l'être hybride qu'est l'androgynie.

L'androgynie est surtout visible dans le patronyme de Clara Fistule (et non dans sa « matérialité », comme nous verrons plus tard).

Il est dit (p. 29, chapitre II) que « Clara Fistule n'est pas une femme », comme nous pourrions le penser « au féminisme de son prénom ». Mais aussi, que « ce n'est pas, non plus, tout à fait un homme »¹²². En effet, physiquement et sexuellement homme, ce personnage porte pourtant un prénom typiquement féminin (ô combien important chez Mirbeau, cf *Le Jardin des supplices*).

Etre hybride par cette étrange association, il l'est également par la réunion du prénom féminin et du nom-maladie qui rappelle à Monique Bablon-Dubreuil « une silhouette rimbaldeenne, directement issue de la "Vénus Anadyomène", laquelle émergeait de sa baignoire, portant aux reins ces deux mots gravés : "Clara Vénus" et tendait "sa large croupe,

¹¹⁷ *VJN*, p. 23.

¹¹⁸ *VJN*, p. 51.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *VJN*, p. 52.

¹²² *VJN.*, p.23.

belle hideusement d'un ulcère à l'anus". Chez Mirbeau, "Vénus" a disparu, ne reste que Clara [...] et sa maladie : fistule qui donne son nom au "poète" »¹²³.

I. 2. b. La femme fatale

Concernant le thème de la femme fatale-pervers, le seul véritable exemple qui nous soit offert se positionne en Russie. Contrairement aux œuvres précédentes, les *21 jours* ne proposent en effet qu'un seul archétype de femme-fatale -mais après Clara du *Jardin des supplices*, sorte de parangon, Mirbeau n'a plus rien à prouver quant à sa connaissance de la femme fatale- à savoir la princesse Karaguine, dans un lieu plutôt inhabituel sinon « exotique » : l'Europe de l' Est. A ce pays « sauvage » correspond une femme qui l'est tout autant, c'est-à-dire qu'un instinct pervers pousse à ne restreindre aucun de ses désirs, surtout sexuels, même si ces derniers s'engagent sur la voie de la zoophilie.

Ce passage¹²⁴, bref mais intense, offre la description d'une forme d'archétype de la femme fatale et perverse. Ainsi, la princesse est décrite comme « une femme ardente et souple, avec des yeux sauvages très beaux, et singulièrement passionnée pour les animaux ». Cependant le reste de l'anecdote se concentre justement sur cette forme de perversion, suggérant au début, puis dévoilant peu à peu en quoi cette passion pour les animaux est « singulière », pour finir par une sorte de « révélation finale » toutefois raffinée, car faisant appel à la connaissance mythologique du lecteur.

Ce qui semble former l'intensité et l'unité de cette anecdote, c'est l'interpénétration des trois champs lexicaux de la volupté, de la femme et de la bête, le premier étant l'élément « pervers » qui relie les deux autres ; ainsi de la phrase : « Elle passe une partie de son temps à l'écurie, parmi les étalons, dont elle *caresse les reins flexibles* et la robe *luisante de frissons* »¹²⁵. Par la suite, la volupté perverse apparaît plus évidemment encore et tend ainsi à dépasser d'importance les deux autres isotopies, faisant de la femme son sujet et de la bête son objet : « [...] elle a embrassé les museaux fumants de l'étalon. Et comme un peu d'écume de la bête lui était resté, dans ce baiser, près des lèvres, elle l'a avalé, d'un coup de langue, avec une sorte de gourmandise voluptueuse ».

Il est également remarquable de voir que la manière de désigner cette princesse l'ancre à la fois dans la « mythologie décadente » de la femme fatale, « femme ardente », pour la faire

¹²³ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 29.

¹²⁴ *VJN*, p. 112.

¹²⁵ (Nous soulignons).

rejoindre progressivement la « mythologie antique », fondatrice et reconnue, avec « les farouches désirs de Pasiphaé ». Le glissement de l'une à l'autre mythologie est effectué grâce au pronom personnel « elle » qui permet de généraliser et de dépersonnaliser la première appellation de la femme. L'apothéose finale est alors assurée par l'imbrication des deux mythes.

En ce sens, cette anecdote correspond à l'idée de la femme fatale que se font les Symbolistes à travers Salomé, à savoir une manière de mythe qui « satisfait[...], au seul niveau de l'imaginaire, un goût antinaturaliste pour ces formes privilégiées de transgression de la nature que sont les perversions sexuelles »¹²⁶.

I. 2. c. Le mythe de Narcisse

Le mythe de Narcisse, ou plus exactement le narcissisme, se trouve, quant à lui, actualisé de manière particulière dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*. C'est par le biais de l'importance accordée au nom, investi en quelque sorte de l'« âme » ou de la quintessence de son « détenteur », qu'il convient de reconnaître une certaine réappropriation mirbellienne du mythe.

On remarque d'abord que le narrateur ne se présente pas lui-même mais qu'il est obligé d'en passer par autrui pour se reconnaître dans le nom de « Georges Vasseur ». C'est seulement au second chapitre, par l'intermédiaire de Clara Fistule et la question clairement posée de l'identité, que le narrateur admet avoir un nom et informe le lecteur de ce patronyme en le reconnaissant sien.

D'autre part, les personnages du roman semblent parfois caractérisés par leur nom qui procède plus de la qualification que de l'identité (pour exemple : la marquise de Parabole, le docteur Triceps, Jean Loqueteux...). Mais le nom paraît aussi comme une forme de symbole, d'essence de l'être. Ainsi, au détour d'une réplique, est suggérée une forme de magie opérée par le nom, lui-même « magiquement » chargé des qualités d'une personne et qui pourrait ainsi les transposer aux objets : « [...] je ne suis pas fâché que votre république ait donné son nom à

¹²⁶ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, (op. cit.), p. 104.

un pont de France. Voilà un pont qui doit, il me semble, relier l'une à l'autre des choses extraordinaires et mystérieuses »¹²⁷.

Enfin, le nom essence-image de soi rejoint le plus complètement le mythe de Narcisse à propos d'Emile Ollivier (p. 68). A travers quelques lignes, qui prennent la forme d'une sorte de poème aux accents tragiques, le nom est investi d'une force quasi maléfique et d'un pouvoir invocatoire (deux fois « ô », trois fois « nom », les verbes « proférer », « retentir », « frissonner »). En l'espace de huit lignes, une atmosphère quasi fantastique est créée autour de la dénomination ; ainsi le nom, « l'écho tragique du passé », semble contenir en lui l'évocation du malheur et du désespoir comme le montre la concentration des termes : « cris de rage » ; « les sanglots » ; « les malédictions » ; « les hurlantes clameurs ».

A cet instant, le nom possède une identité propre, comme le reflet paraît être une forme de double de Narcisse et c'est alors que les deux thèmes se confondent : « [...] le nom de Emile Ollivier, brusquement jeté à sa face, ne lui apporta pas d'autre écho que celui de sa propre vanité et de son incommensurable orgueil. Il sourit à ce nom, se mira dans ce nom, comme dans un miroir de mensonge, se trouva beau [...] ». Toutes les caractéristiques du mythe de Narcisse sont présentes, qui investissent le nom de toute une force mythique : l'écho, la vanité et l'orgueil, le « miroir de mensonge », l'autocontemplation.

La mythologie symboliste, qui « oscille entre les séductions [et] les angoisses d[...] un imaginaire placé sous le double signe d'Eros et de Thanatos », se retrouve bel et bien dans cette œuvre mirbellienne qui hésite, elle aussi, entre « archaïsme et modernité, fascination de l'image et conscience de soi »¹²⁸.

I .3. L'INCONSCIENT, LA CRISE DU SUJET ET LA SUBJECTIVITÉ .

¹²⁷ *VJN*, p. 113.

¹²⁸ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, (op. cit.), p. 111.

Ces trois thèmes se concentrent en la figure du narrateur-héros qui correspond à certains critères décadents : c'est un dandy, il est malade de la volonté, d'une mélancolie pathologique, et surtout, célibataire.

I. 3. a. Un narrateur approprié

Dans la préface de *Bruges-la-Morte*¹²⁹, il est dit que « le célibat est la condition *sine qua non* du héros moderne, [car] il permet d'entourer le personnage d'un vide qui signale l'absence de déterminisme. Pas de famille, pas d'enfants. Rien avant, rien après. C'est dans cet état que l'aléatoire, qui partout est de règle, prend corps ». Propos tenus pour le héros d'une forme de parangon du roman symboliste, définissant aussi Georges Vasseur qui n'a pas de toute manière, une idée merveilleuse du mariage : « C'est à n'en pas douter, tant on les perçoit laids et hostiles l'un à l'autre, le mari et la femme »¹³⁰.

Par ailleurs, Georges nous est montré comme un esthète, un dandy : ne collectionne-t-il pas les « tableaux et [les] faïences persanes »¹³¹, les vins fins, ainsi que « les plantes rares et magnifiques »¹³² ? Pétri de voyages et de culture, ses suggestions et ses comparaisons sont celles d'un homme sensible et raffiné. Un paysage breton est sujet à évocation lyrique : « Le train filait dans un grand espace dénudé, une plaine biblique, avec des lointains Orient, d'un mystère poignant »¹³³, et tout lui est parlant, jusqu'aux « coques d'oursins qui ressemblaient à l'Alhambra »¹³⁴.

Au détour de l'histoire de la Marquise de Parabole, il est décrit comme un coquet homme, possédant « [ses] babouches, [ses] chemises de nuit, [sa] parfumerie, [une] bibliothèque secrète »¹³⁵ ; comme un mondain, car il est reçu dans « [des] maison[s] amie[s] », « qui reçoivent des gens bizarres », « se renouvel[ant] sans cesse, étant principalement recrutées dans les colonies étrangères, et même dans les colonies pénitentiaires les plus élégantes de la capitale »¹³⁶ ; enfin comme un libertin, ainsi que suggèrent sa « bibliothèque secrète » fermée à clé, et ses « peintures licencieuses ».

¹²⁹ J-P BERTRAND et Daniel GROJNOWSKI, présentation de *Bruges-la-Morte*, p. 39.

¹³⁰ *VJN*, p. 139.

¹³¹ *VJN*, p. 131.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *VJN*, p. 229.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *VJN*, p. 88.

¹³⁶ *VJN*, p. 89.

Ce trait de sa personnalité est réaffirmé lors de la description du « petit pavillon ». « Un délicieux petit pavillon, indépendant de la propriété, qu'[il] avai[t] spécialement aménagé pour des visites mystérieuses qui [lui] coûtaient fort cher »¹³⁷, caché des regards inopportuns par un paravent de vignes vierges (« car, pour l'intérieur, ce n'était pas l'habitude – oh ! non ! – qu'on y vit des feuilles de vigne, et encore moins des vierges »¹³⁸) et dont le cabinet de toilette contient des « peintures licencieuses [de Fragonard] qui ornent [des] panneaux alternant avec des glaces »¹³⁹. Dans un moment de panique, au même chapitre, Georges apeuré reconnaît « l'impudicité de [ses] plaisirs, la honte coutumière de [ses] luxures... ».

Le narrateur est donc un « libertin » aux mœurs décadentes, cherchant lui aussi d'obscurs et décalés plaisirs, et ne supportant pas, sous peine d'écœurement, l'acte charnel chez les autres (en particulier les bourgeois). Entre les « hideuses amours »¹⁴⁰ auxquelles « s'acharnent » les Tarabustin, et la description des ébats de ses voisins d'hôtel (« puis de petits cris... de petits baisers... des baisers mous... des respirations soufflantes... tantôt alternées... tantôt unies... »¹⁴¹), il y a de quoi « désol[er] le silence de la nuit »¹⁴² et affranchir tout un chacun des « étreintes flasques de cette humanité vagabonde qui promène son ennui de néant en chaos »¹⁴³.

I. 3. b. Cristallisation et articulation des notions

Dandy, célibataire, neurasthénique, Georges Vasseur est un héros correspondant aux critères décadents essentiels qui ont partie liée avec une crise du sujet découlant du pessimisme schopenhauerien. Dans un monde découvert comme vide, « l'homme est avide de comprendre et de se raccrocher à quelque chose qui puisse donner un sens à sa dérisoire existence terrestre, condamné à la souffrance »¹⁴⁴.

Malheureusement, Mirbeau, en lisant Schopenhauer, retient essentiellement de la Volonté « les pulsions inconscientes –sexuelles ou meurtrières– qui submergent parfois le sujet »¹⁴⁵ et c'est pourquoi « les personnages des *21 jours*, bien que fortement caractérisés,

¹³⁷ *VJN*, p. 131.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *VJN*, p. 132.

¹⁴⁰ *VJN*, p. 52.

¹⁴¹ *VJN*, p. 142.

¹⁴² *VJN*, p. 52.

¹⁴³ *VJN*, p. 139.

¹⁴⁴ Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 12.

¹⁴⁵ Anne BRIAUD, « L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne », in *C.O.M.* n° 8 (2001), p. 221.

restent des marionnettes dirigées par des pulsions inconscientes, balancées entre la vie et la mort. [...] La volonté est sans but, elle est le principe de la vie même, qui n'a pas de sens »¹⁴⁶.

Le désespoir en découle assez logiquement et s'inscrit même chez « l'antihéros mirbellien », « parasite de sa propre personnalité », qui, « replié dans sa névrose [...] cultive toutes les manières de n'être pas au monde et le monde lui renvoie, ponctuellement, l'image dégradée qu'il a de lui-même »¹⁴⁷.

Du héros névrosé au narrateur décadent, le pas est vite franchi et ainsi « même le narrateur, dont on pourrait espérer qu'il va se donner en exemple, comme c'est la coutume, avoue avoir éprouvé la force de ses pulsions, puisqu'à deux reprises, par son silence, il se fait consciemment le complice d'assassins tout prêts à recommencer, et qu'il affirme, sans le moindre scrupule, "souffrir vraiment" de ne pas s'autoriser à supprimer "l'avorton" Tarabustin, comme l'envie le "tarabuste" si vivement »¹⁴⁸.

A la crise du sujet répond une forme de repli sur soi-même qui amène une nouvelle forme de regard sur le monde : la Subjectivité. Héritée elle aussi de Schopenhauer qui affirme que « le monde est ma représentation » à la première ligne de son traité philosophique *-Le Monde comme volonté et comme représentation-* la Subjectivité suppose que le monde ne peut être vu qu'à travers le prisme de l'individualité, et qu'il n'existe pas de réalité objective.

Par conséquent, la représentation que chacun se fait du monde est fonction de sa propre compréhension et de sa sensibilité individuelle. L'être dépend de sa subjectivité et l'utilise en même temps pour se représenter le monde : appliqué au livre, ce précepte accentue le rôle du narrateur. Ainsi, « le narrateur du roman mirbellien décrit la nature qu'il perçoit, en lui donnant l'empreinte de sa propre subjectivité, car, incapable d'atteindre les profondeurs de sa propre conscience, il retrouve cette dernière dans le monde qu'il peint »¹⁴⁹.

La voix du narrateur porte donc les stigmates de son désespoir, de sa neurasthénie et de sa maladie qui s'épanche sur le monde et dans le texte même. « Le regard porté sur la société est celui du neurasthénique dont les symptômes sont la découverte de l'inquiétante étrangeté du monde familier dans lequel il évolue. Un tel outil emprunte des voies non encore psychanalytiques, mais qui témoignent de la volonté de rompre l'unité du sujet, d'attaquer les fondements d'un univers bâti sur la raison »¹⁵⁰.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 16.

¹⁴⁸ Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 14.

¹⁴⁹ Anne BRIAUD, « L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne », in *C.O.M.* n° 8 (2001), p. 224.

Dès lors, « hanté par la folie, "envahi, conquis par la neurasthénie", le narrateur se réfugie, morcelé, dans des sensations plus atones »¹⁵¹ qui transmettent sa représentation du monde sur un mode symboliste, car accordant une large place aux différentes sensations fournies par les sens. « Il est œil d'abord, qui "regarde avec avidité", observe les gens derrière les fenêtres et note : "Je me raccroche à tout cela pour me bien prouver à moi-même que c'est de la vie, que je ne suis pas mort". Puis, une oreille, guetteuse : "ce n'est que le soir, à l'hôtel, dans ma chambre, que je me reprends à vivre un peu, car le soir les murs s'animent... ils parlent... Ils ont des voix, des voix humaines". Pour n'être plus enfin qu'un nez "vorace et quêteur comme celui d'un chien [...] "»¹⁵². Sensations diffractées et multipliées au service d'une représentation du monde sous l'emprise d'une subjectivité proclamée sinon totalement assumée.

Littérairement, Mirbeau est « infiniment reconnaissant aux grands romanciers russes d'avoir "appris à déchiffrer ce qui grouille, derrière un visage humain, au fond des ténèbres de la subconscience, ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves qui rendent l'homme si douloureux" »¹⁵³.

Derrière l'homme se cachent les instincts, les pulsions, les désirs, tout un monde inconnu qui parfois transparaît en filigrane dans la vie humaine. Cet univers étrange qui fait de l'homme un être inconnu à lui-même, commence à se nommer l'inconscient. A l'époque des *21 jours d'un neurasthénique* (1901), Freud achève d'écrire *L'Interprétation des rêves*, œuvre qui n'a donc pas pu influencer Mirbeau qui offre pourtant un espace propre à ce thème qui l'intrigue.

Le début du chapitre XV prend des aspects de journal intime et le narrateur y raconte les trois rêves récurrents de ses nuits. Sobrement, le passage débute par une simple séquence isolée : « J'ai souvent rêvé ces rêves »¹⁵⁴. Pourtant, il s'agit d'une phrase lourde de sens, d'un arrière fond que l'on sent pesant, répétitif, d'une forme de traumatisme récurrent que le narrateur serait, lui, impuissant à exprimer logiquement et consciemment. Comme les

¹⁵⁰ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 157.

¹⁵¹ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 36.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Pierre MICHEL cite une lettre de Mirbeau à Tolstoï dans son article : « *Mirbeau et le Symbolisme* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 12.

¹⁵⁴ *VJN*, p. 136.

sensations conséquentes sont indicibles, il s'agit juste de raconter les « fictions » de ces rêves pour nous les faire connaître.

Dans le premier, le héros ne peut monter dans un train car il est « cloué au sol », alors les choses se moquent de lui et l'histoire se répète indéfiniment. Le second rêve réifie l'impuissance en la symbolisant par un fusil qui « ne part pas, [...] ne part jamais » tandis que le héros est à la chasse. Enfin, le troisième et dernier rêve narré évoque un escalier que le héros ne parvient pas à gravir car il piétine perpétuellement malgré son désir de rentrer chez lui.

L'impuissance et la peur du regard semblent les deux facteurs importants à extraire de ces trois expériences oniriques dont le narrateur se réveille « brusquement [...], le cœur battant, la poitrine oppressée, la fièvre dans toutes [s]es veines, où le cauchemar galope... galope »¹⁵⁵. Cette introduction de l'inconscient dans le texte montre de manière très explicite l'intérêt évident que Mirbeau, comme les écrivains fin-de-siècle, porte à cette intrigante et fascinante conception du « moi ». Une note de Pierre Michel¹⁵⁶ nous apprend que ces trois rêves sont en fait repris des *Mémoires de mon ami*, qui ont paru dans *Le Journal* en 1899 sous forme feuilletonesque, mais aussi que le passage se terminait alors par deux questions qu'il qualifie de « préfreudiennes » : « pourquoi toujours ces rêves et jamais d'autres ?... Y a-t-il donc un symbole dans les rêves ? ».

Mais c'est une pirouette remarquable de Mirbeau qui permet d'incorporer ce thème au reste du roman, deux phrases pour une transition impeccable : « Eh bien, je suis à X... comme dans mes cauchemars. Vingt fois j'ai voulu partir, et je n'ai pas pu »¹⁵⁷, qui autorise le passage de l'impuissance dans l'inconscient à la neurasthénie qui paraît sans fond. Concluons par l'idée que l'inconscient permet au héros « l'épreuve, ironique [et] tragique du gouffre, et, par-là même, d'une division irrémédiable du moi »¹⁵⁸.

En définitive, l'influence schopenhauerienne engendre crise du Sujet, Inconscient et Subjectivité, qui sont donc intimement liés ; « la crise du sujet qui découvre en lui une présence étrange est le corollaire obligé de la crise générale des valeurs et des représentations »¹⁵⁹ qui oblige ce même sujet à sa réappropriation pour découvrir au moins une manière d'être au monde et de le comprendre : la subjectivité le recrée centre en tant qu'Homme, et permet à l'artiste d'envisager un art de la transfiguration.

¹⁵⁵ *VJN*, p. 136-137.

¹⁵⁶ *O.R.*, note n° 1, p. 1133.

¹⁵⁷ *VJN*, p. 137.

¹⁵⁸ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, (op. cit.), p. 80.

¹⁵⁹ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, (op. cit.), p. 80.

I.4. UN « À REBOURS » DU SCIENTISME ET DU NATURALISME.

Les 21 jours d'un neurasthénique est une œuvre qui partage avec le Symbolisme une même aversion marquée pour le scientisme. Sa version littéraire, à savoir le Naturalisme, est quant à elle définitivement méprisée par les Symbolistes, ce qui implique qu'ils tiennent un discours théorique contre le Naturalisme et qu'ils éradiquent tout scientisme de leur esthétique, préférant se tourner vers l'onirisme et les mystères.

Mirbeau, lui, choisit d'intégrer le thème de la science et des médecins dans son œuvre, mais c'est pour mieux les désacraliser. Nous assistons alors à un véritable jeu de massacre de ceux qui sont encensés par les Naturalistes. Thématiquement, donc, il y a un « à rebours » du Naturalisme dans *les 21 jours* qui va de la satire acerbe des scientifiques à l'introduction volontaire d'une part de « mystère ».

I.4.a. Contre les pseudo-scientifiques

Les chapitres II et III nous présentent deux figures de médecins fort controversées : Fardeau-Fardat et Triceps.

Le premier dont le patronyme n'inspire pas, loin s'en faut, la crédibilité ou la confiance, se trouve être un véritable charognard. D'abord son portrait suggère l'opulence et la légèreté : « un petit homme charmant, vif et gai, de parole exubérante, de gestes cocasses »¹⁶⁰. Ensuite, sa compétence médicale se limite à poser une multitude de questions succinctes et générales qui induisent d'emblée la maladie, mais sous la forme d'étiquettes vite collées : « poumons atteints ?... neurasthénique ?... alcoolique ?... syphilitique ?... ». Son diagnostic ne peut donc être ni sérieux ni professionnel puisqu'il propose au patient de choisir « dans la gamme courante » des « maladies fin-de-siècle ».

Désordonné, trop gai et trop expéditif pour un médecin, l'énigme de ce paradoxe est élucidée à la fin de l'anecdote. Changeant d'un seul coup de méthode, Fardeau-Fardat devient méticuleux, interroge longuement, et avec rigueur, son patient ; seulement son but n'est plus

¹⁶⁰ *VJN*, p. 33.

alors de soigner, mais bel et bien de tuer Clara Fistule ! Et pourquoi ? Parce qu'il n'a aucun respect pour la vie humaine, si ce n'est la sienne : « Les temps étaient durs alors... et il fallait vivre... En avons-nous embaumé de ces pauvres bougres... qui seraient, aujourd'hui... vivants comme vous et moi !... Qu'est-ce que vous voulez ?... La mort des uns... c'est la vie des autres... »¹⁶¹.

Quant à Triceps, nonobstant le fait que la cruauté et la bassesse humaine le font rire, et qu'il est capable de porter des jugements « mondains » sur une prison (« très chic ... tu sais ... dernier modèle ... »¹⁶²), le malheur d'autrui lui paraît « naturel ». Pour Triceps, tout est folie, tout est névrose et tout cela est naturel. Prenant parfois la parole en sa qualité de « docteur », il en arrive à pousser ses théories -dont la névrose est toujours le tenant et l'aboutissant- jusqu'à l'absurde, et par la même occasion, embarque sa profession dans le registre du ridicule.

Ainsi, lorsqu'il explique que la pauvreté est une névrose comme le reste, à la fin du chapitre XIV : « "Par quelle anomalie –inexplicable au premier abord, semble-t-il– voyons-nous, parmi tant de richesses gaspillées, parmi tant d'abondance inutilisée, des *hommes qui s'obstinent, qui s'acharnent à rester pauvres ?...*" La réponse était facile : "des criminels ?... non ... *des maniaques, des dégénérés, des aberrants, des fous ?...* oui... des *malades*, enfin... Et je dois les *guérir !...*" »¹⁶³.

Et comment veut-il s'y prendre ? En les rendant riches !

Je séquestrai mes dix pauvres dans des cellules rationnelles appropriées au traitement que je voulais appliquer... Je les soumis à une alimentation intensive, à des frictions iodurées sur le crâne, à toute une combinaison de douches habilement sériées...bien résolu à continuer cette thérapeutique jusqu'à guérison parfaite... je veux dire jusqu'à ce que ces pauvres fussent devenus riches...¹⁶⁴

On voit à quel point l'aspect « scientifique » du traitement est dérisoire et ridicule, et surtout, à quel point il ne prouve pas sa théorie dont il est si fier. Enfin, l'apothéose de son ridicule tient certainement au traitement qu'il préconise pour une société décadente : « l'inceste comme régénérateur de la race ».

¹⁶¹ *VJN*, p. 35.

¹⁶² *VJN*, p. 46.

¹⁶³ *VJN*, p. 211 (nous soulignons).

¹⁶⁴ *VJN*, p. 112.

Les naturalistes, à savoir les scientifiques qui s'occupent de la nature, sont également et peut-être de manière encore plus radicale, décriés. Au chapitre XII (p. 95-96), l'humoristique théorie de la génération spontanée de souris dans les noix, tempère difficilement une véritable harangue contre l'incompétence flagrante et notoire de ces pseudo-sages. L'épisode relate l'attaque d'un hérisson par une vipère et le narrateur tente de théoriser ce qui fait l'« invulnérabilité du hérisson au venin de la vipère ».

« [...] Les naturalistes [...] ne voient jamais plus loin que le bout de leur scalpel [...] »¹⁶⁵ ; à cette déclaration de guerre répond tout un passage où le vocabulaire scientifique est utilisé pour « démonter » totalement les naturalistes en leur opposant un vocabulaire plus littéraire et psychologique qui est valorisé en se révélant plus adéquat et plus utile à l'étude.

Cette invulnérabilité n'est pas due, comme le croient les naturalistes, lesquels ne voient jamais plus loin que le bout de leur scalpel, à des particularités physiologiques qui rendraient le hérisson constitutionnellement réfractaire aux intoxications vipérines ; elle vient uniquement de l'étonnante roublardise dont la nature doua ce petit quadrupède, et de la merveilleuse ingéniosité qu'il déploie dans la lutte pour la vie.¹⁶⁶

Le vocabulaire « scientifique » : « particularités physiologiques » ; « constitutionnellement réfractaire aux intoxications vipérines », n'explique rien, il complique les choses, les camoufle et toute cette partie de phrase se trouve niée par la négative du début. L'explication n'est pas scientifique mais littéraire et c'est pourquoi la deuxième partie de la phrase nous offre un vocabulaire imagé plus éclairant : « étonnante roublardise » ; « petit quadrupède » ; « merveilleuse ingéniosité » ; « lutte pour la vie ».

En fait, le narrateur veut en venir à exprimer la supériorité des poètes sur les savants face aux mystères que ces derniers ne savent résoudre : « Il est heureux [...] que les simples poètes corrigent parfois les erreurs des savants et je ne veux pas songer à l'affreuse nuit intellectuelle en laquelle nous resterions plongés, si nous n'avions jamais que les savants pour nous expliquer le peu que nous savons des secrets de la nature ».

I. 4. b. Contre le Naturalisme, pour le mystère

¹⁶⁵ *VJN*, p. 94.

¹⁶⁶ *VJN*, p. 95.

Il est tentant, au regard de ces assertions définitives, de substituer la majuscule au « n » minuscule de naturalisme, surtout connaissant la haine de Mirbeau pour cette école. Il reproche aux écrivains naturalistes d'être « myopes » (tout comme Baudelaire le faisait à l'encontre des Réalistes !), c'est à dire de privilégier le « petit fait vrai » (« le bouton de guêtre » dit-il pour se moquer), tant et si bien qu'ils ne parviennent pas à synthétiser quoi que ce soit ! Ils en restent alors à l'aspect, à la superficialité des êtres et des faits, là où Mirbeau ne peut s'empêcher de percevoir un « en-deçà » ou une forme d' « âme ».

Mais ce que Mirbeau ne peut vraiment pas supporter, c'est la prétention scientifique de Zola « qui s'imagine naïvement que le monde est intelligible, que la science peut en dissiper tous les mystères, et que le romancier n'a plus qu'à appliquer à des personnages de fiction quelques lois établies par les savants pour créer des êtres vivants dont le fonctionnement serait transparent »¹⁶⁷.

Mirbeau ne peut et ne veut pas abandonner une certaine part de mystère que l'on a pu déjà percevoir à travers le thème de l'inconscient. Ainsi peut-on citer pour exemple la partie du chapitre X qui relate l'histoire de la promenade conjointe de la marquise de Parabole et de son premier mari (l'anecdote étant contée par ce dernier).

Dans cette sorte de conte, les caractères des deux protagonistes sont tranchés, à la manière Naturaliste : la femme surtout ressemble à un petit animal « mécanique », mais le mari paraît un être lâche, raisonnable et soumis à sa femme. L'intrigue est simple : la marquise veut rentrer « tout droit » au château, en continuant son chemin. Le mari objecte qu'il y a une rivière et pas de pont ; elle veut y aller quand même et doit alors se rendre à l'évidence, se résigner.

Pourtant le mystère va s'introduire au cœur de cette anecdote très « tranchée ». Le paysage simple, morne, se transforme d'abord : « Au bas de la sente, la rivière coulait, large // profonde, fermée sur l'autre rive par un épais rideau de saules et d'aulnes qui faisaient sa surface d'un vert noir, d'un vert couleur d'abîme »¹⁶⁸.

A partir de là, une obscure séparation s'opère et le conte est envahi par le mystère et la fatalité : « Et nous rebroussâmes chemin, gênés tous les deux *par je ne sais quoi de subitement plus lourd, oppressés* tous les deux par la *survenue d'un nouveau destin*, qui rendait notre marche pesante et chancelante, *comme une montée de calvaire* »¹⁶⁹. L'épisode se conclue par la séparation des conjoints et tend à faire surgir non une signification (il n'y a pas

¹⁶⁷ Pierre MICHEL, « *Mirbeau et le Symbolisme* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 9-10.

¹⁶⁸ *VJN*, p. 84 (nous séparons).

¹⁶⁹ *Ibidem* (nous soulignons).

de morale), mais une manière de symbole fatal dans le fait qu'il n'y ait ni pont, ni continuation de la relation maritale, ni communication possible entre hommes et femmes.

En définitive, « lorsque le scientisme dominant tend présomptueusement à faire accroire que la science parviendra un jour à rendre compte de tout, il est persuadé pour sa part qu'elle est faillible, et [Mirbeau] peuple ses contes et ses chroniques de pseudo-scientifiques foireux, qui discréditent le scientisme »¹⁷⁰ et il se rapproche aussi des Symbolistes « par son sens du mystère »¹⁷¹.

Cette démonstration que Mirbeau affectionne particulièrement un imaginaire « symbolo-décadent » (l'expression est de Jules Huret) et rejoint dans une certaine mesure la position esthétique des Symbolistes, confirme nos craintes : Mirbeau est bien en proie à un imaginaire fin de siècle qui risque de l'engloutir dans les profonds marais des inquiétudes putrides ; à moins que sa proximité avec les préoccupations symbolistes ne l'entraîne vers les cieux inaccessibles et vertigineux des Idées... Le chant du cygne, comme celui des sirènes, l'a fasciné.

Mais Mirbeau ne veut pas être piégé, ni par une étiquette, ni par un imaginaire et encore moins par un fatalisme veule. Et c'est pourquoi, fort de son expérience et de sa connaissance de l'imaginaire fin de siècle et des poètes symbolistes, il va tenter de lutter contre ses démons tentateurs, en les tournant en dérision. Même, et surtout, si cela doit atteindre ses propres convictions, Mirbeau engage au cœur du texte un combat « canaille » dans lequel l'ironie le soutient.

¹⁷⁰ Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 11.

¹⁷¹ *Ibidem.*

II. UN EXORCISME SOUS LE SIGNE DE LA DÉRISION.

Mirbeau s'adonne, dans *Les 21 jours*, à un exercice périlleux : à l'art de railler ce qui lui est trop proche. Se sachant fasciné par l'imaginaire fin de siècle, il tente de s'en distancier dans une forme particulière d'exorcisme, sous le signe de la dérision. Cela donne lieu à deux types de critiques acerbes : contre les thèmes de l'imaginaire décadent et contre la figure du poète symboliste.

Mais bien sûr, toute cette dérision ne pourrait être possible sans l'ironie. Arme indispensable à l'homme et à l'écrivain, elle est pourtant efficace et libératrice uniquement dans la mesure où on l'accepte comme outil Janus : mine antipersonnelle et maîtresse aimante.

II. 1. UNE CRITIQUE VIRULENTE ET « CANAILLE » DU SYMBOLISME DANS LE RÉCIT

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. Notre écrivain, qui a compris l'appel profond de Nietzsche à se dépasser soi-même pour vaincre la stérilité de l'esprit et le désespérant « à quoi bon ? », décide donc de combattre sa propre propension à la neurasthénie en écrivant *les 21 jours* et le texte s'en ressent.

Tout d'abord, l'auteur reprend consciemment des figures ainsi que des thèmes typiques de la littérature fin-de-siècle, et s'amuse à en proposer une vision dégradée édifiante. Nous verrons ensuite comment il ridiculise le poète symboliste par le biais de trois personnages satiriques.

II.1. a. Trois épisodes marqués du sceau d'un symbolisme dérisoire

Trois épisodes exemplifient cette dégradation volontaire des thèmes de l'imaginaire décadent par Mirbeau. Nous les nommerons « *Le dandy dégradé* », « *La villa hantée* » et « *La bague de sang* ». Ces passages sont intéressants à étudier car ils montrent le désir de Mirbeau de vaincre ses propres *leitmotive*, ceux qui ont pu être souvent rencontrés dans son Œuvre antérieure et même dans *Les 21 jours*. Les figures représentées servent donc des thèmes que l'auteur connaît bien, mais qu'il tient à combattre.

L'histoire renommée « *Le dandy dégradé* » est celle du général Archinard (chapitre IX, p. 75-79). Deux raisons principales nous permettent de réintituler le passage de cette manière. La décoration intérieure exotique du salon peut passer un instant pour une certaine recherche de raffinement: ce serait le côté dandy. Mais le maître des lieux n'a pas de sens esthétique, il n'a qu'une sorte de goût particulier pour un « kitch morbide ». D'autre part, sa profession et la vision du monde qui en découle interdisent de le prendre sérieusement pour un dandy.

Une interview est le prétexte de cette anecdote. Ayant été introduit chez le général en sa qualité de journaliste, le narrateur nous décrit un intérieur exotique, « pittoresque » jusqu'à l'écoeurement, ainsi qu'un hôte qui se voudrait certainement un dandy mais qui, n'en restant qu'aux apparences, ne conserve de cette figure complexe qu'un côté superficiel et artificiel qui ne peut le rendre que ridicule et énervant :

Vêtu d'un *burnous rouge*, il était assis sur une *peau de tigre* et fumait, à *la mode arabe*, un énorme *narghilé*. Sur son invitation brève comme un commandement, [j'eus] [...] à m'asseoir sur une *peau de simple mouton*, en face de lui, je ne pus me défendre, en obtempérant à ses ordres, de ressentir une vive émotion; et, à part moi, je tirai, de la différence hiérarchique de ces fourrures, des philosophies grandioses, non moins que de peu consolantes analogies.¹⁷²

Ne pouvant se déshabituer ni de ses façons martiales, ni de sa médiocrité (déformation professionnelle du commandement ; habitude de la domination), le général emprunte au dandy sa concession à la mode exotique orientale mais en réduisant son comportement à de la superficialité. Ainsi a-t-il à son service un « petit négrillon bizarrement costumé »¹⁷³ (rappelant son colonialisme comme son manque de goût), qui apporte un plateau à « l'heure providentielle de l'absinthe »¹⁷⁴, boisson indispensable du « parfait dandy ».

Quant à la décoration intérieure, elle reflète un goût de l'exotisme (élément « fin de siècle ») mais celui-ci tend vers deux pôles qui le rendent écœurant : une surenchère d'objets pittoresques, morbides et ridicules, et une horrible tapisserie en cuir humain.

*Des étoffes orientales ornaient les fenêtres et les portes d'une décoration un peu surannée, un peu trop rue du Caire, à mon goût du moins. Aux murs, des armes, en panoplie, des armes terribles et compliquées, reluisaient. Sur la cheminée, entre deux vases où s'érigeaient, en guise de fleurs, des chevelures scalpées, la tête d'un jaguar empaillé mordait de ses crocs féroces une boule en verre au centre de laquelle le cadran d'une toute petite montre faisait les heures captives, transparentes et grossissantes.*¹⁷⁵

Nous voyons déjà à quel point le général sait allier mauvais goût avec cruauté, mais le pire reste qu'il se délecte de l'odeur qui se dégage encore de ses murs noirs, en cuir d'hommes. Il s'est même forgé toute une théorie de recyclage de ce cuir. En effet, il a tout prévu pour une reconversion sans perte, à « usage raffiné », de ses génocides :

Mais tout n'est pas utilisé, pensez bien... Il y a, dans ces peaux, principalement dans les peaux de femme, des parties plus fines, plus souples, avec quoi l'on peut fabriquer de la maroquinerie d'art... des bibelots de luxe... [...] et même des gants... des gants pour le deuil... Ha ! ha ! ha !¹⁷⁶

¹⁷² *VJN*, p. 76 (nous soulignons).

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem* (nous soulignons).

¹⁷⁶ *VJN*, p. 77-78.

Justifiant cette horreur par des théories racistes autant que colonialistes, le général n'apparaît plus alors que comme un être ayant perdu toute valeur morale et le narrateur se charge de le pousser dans ses derniers retranchements (surmontant son dégoût) pour le montrer dans toute son absurdité. L'on assiste alors à cette « scène » paroxystique où le général, se laissant aller à ses rêveries immorales, songe, poussé par Georges Vasseur, au si beau cuir que feraient les criminels blancs, perdu à cause d'un gouvernement « bien sentimental »¹⁷⁷. Mais, lorsque le narrateur poursuit ce cauchemar et suggère de « teindre en nègres les blancs, afin de ménager le sentimentalisme national »¹⁷⁸, le général se récrie car il place sa moralité à un bien étrange degré : « -Non ! [...] pas de supercherie... Ce cuir ne serait pas *loyal*... Je suis *soldat*, moi, *loyal soldat*... Maintenant rompez... j'ai a travailler.. »¹⁷⁹.

Notons enfin que Georges Vasseur est, quant à lui, un dandy plus vraisemblable qui utilise une manière de s'exprimer d'autant plus soignée qu'elle se trouve en opposition totale avec l'abus de pouvoir et le manque de tact visible dans l'élocution du général (« -Vous épate, ce cuir, hein ? »¹⁸⁰). La transcription subjective, grâce à un vocabulaire recherché (« Tandis que le général préparait, selon des *rites méticuleux, les boissons apéritives*, j'examinai la pièce, autour de moi. »¹⁸¹), les néologismes plaisants (« abrégativement »¹⁸²) et les termes choisis (« coroiérie nouvelle »¹⁸³ ; « une odeur *sui generis* »¹⁸⁴) sont autant d'éléments langagiers qui permettent au narrateur de dépasser l'horreur de ce qui est vu par l'élégance du dire, ici salutaire. Ce que l'auteur nous montre ici, c'est la monstruosité du raffinement fin-de-siècle poussé à son paroxysme par un être qui se croit dandy.

« *La villa hantée* » nous montre, quant à elle, une femme fatale bien dégradée, non physiquement car elle resplendit 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 (p. 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.

¹⁷⁷ *VJN*, p. 78.

¹⁷⁸ *VJN*, p. 79.

¹⁷⁹ *Ibidem* (nous soulignons).

¹⁸⁰ *VJN*, p. 77.

¹⁸¹ *VJN*, p. 76 (nous soulignons).

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *VJN*, p. 77.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

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 »¹⁸⁵ ; « il n'y a pas de meilleur endroit, ni plus agréable ni plus sain... »¹⁸⁶ ; « ce sont les plus jolies et les plus confortables [villas] »¹⁸⁷ ; « vous avez donc droit à la plus belle de mes villas... »¹⁸⁸ ; « 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 ?... »¹⁸⁹). 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'affaire (« [...] 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. »¹⁹⁰ ; « [...] car si son crâne ne révélait pas trace de poils, il en poussait des touffes épaisses sur ses mains... »¹⁹¹ ; « 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. »¹⁹² ; « Un sourire cynique bridait ses lèvres, éraillait ses prunelles, autour desquelles le cercle rouge s'avivait de suintements sanguinolents... »¹⁹³). 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. De toute manière, dès le départ, une remarque de Robert empêchait tout extraordinaire du personnage : le démon Barbot n'est qu'un « tabellion de ville d'eaux »¹⁹⁴ 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 »¹⁹⁵. Tout développement merveilleux est donc invalidé par l'argent qui pourrit ici toute valeur esthétique et poétique.

¹⁸⁵ *VJN*, p. 98.

¹⁸⁶ *VJN*, p. 99.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *VJN*, p. 100.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *VJN*, p. 98-99.

¹⁹¹ *VJN*, p. 99.

¹⁹² *VJN*, p. 100.

¹⁹³ *VJN*, p. 102.

¹⁹⁴ *VJN*, p. 99.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

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'aperçu 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* [...].¹⁹⁶

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 !... »¹⁹⁷). 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 irradiante* 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...¹⁹⁸

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* »¹⁹⁹. Justement, le « petit homme chauve, de figure ronde et lippue sans sensualité »²⁰⁰ 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*

¹⁹⁶ *VJN*, p. 100 (nous soulignons).

¹⁹⁷ *VJN*, p. 101.

¹⁹⁸ *VJN*, p. 101-102 (nous soulignons).

¹⁹⁹ *VJN*, p. 101 (nous soulignons).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 98.

*rare, des voluptés inédites ?... Littérateurs !... »*²⁰¹. 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 ?

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 (p. 92-94) nous montre en effet une forme de romantisme morbide où le comique dégrade, par des instances dérisoires, toute valeur tragique.

Ainsi, protagoniste essentielle 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. De plus, 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 souligne Pierre Michel²⁰². 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 est 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... »²⁰³.

De plus, comme pour « *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

²⁰¹ *Ibid.*, p. 102 (nous soulignons).

²⁰² *O.R.*, vol. III, note n°1, p. 1128.

²⁰³ *VJN*, p. 91.

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*... »²⁰⁴) nommée Boule-de-Neige (dont le ridicule du surnom 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* »²⁰⁵), 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... »²⁰⁶). 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 »²⁰⁷ 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.* »²⁰⁸

Enfin, pour achever de tuer tout sérieux et toute noblesse, Mirbeau inflige au récit « le supplice de Triceps ». En effet, ce cher docteur encadre, traverse et encercle le conte dont il est le conteur guignolesque. 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 »²⁰⁹) 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 ! »²¹⁰) nous indiquent qu'il donne raison à la

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 91 (nous soulignons).

²⁰⁵ *Ibidem* (nous soulignons).

²⁰⁶ *VJN*, p. 93.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *VJN*, p. 94 (nous soulignons).

²⁰⁹ *VJN*, p. 91.

²¹⁰ *Ibidem*.

femme. Quant à son comportement (« Ecoute ... Et Triceps, satisfait d'avoir à placer une histoire, me dit, en passant son bras sous le mien [...] »²¹¹), 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'illusion romantique. Après s'être ouvertement moqué des questions du vieux baron sur le fer contenu dans le sang (« Ca n'est évidemment pas une mine... comme celles de l'Ariège... »²¹² ; « [...] on ne tirerait pas assez de fer pour [...] construire, par exemple, une seconde tour Eiffel ... »²¹³), Triceps n'est absolument pas touché par le projet sacrificiel de celui qu'il considère comme « gâteau » (« 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 bassement 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.*²¹⁴

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.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *VJN*, p. 91.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *VJN*, p. 93.

II.1. b. Trois figures pour une même satire du poète symboliste

Mirbeau lui-même 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 »²¹⁵.

A cette définition de l'artiste qui s'inscrit directement dans l'éthique symboliste, Mirbeau oppose pourtant une critique virulente vis-à-vis de cette école. Cependant, cela s'explique par le fait que le romancier « n'a cessé de s'élever contre le dogmatisme, mortifère en art, contre le système des écoles et contre les classifications arbitraires »²¹⁶ 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 »²¹⁷. 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, 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* »²¹⁸. 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 »²¹⁹.

Mais Clara Fistule est en plus déraisonnablement prétentieux. Il a une ambition artistique qui dépasse la mesure et l'entendement. Présomptueux, il est caricature de l'élitisme Symboliste comme de son ambition totalisatrice. Ainsi, Clara Fistule : « Je totalise en moi les multiples intellectualités de l'univers, [...] mais c'est bien fatigant, et je commence à me lasser

²¹⁵ Propos de Mirbeau recueillis dans l'article de Denys RIOUT, « *Les combats esthétique de Mirbeau* », in *C.O.M.* n° 1 (1994), p. 45.

²¹⁶ Pierre MICHEL, « *Mirbeau et le Symbolisme* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 14.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

²¹⁸ *VJN*, p. 29 (nous soulignons).

²¹⁹ *VJN*, p. 29.

de porter tout seul le poids écrasant de mon génie »²²⁰. Par l'accumulation de ses talents et sa prétention à la profondeur, ajoutés au fait « qu'il n'a pas encore dix-sept ans »²²¹, 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... »²²²) 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. A 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 »²²³, 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...*²²⁴

Et pour comble, ce nouvel homme d'affaires s'intéresse aux « petites femmes »²²⁵ comme au reste, pour l'argent, car son insistance à les présenter confine au proxénétisme dont on peut le suspecter de 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.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

²²² *VJN*, p. 34 (nous soulignons).

²²³ *VJN*, p. 28.

²²⁴ *VJN*, p. 35.

²²⁵ *VJN.*, p. 28.

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...²²⁶

D'ailleurs, piqué par tant de pédantisme égocentrique, le narrateur dégonfle 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* »²²⁷.

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...²²⁸

De plus, il dégrade 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 »²²⁹. 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 »²³⁰. Il n'a donc pas la grâce ambiguë, le charme décalé du sexe des anges et des poètes, ne correspond pas à l'image d'Epinal du poète symboliste « étrangement long et pâle, avec un front déformé par les secousses de la pensée, et des paupières brûlées par le

²²⁶ VJN, p. 30.

²²⁷ *Ibidem* (nous soulignons).

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Mario PRAZ, *La Chair, la mort, le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, p. 277.

²³⁰ VJN, p. 29.

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 »²³¹.

Quant au fou poète, nous le rencontrons au chapitre III (p. 42-46), dans l'asile dont nous avons déjà parlé. Physiquement, ce personnage correspond à l'image que l'on se fait du poète mangé par l'idéal et les rêves : il est « pâle, maigre, très triste »²³². Et l'on pourrait sûrement dire de lui ce que l'on ne pouvait affirmer de Clara Fistule, qu'il est « étrangement long et pâle, avec un front déformé par les secousses de la pensée, et des paupières brûlées par le rêve »²³³. Intellectuellement, la folie de ce personnage consiste à ne pas distinguer fiction et réalité, ce qui lui fait prétendre que Balzac a retracé son histoire alors que c'est lui qui s'est imprégné des fictions jusqu'à les croire réelles. Sa folie n'est pas absurde, elle est littéraire, poétique et métaphysique.

Ainsi, ce personnage prétend s'être fait voler son nom et sa pensée mais cette dernière, cherchant à le rejoindre sous forme de papillons, ne peut le trouver puisqu'il a perdu ce nom si essentiel. En l'expliquant au narrateur, le fou fait preuve d'une émotion qui prouve sa sensibilité et ses propos sont plus poétiques qu'incohérents : les papillons sont des symboles poétiques de l'éphémère et de la légèreté qui représentent bien la pensée ; puisque il est privé de nom et de pensée, le fou demeure en quête symbolique de lui-même. Par ailleurs, la lucidité paradoxale dont il fait preuve crée une ambiguïté vertigineuse, car en admettant qu'il n'a plus de pensée, il montre qu'il se sait fou.

Et Triceps de conclure : « Bast !... *Il n'est peut-être pas plus fou – il l'est peut-être moins, qui sait ? – que les autres poètes, les poètes en liberté* qui prétendent avoir des jardins dans leur âme, des avenues dans leur intellect, qui comparent les chevelures de leurs chimériques maîtresses à des mâtures de navires... *et qu'on décore, et auxquels on élève des statues... Enfin !...* »²³⁴. L'on voit de manière non équivoque que Triceps parle bien des poètes symbolistes et considère son patient comme l'un d'eux. Mais, d'une part, la compréhension (même partielle) du Symbolisme par un être aussi ricanant que Triceps ne peut être qu'une atteinte à l'intégrité de cette esthétique élitiste ; d'autre part, même s'il est possible qu'avec l'« à rebours » qu'ils mettent en toute chose, les poètes symbolistes puissent le prendre comme

²³¹ *Ibidem.*

²³² *VJN*, p. 42.

²³³ *VJN*, p. 29.

²³⁴ *VJN*, p. 46.

un compliment, ils se font tout de même traiter d'aliénés : comble, pour des êtres qui rêvent sans cesse de liberté et d'imaginaire sans limite !

Enfin, en identifiant le poète comme fou, Mirbeau place la liberté de pensée en grand danger de se perdre elle-même, et semble condamner celui qui fait preuve d'une trop profonde croyance en ses rêves à son propre enfer onirique, entre littérature et délires.

Reste Isidore-Joseph Tarabustin (ch. V, p. 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. Et c'est justement la distance, entre ce que représente Isidore-Joseph Tarabustin et ses préceptes, qui sont typiquement symbolistes, qui forme la satire la plus cinglante, la plus acerbe. En fait, 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 »²³⁵. A 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 « déviation 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^e siècle. « Parcimonieux », les Tarabustin ont loué une « chambre sans air et sans jour [...] en une maison étroite, humide, malsaine, assombrie »²³⁶ dont l'exiguïté

²³⁵ *VJN*, p. 54 (notons que p. 52 les mêmes éléments étaient déjà présents).

²³⁶ *VJN*, p. 52.

favorise un intime et quotidien « commerce miasmatique »²³⁷ 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... »²³⁸. Justement, « 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" »²³⁹. 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 »²⁴⁰ 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 »²⁴¹.

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 »²⁴² dont le pauvre « avorton » paie les frais. Nous avons vu que Louis-Pilate Tarabustin représentait une figure de monstre (un enfant-vieillard) ; malheureusement pour lui, il n'est issu que de personnages bourgeois ridicules, qui, s'ils lui transmettent la dégénérescence, ne peuvent rendre cette dernière "respectable" ou belle (comme peut le faire un aristocrate comme des Esseintes qui transforme les tares en qualités particulières et le laid en « beauté bizarre »).

Mais revenons-en directement au père. Etant 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 »²⁴³, 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 qu'il se permette malgré tout d'en vulgariser les préceptes de 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

²³⁷ Alain CORBIN, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, p. 192.

²³⁸ *VJN*, p. 52.

²³⁹ Alain CORBIN, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, p. 191.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 192.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*, p. 191-192.

²⁴³ *VJN*, p. 51.

soirs [...] Les choses, ma pauvre amie, ne sont que des apparences sous lesquels existent les symboles éternels...²⁴⁴.

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 négatifs : il est misogyne (« Hélas ! [...] Tu n'es qu'une femme... tu n'as pas, comme moi, pénétré dans la profondeur des choses... »²⁴⁵) 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 ! »²⁴⁶).

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 »²⁴⁷. 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 !²⁴⁸

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...*²⁴⁹

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

²⁴⁴ *VJN*, p. 53-54.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *VJN*, p. 54.

²⁴⁷ L'expression sert aussi de titre à l'un des cinq récits du recueil *Tribulat Bonhomet*, publié en 1887.

²⁴⁸ *CC*, vol.I, « *Les Hantises de l'hiver* », p. 193, et variante de *Dans le Ciel, O. R.*, vol. II, p. 56.

²⁴⁹ *VJN*, p. 52 (nous soulignons).

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 »²⁵⁰.

En faisant courir l'ironie sur des thèmes que pourtant il affectionne, Mirbeau procède à une réinjection critique assez surprenante. Cette forme de distanciation volontaire semble cacher des enjeux profonds, comme si l'auteur tenait à réaffirmer ses positions. L'attaque est forte mais pas frontale puisqu'elle choisit le détour raffiné de « l'écriture oblique »²⁵¹. Le narrateur est, bien évidemment, mis à contribution pour servir de garant et de couverture à l'exorcisme auctorial et l'ironie se fait fort de si bien envahir le texte par son sourire, que de moqueur il devienne plaisant.

II. 2. L'IRONIE.

II. 2. a. Du choix de l'ironie

Du rire à l'ironie, il y a la distance du raffinement. De même entre Célestine et Georges. Célestine, personnage principal du *Journal d'une femme de chambre*, utilise l'humour à la mesure de sa condition, parfois même contre son propre intérêt. Son « penchant populaire pour le rire, aux dépens des oppresseurs, [est] un rire rabelaisien auquel Célestine se plaît »²⁵². Au point que parfois, sa « parole semble [...] toute proche du rire insultant et de l'invective »²⁵³. Son rire, « c'est une arme (à feu) qui la protège contre les tracasseries et les malheurs (im)prévisibles de sa profession »²⁵⁴.

Georges n'est pas de ce monde populaire et, nous l'avons vu, c'est un esthète. C'est pourquoi il utilise l'ironie, sorte de raffinement du rire. Mais il se rapproche de Célestine par le fait que son ironie est également une arme, notamment professionnelle. Georges possède en effet des caractéristiques flagrantes du dandy mais il n'en a pas -ou plus- les rentes et doit travailler comme journaliste. Nous ignorons si cette profession a été choisie par vocation -ce

²⁵⁰ CC, vol. I, « *Enfin, Seul !* », p. 240.

²⁵¹ Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*.

²⁵² Alexandre GRUZINSKA, « *Humiliation, haine et vengeance : le rire de Célestine* », in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 231.

²⁵³ Alexandre GRUZINSKA, « *Humiliation, haine et vengeance : le rire de Célestine* », in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 231.

²⁵⁴ *Ibidem.*, p. 223.

qui supposerait que la capacité ironique de Georges serait innée- ou si, au contraire, elle est cause du développement de cette faculté. Était-il déjà rôdé à l'hypocrisie ou non, telle est la question ? Toujours est-il qu'à côtoyer des gens comme il nous en montre, le narrateur a développé une grande propension à la misanthropie et au cynisme. On le voit de manière exemplaire au chapitre XV :

Et tous les jours, à toutes les heures, des gens s'en vont, et d'autres arrivent... Et ce sont les mêmes falotes images qui reviennent, les mêmes faces mortes, les mêmes âmes errantes et les mêmes tics, les mêmes alpenstocks et les mêmes jumelles photographiques ou télescopiques, braquées sur les mêmes lourds nuages, derrière lesquels tous ces gens espèrent découvrir les montagnes illustres dont Baedeker décrit la splendeur horrifique, et que nul n'a jamais vues, et dont ce serait vraiment une admirable ironie qu'elles n'existent point, bien que, sur la foi mystificatrice des hôteliers, des guides et des compagnies de chemins de fer, des générations entières eussent défilé devant leur imposture géographique... Ah ! comme je le voudrais ! Mais, il ne se peut pas, hélas ! que tant d'Administrations réunies aient tant d'esprit...²⁵⁵

Bien sûr, Mirbeau profite largement de ce que « c'est au fond de la dérélition que s'élève un ricanement jouissif »²⁵⁶, pour régler quelques comptes. Puisqu'il est tellement désespéré, son narrateur peut bien se moquer impunément de tout et de tous. Découverte merveilleuse pour l'auteur que celle d'une formule détonante, alliant neurasthénie et ironie, subjectivité totale et distance critique. L'une et l'autre s'interpénétrant et s'autojustifiant, rien ne peut plus s'opposer au rire désespéré, car il cumule les forces de la dérision et de la subjectivité : « [...] l'une s'adresse à l'esprit, l'autre à la sensibilité ; l'une a pour effet de faire rire ou sourire, et l'autre d'émouvoir et d'apitoyer ; l'une distancie et se refuse à rien prendre au sérieux, alors que l'autre nous oblige à nous impliquer [...] »²⁵⁷.

Jamais sans but -puisque tout objet de parole en devient un- l'ironie tombe alors parfois dans des travers plus grossiers comme l'humour noir, la caricature, voire même le grotesque en ce qu'il apparaît « de plus en plus associé à une dimension tragique [...], de plus en plus indissociable du sentiment d'absurde »²⁵⁸. Et peu importe, au fond, que l'ironie envahisse du coup tout le texte comme si elle confinait à une déformation ; peu importe que l'ironie, l'humour et le cynisme se donnent la main dans une ronde infernale qui les rend indémêlables ; peu importe même que cette ironie traverse tous les niveaux du texte,

²⁵⁵ *VJN*, p. 137-138.

²⁵⁶ Pierre MICHEL, introduction des *VJN*, *O. R.*, vol. III, p. 16.

²⁵⁷ Pierre MICHEL, *Octave Mirbeau romancier*, *O. R.*, vol. I, p. 55.

²⁵⁸ Maria CARRILHO-JEZEQUEL, « La tentation du grotesque dans *Le Journal d'une femme de chambre* », in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 250.

mélangeant les voix, ne sachant plus à qui elle appartient et se transmettant d'un narrateur à l'autre.

Peu importe... parce que c'est ce que veut l'auteur, justement, et qu'il lui importe beaucoup de pouvoir s'exprimer librement, parce que « l'humour et la "sorcellerie évocatoire" des mots, en transfigurant le monde tel qu'il le perçoit constituent pour l'écrivain la plus efficace des thérapies [...] »²⁵⁹. « La conscience ironique badine avec le monde »²⁶⁰ et l'auteur peut se sentir plus léger et plus libre. Mais, s'il veut l'être, serait-ce donc qu'il ne l'est pas encore ?

II. 2. b. Les raisons de la dérision : L'ironie contre l'imaginaire décadent et le Symbolisme

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 »²⁶¹ ; quant à l'ironiste, « [il] ne veut pas adhérer, ni peser[,] mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable »²⁶².

En effet, Mirbeau 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 »²⁶³, il ne veut pas être la risée de tous les Triceps et Clara Fistule de la Terre. Il sait que pour ne pas que le rire se tourne contre lui, il doit arriver à se distancier de ce qui le touche, car, nous l'avons vu, 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*²⁶⁴- que Mirbeau l'emploie contre ce qui lui est trop cher. D'ailleurs, mine de rien, « ironiser sur » est encore un moyen de « parler de ».

Mirbeau ne veut pas être limité par les étiquettes trop vite mises sur les écrivains et, en revendiquant sa liberté, il se doit de s'éloigner de ce qui le fascine, comme homme et comme écrivain. Aussi, sa distanciation est toujours paradoxale, tout comme le moyen qu'il emploie. Il sait que l'ironie est une arme, un moyen efficace de mettre une distance, mais il sait

²⁵⁹ Pierre MICHEL, introduction des *VJN*, O. R., vol. III, p. 16.

²⁶⁰ Vladimir JANKELEVICH, *L'Ironie*, p. 25.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Dans le ciel*, O. R., vol. II, p. 33.

²⁶⁴ Cité par Ernst BEHLER, in *Ironie et Modernité*, p. XIX.

également que c'est une lutte perpétuelle qu'il engage et que l'ironie ne se laisse pas aisément manipuler.

Ainsi est-il obligé d'accepter, bon gré mal gré, d'être lui-même la risée de sa propre dérision. Wayne Booth dit que « l'auteur est, en fait, l'objet principal de la satire »²⁶⁵ : 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. Mirbeau, comédien et martyr, serait-il un ancêtre de Jean-Baptiste Clamence ? Bien sûr, cela ne garantit en rien que tous les faux amis s'abstiendront de le juger, mais c'est déjà un bouclier contre les attaques trop frontales. Mirbeau se protège, paradoxalement, en s'accusant lui-même, ou plus exactement, il introduit une critique employant la subtilité de l'ironie (qui suppose une compréhension réciproque) dans des thèmes dont on ne pourra plus, du coup, le taxer de défenseur.

Mais justement, l'ironie jouant sur de multiples registres et sur différents plans dans *Les 21 jours*, celui qui veut n'y voir qu'une critique trouve son compte. C'est seulement en connaissant vraiment l'auteur que l'on perçoit le paradoxe. Le soudain sérieux de Georges sur des sujets sensibles est un indice de ce qu'est le vrai discours de l'auteur : il n'y a plus d'ironie aux chapitres IV, XV et XXIII, ou seulement celle qui montre l'humanité comme dérisoire. Et souvent, l'ironie raffinée du narrateur dénonce les faux blagueurs comme Triceps et Clara Fistule qui sont, avec Robert Hagueman, de sombres égoïstes : les fameux faux amis, « pauvres êtres ridicules ou misérables qui ne [l']ont pas, un instant, distrait de [son] ennui »²⁶⁶. Pourtant, il a bien ri sous cape à nous les montrer tels qu'ils sont : des crapules sans scrupule et sans pitié, ceux dont Mirbeau veut se prévenir et nous vacciner.

Ne voulant ni s'enfermer, ni se laisser enfermer, Mirbeau est contraint de tourner en dérision des thèmes qui lui sont chers. Mais si ces raisons expliquent l'attaque contre l'imaginaire décadent, elles ne justifient pas directement celle de la figure du poète symboliste.

Nous avons vu que, de manière cinglante, il tournait en dérision les poètes symbolistes, mais il est à envisager la raison profonde de cette critique. Le problème est que les Symbolistes sont fondamentalement des rêveurs. Mirbeau peut encore justifier une certaine affection pour les thèmes de l'imaginaire décadent en affirmant que ce n'est que pour montrer la corruption du monde et son désagrégement.

²⁶⁵ Cité par Maria CORRILHO-JEZEQUEL, « *Le Journal d'une femme de chambre : satire, passion et vérité* », in *C.O.M.* n° 1 (1994), p. 102.

²⁶⁶ *VJN*, p. 262.

Mais les Symbolistes ont fait leur deuil du monde, ils ont tiré des conclusions de cette décadence, et se sont réfugiés dans l'art, érigé en valeur suprême, et dans l'idéal. En faisant du poète symboliste un fou, Mirbeau montre les risques d'une éthique basée sur l'esthétique. Le danger à s'enfermer dans les rêves, ou dans la littérature, est de se retrouver en dehors du monde réel, incompris, exclu et raillé. Clara Fistule et Tarabustin ne sont que des critiques grossières, des paravents qui servent de bouclier : qui peut, après de telles satires, taxer Mirbeau d'être un pro-symboliste ? Lui-même ne s'est pas privé de les railler dans ses articles.

Pour Pierre Michel²⁶⁷, il existe quatre principaux reproches dans la critique que Mirbeau adresse aux Symbolistes : leur « dogmatisme » car « il lui paraît vain de proposer un système de décodage des "correspondances", ou des règles infaillibles d'expression de l'universelle analogie, par le truchement de telle figure de rhétorique ou de tel type de vers, "libre" de préférence » ; 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 ».

Mirbeau 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 »²⁶⁸. Pourtant, Mirbeau écrivait à Redon, en 1891 : « Il n'est pas d'artiste qui me fascine autant que vous car il n'en est pas qui ait ouvert à mon esprit d'aussi lointains, d'aussi lumineux, d'aussi douloureux horizons sur le mystère, c'est-à-dire sur la seule vraie vie »²⁶⁹. Et Mirbeau a fait découvrir Maeterlinck en France, était l'ami de Rodenbach, a soutenu Félicien Rops et admirait Mallarmé. Paradoxe, donc, que cette double position, critique et admirative, de Mirbeau par rapport aux Symbolistes.

Pourtant, c'est justement cette attitude paradoxale qui justifie l'hypothèse de l'exorcisme car Mirbeau, là encore, raille ce qui l'attire. 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 »²⁷⁰. D'ailleurs, contrairement aux Symbolistes, il ne peut faire abstraction de son exaspération devant l'absurdité du monde, comme le prouve cette assertion de *Comœdia* (25 février 1910) : « Je n'ai pas pris mon parti de la méchanceté et de la laideur des hommes. J'enrage de les voir persévérer dans leurs

²⁶⁷ Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », in *C.O.M.* n° 2, (1995), p. 16-19.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁶⁹ P-H BOURRELIÉ, « Mirbeau, la Revue Blanche et les nabis », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers (1991), p. 151.

²⁷⁰ *VJN*, p. 139.

erreurs monstrueuses, se complaire à leurs cruautés raffinées. Et je le dis »²⁷¹. Mais entre ces deux vies, la « seule vraie » et celle qui l'« arrach[e] à [s]on accablement, à [s]a solitude »²⁷², il est aussi difficile, aussi impossible de choisir qu'entre l'artiste et l'homme. L'oscillation est donc la seule manière de concilier ces deux faces et l'ironie est un moyen raffiné et efficace de s'éloigner d'un lourd tragique et des excès du sérieux.

II. 2. c. Vers un exorcisme positif

« 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 »²⁷³.

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*. Mais cette défense ne pourrait être bénéfique si elle demeurait enfermée dans un système belliqueux. L'ironie est une arme mais elle est aussi et surtout un plaisir qui transforme la pure *catharsis* en lutte sensuelle.

Si les jeux de l'amour possèdent pour Mirbeau une forte dimension écœurante et mortifère, l'écrivain aime au contraire jouer avec la chair des mots et l'ironie semble bien une généralisation de ce plaisir au ton donné au texte. Nous l'avons dit, l'ironie est une manière de raffinement, et ce jusque dans le lien qu'elle crée, car elle suppose une complicité entre celui qui l'emploie et celui qui la comprend, elle est le partage des gens sensibles aux subtilités. « Par-delà la disjonction des sexes, qui est pour ainsi dire le péché originel de la conscience, on rêve d'une unité érotique où seraient confondus Hermès et Aphrodite, le masculin et le féminin »²⁷⁴, ou plutôt ici Arès et Aphrodite, la guerre et la beauté dont « "l'union libre"[...] serait, comme le Bon mot, synthèse des contradictoires »²⁷⁵.

Mais l'ironie est aussi « l'art d'effleurer »²⁷⁶. Avec son regard mutin, ses œillades de biais, elle déniaise le sérieux en permettant une « écriture oblique »²⁷⁷. Cette légèreté réinjectée libère l'écrivain de la tension dramatique inhérente à son rôle, il utilise l'ironie

²⁷¹ Pierre MICHEL, *Les Combats d'octave Mirbeau*, p. 13.

²⁷² *VJN*, p. 139.

²⁷³ Ces deux citations sont de Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, p. 113.

²⁷⁴ Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, p. 149.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 35.

²⁷⁷ Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*.

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.

Enfin, l'ironie est une maîtresse puissante et fidèle qui soutient Mirbeau dans tous ses combats, traverse le texte et donne le « la » dans son exorcisme contre, tout contre l'imaginaire fin de siècle. Au moyen de l'ironie, il peut se permettre de plonger au cœur de ses problèmes littéraires comme existentiels et nager en eaux troubles, car elle lui sert de courage et d'oxygène. Et si elle ne peut empêcher la douleur, elle instille souplesse et passion, pour un exorcisme qui soit finalement une assimilation riche de ses paradoxes.

III. ESTHÉTIQUE ET ÉCRITURE :

ENJEU ET BÉNÉFICE DE L'ÉXORCISME.

Pour Mirbeau, fascination ne doit pas signifier paralysie, c'est pourquoi il tente de la contrecarrer dans ce que nous appelons un exorcisme. Mais la dérision ne suffit pas et l'ironie ne peut être qu'un adjuvant dans une lutte qui concerne, en fait, l'enjeu maximal qu'est le texte pour l'écrivain.

Rien ne peut être plus grave que de cesser d'écrire, or c'est bien le danger imminent qui menace Mirbeau car, fasciné par l'imaginaire décadent, il l'a fait pénétrer dans les mécanismes du texte. Seulement, au moment où l'écriture est mise en péril par l'écrivain, il la sauve d'un seul et même geste : en faisant de son assimilation un exorcisme paradoxal. En effet, alors que Mirbeau écrit pour ne pas succomber, son acte se révèle constructif, car il se fait assimilation donc dépassement des peurs, et l'exorcisme passe du statut de but à celui de moyen de l'écriture.

Au cœur du texte, dans la construction même du roman, trois grands thèmes décadents se retrouvent sous un aspect généralisé à la forme de l'écriture: la décadence, l'opposition dialectique clos/ouvert et l'artificialité. Mais Mirbeau s'arrange pour injecter dans ces principes de dégénérescence, un antidote d'exorcisme, pour que l'écriture soit régénératrice et cathartique. Le texte étant l'enjeu primordial, tout doit lui servir de construction, même les dangers auxquels il est soumis.

Reflète de l'hésitation essentielle entre éthique et esthétique, la forme des *21 jours* montre une indétermination critique, entre assimilation et exorcisme, qui devient en elle-même nouvelle forme riche de ses contradictions. Mais c'est seulement en étudiant les rouages de l'écriture que nous pouvons comprendre comment est mise en œuvre une esthétique mirbellienne qui se nourrit de ses dilemmes.

III .1. LA DÉCADENCE DU TEXTE

S'il y a texte, il y a également construction du langage ; mais ici, le roman investit des limites contraires à son principe de base, comme pour se construire à reculons, « à rebours », ou plus grave encore, se déconstruire. Le risque de dissolution y est imminent, mais Mirbeau tente sa chance, garde les paris et poursuit son chemin. Acrobate et jongleur, Mirbeau est aussi magicien, qui fait naître deux principes d'une même idée, et la décadence-mère engendre la non-évolution et la déconstruction. Quant à la carnassière dissolution, elle sera évitée de justesse par un dernier tour : la fuite.

Difficile d'employer les mots usuels pour parler de ce récit, ils semblent s'échapper, couler en quelque sorte, dès lors que l'on veut utiliser leur notion. Difficile, parce que chaque mot se charge de son contraire. Parler de progression est aussi problématique qu'employer le terme d'évolution. Pourtant le récit se « construit » bien d'une manière ou d'une autre ! Oui et non car Mirbeau jette parfois « de la poudre aux yeux » au lecteur pour faire passer les quelques « fils blancs » ou « fossés » du récit, ce qui rend *Les 21 jours* aussi riche que déroutant !

Au regard des trois plans usuels qui découpent le texte, il y a progression. Au niveau du récit : les *21 jours* se composent bien de XXIII chapitres répartis en 246 pages ; il y a donc une progression, sinon le texte n'existerait pas. Au niveau de la narration : puisqu'il existe un narrateur principal qui nous sert de « guide » tout au long de ces pages, c'est qu'il doit y avoir quelque chose qui est dit et qui se construit petit à petit. Au niveau de la fiction : l'univers raconté est loin d'être du domaine du ressassement eu égard aux nombreuses anecdotes qui y sont narrées. Comment, dès lors, prétendre qu'il n'y a pas d'évolution ?

En fait, bien sûr que le livre matériel, ainsi que la narration de l'histoire existent, mais il s'agit pour Mirbeau d'aller à leur rencontre en créant, à même le texte, un principe de non-évolution.

III. 1. a. La non-évolution : déconstruction du temps

En premier lieu, si le livre se compose de XXIII chapitres, la cure n'est censée durer que 21 jours. S'il y avait strict réalisme, stricte logique évolutive, il devrait y avoir un même

nombre de chapitres et de jours, ce qui n'est pas le cas. Les chapitres ne représentent que des ensembles ponctuels, de sens comme de temps, et non des jours. L'on voit donc dès l'abord que Mirbeau ne tient pas à utiliser le temps comme un principe rigide et sécant qui structurerait le livre de manière schématique, voire scientifique.

D'ailleurs, loin de découper clairement le temps, ce simili-journal ne comporte même pas de dates de rédaction qui permettraient, au moins, de mesurer l'écoulement des jours au cours du récit. Et que faire des six jours de marche au chapitre final, ce voyage que Georges entreprend pour rejoindre Roger Fresselou ? Faut-il les décompter des 21 jours totaux ? Sont-ils au contraire une transition vers un temps annexe, celui de la conclusion et du bilan, par exemple ? Quant aux heures, si elles sont parfois notées, c'est, semble-t-il, un peu au hasard, tant et si bien que l'on est promené par le narrateur au casino comme à la montagne, tout en ne sachant jamais combien de temps après les faits ceux-ci nous sont racontés, ni même quelle a pu être leur durée.

Aussi, les anecdotes, qui composent à la fois la fiction et la vie du héros neurasthénique, remontent parfois d'un temps lointain (que généralement, mais inutilement, le héros précis) jusqu'au moment-cadre où le narrateur écrit (puisqu'il lui arrive d'interpeller le lecteur). Pourtant, comme ce « journal » écrit par un narrateur-scripteur constitue également le livre achevé, le temps est, malgré les apparences, toujours celui du passé et sous nos yeux défilent toujours des souvenirs, des histoires mortes. Notion décidément bien complexe au cœur des *21 jours d'un neurasthénique*, le temps semble y être étiré et concentré comme un élastique !

En fait, il recouvre, dans ce texte, quantité de valeurs et de points de vues, ce qui est en soi une négation de son principe d'évolution. Contrairement aux romans réalistes et Naturalistes, les *21 jours* jouent avec cette notion, ils lui refusent une simple linéarité au profit d'un jeu constructif. En ce sens, Mirbeau et les Décadents se rejoignent car ils préfèrent donner la primauté à un certain impressionnisme, à une forme kaléidoscopique ou labyrinthique du temps.

Paradoxalement, cela n'empêche pas le lecteur de percevoir le roman comme circulaire, de par les chapitres où le narrateur exprime son *spleen* (chapitres I, IV, XV et XXIII) qui boucle cet univers. La récurrence du thème de la neurasthénie, qui participe de la manière d'écrire du narrateur en jouant sur son style, crée le sentiment d'être en présence d'un univers cyclique ou circulaire (le cercle étant la forme géométrique de la non-évolution).

La déconstruction est dans ce roman un principe cher à Mirbeau qui, « à visage découvert [...], utilis[e] la maladie pour déconstruire le récit et bâtir, à partir du fragment »²⁷⁸, un autre type de texte.

III. 1. b. Construction négative et déconstruction

Le viol participe à cette autre tentative d'écrire et de construire une narration : « le viol est au centre du récit, lien énigmatique, source de l'écriture, révélateur de l'indicible et de l'innommable »²⁷⁹. Jean-Luc Planchais entend « le viol » en tant que thème récurrent chez Mirbeau mais il se trouve que sa remarque est également applicable au plan de la construction de l'écriture dans le sens d'un viol perpétuel de l'intimité.

Le narrateur semble violer sa propre intimité avec complaisance et largesse puisqu'il compte de toute manière faire lire son « journal » à d'autres personnes. Remarquons qu'il est censé être un journaliste et que la notion d'intimité doit du même fait lui être assez étrangère. Du coup, il viole impunément l'intimité d'autrui et se met à conter une multitude d'histoires (contes ou anecdotes suivant la longueur) sur autrui, sans se préoccuper de décence ou pudeur et encore moins d'un quelconque accord de ceux dont il parle. Mais il arrive au contraire qu'il soit admis dans une intimité en sa qualité de journaliste, comme chez le général Archinard.

Une forme de jeu s'établit entre valeurs positives et négatives (comme c'est généralement le cas dans l'esthétique fin-de-siècle) et puisque le narrateur n'a aucun scrupule, le lecteur se laisse entraîner par ce guide original, dans une société « prise de folie ». Mais la déconstruction du récit est plus largement une manière d'envisager le texte lui-même, une manière de réfléchir à la littérature. L'œuvre devient le lieu de tous les « à rebours » possibles et d'une expérimentation formelle assez extravagante pour une esthétique de la modernité.

Impressionnisme, dilettantisme, esthétique du tronqué et horizon du Néant se côtoient et s'entremêlent dans cette écriture qui cherche une voie nouvelle, et la trouve dans cette recherche même, dans ce collage hétéroclite. Ce « roman témoign[e] d'une grande désinvolture quant à la pratique romanesque. La narration y est bafouée par une forme de surenchère, accumulant anecdotes et dissociations, au mépris de la cohérence même d'un récit qui semble n'obéir à d'autres règles que celles de l'arbitraire d'une rencontre ou de l'inspiration.

²⁷⁸ Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme* n° 94, p. 27.

²⁷⁹ Jean-Luc PLANCHAIS, « Gynophobia : le cas Mirbeau », in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 194.

L'assemblage de morceaux choisis se double d'un mélange de tons qui mine l'unité du texte »²⁸⁰. L'œuvre est désormais une sorte d'outre (motif on ne peut plus cher à Mirbeau, avec la dialectique du remplissage-déversement) dont on teste la résistance en y mettant des « substances » propres à la faire exploser. Pour Marie-Françoise Montaubin, « le roman est doublement vidé de sa substance : par le "remplissage" forcené, qui mêle divers éléments, voire divers genres, et par la décomposition volontaire et explicite, qui dénonce l'inscription du récit dans l'univers littéraire »²⁸¹ ; (il nous semble au contraire que l'œuvre ainsi composée, « malgré tout », agrandit et élargit ce dernier pour y prendre place elle aussi). Enfin, « la décomposition du texte [...] s'inscrit dans une volonté esthétique qui donne sa pleine mesure au thème impressionniste [et] le récit [préfère] subvertir les structures romanesques pour se modeler sur l'idéal impressionniste ainsi défini et installer en son cœur une lacune qui lui donne sens »²⁸².

Pouvant de prime abord apparaître comme une simple « esthétique du tronqué », cette forme d'écriture, qui glorifie et digère les valeurs impressionnistes, se sert de l'impressionnisme non seulement comme d'un support esthétique, mais encore comme « d'une machine de guerre contre la logique et la raison, et de ce fait, contre les formes romanesques traditionnelles »²⁸³.

III. 1. c. Risque de dissolution et fuite

En s'accroissant, le principe de déconstruction mis en œuvre par Mirbeau parvient à sa limite négative et le risque de dissolution devient alarmant, dans un texte soumis à de telles extrémités. Le danger d'un excès de plus en plus marqué s'incarne à la fois dans le macrocosme du texte envisagé comme enjeu littéraire, mais également dans le microcosme de la ponctuation qui prend une dimension particulière chez Mirbeau.

Ainsi, dans ses paramètres macroscopiques, le texte mirbellien parvient à se distendre dangereusement entre les deux extrêmes que sont le livre sur Tout, et le livre sur Rien. Le texte se fait à la fois boulimique et anorexique, suivant le plan du récit envisagé. Mais

²⁸⁰ Marie-Françoise MONTAUBIN, « *Les romans d'Octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?..."* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 53.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 53.

²⁸² *Ibidem*, p. 51.

²⁸³ *Ibidem*, p. 55.

l'horizon d'attente du texte ne peut subir de pareilles distorsions impunément. Aussi, même si ce qui importe à Mirbeau, ce n'est pas la « prétendue "vraisemblance", c'est à dire le respect de l'apparence superficielle (et, partant, trompeuse) des individus et des institutions [...] mais leur vérité profonde »²⁸⁴, il lui est parfois difficile de tout justifier par une forme d'unité supérieure, qui fonctionnerait même au niveau du texte.

Le lecteur n'est pas toujours dupe des stratagèmes de l'auteur pour intégrer ses articles en les reliant à un récit-cadre plus général. Nous avons déjà reconnu que les transitions étaient parfois remarquables (à propos de la narration des rêves reliés à une mélancolie plus globalisante), mais si nous avons pu noter la transition, c'est d'un autre côté qu'elle était visible ! De plus, certains épisodes juxtaposés (par exemple, les anecdotes bretonnes du maire de Kernac) le sont de manière beaucoup trop artificielle pour parler encore de « composition », le narrateur semblant ingérer, absorber ces histoires sans les digérer. Enfin, la multiplication des tons et des genres employés ne peut laisser de faire apparaître une hétérogénéité à la limite du disparate et de la cacophonie.

Au niveau microscopique, mais aussi intime, de la ponctuation, on note que l'auteur est à la croisée de nombreux mouvements et que le texte répercute les emportements de l'écriture d'un narrateur-auteur. Dans des « phrases hachées, en proie à l'éparpillement, à l'éclatement », « l'utilisation hyperbolique des points de suspension », mais aussi la surabondance des virgules et autres points d'exclamation nous permet, avec Jacques Dürrenmatt²⁸⁵, de parler d'une forme de « surponctuation ».

Là encore, entre les points de suspension -« qui étranglent [les] phrases [et] représentent en quelque sorte la cicatrice laissée par les mots disparus »²⁸⁶ ou, plus pragmatiquement, marque de l'hésitation, du non-dit, du silence et de l'évocation- et les points d'exclamation -marque de l'émotion, de l'expression du « moi », de la surprise et de l'affirmation personnelle- il y a un écart que Mirbeau n'a de cesse de nier en faisant de cette forme de ponctuation sa « marque de fabrique ». Ce sont deux manières d'exacerber la portée de ce qui est dit, mais leur réunion au sein d'un même style montre une oscillation dangereuse entre la tentation du mutisme et celle de l'épanchement du moi.

En même temps, l'emploi simultané de ces deux formes antipodiques fait de ce type de ponctuation une arme (même à double tranchant) pour déconstruire, morceler, éclater, brusquer le langage au niveau de la phrase comme à celui de l'œuvre. On peut autant y voir la

²⁸⁴ Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 16.

²⁸⁵ Jacques DURRENMATT, « *Ponctuation de Mirbeau* », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers (1991), p. 311-312.

²⁸⁶ Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, p. 96.

forme « d'écriture à vif »²⁸⁷ d'un malade trop plein d'humeur (aux deux sens du terme), ce qui rejoindrait l'esthétique décadente, qu'une écriture poétique (pleine d'un « moi » mystérieux et qui aime rêver), ce qui rejoindrait l'esthétique symboliste. En tous cas, « poétiser le réel en le diluant dans le silence et la rêverie, ou le jeter brut, déferlant, insoutenable, à la figure du lecteur, c'est entre ces deux pôles qu'oscille Mirbeau, loin du tiède et de l'insipide »²⁸⁸.

Le problème, c'est qu'entre la « vaporisation et [...] la concentration du moi »²⁸⁹ (comme du texte). Mirbeau ne veut pas choisir et l'œuvre s'épuise, paradoxalement, en se remplissant. Aussi, la seule issue possible n'est plus une fin « digne » mais une forme de fuite.

Même si c'est le seul recours-secours qu'il reste au héros-narrateur pour finir son texte et son histoire, la fuite est en elle-même un signe de décadence. De plus, cette manière d'*excipit* apparaît comme nettement insuffisant, surtout lorsqu'il est liquidé en deux lignes : « J'ai commandé le guide qui doit me ramener vers les hommes, la vie, la lumière... Dès l'aube, demain, je partirai... »²⁹⁰. D'un autre côté, ces deux phrases participent pleinement au reste du roman en reprenant des éléments (désespérants pour le héros) d'un sentiment d'oppression auquel il a décidé d'échapper en partant, et une ponctuation de la suspension.

Cependant, cette séquence est à elle seule un concentré du principe de déconstruction, car elle s'oppose au chapitre I, véritable réservoir de possibles, programme affiché d'un petit tour d'horizon des humanités qui se côtoient à X. Déniant toute responsabilité vis à vis de ces « caractères », le narrateur précise dans cet *incipit* que ces êtres, il les « rencontre », ce qui « n'implique de [sa] part aucune approbation et [qu'il] fixe cette rencontre pour [notre] amusement et pour le [sien] »²⁹¹. Le nombre important d'histoires narrées semble démontrer la réussite et l'accomplissement du projet. Pourtant les deux phrases finales nient tout ce qui a été dit puisque le héros, dans son espoir-désir d'être « ramen[é] vers les hommes, la vie, la lumière », dément d'avoir rencontré des personnes et même d'avoir vécu. Il récuse de cette manière le texte qui vient de se dérouler tout comme les multiples fictions qu'il a recueillies en son nom et participaient du même fait à sa propre histoire. De plus, il semble renoncer à son rôle de « guide », ne plus rien vouloir lier, montrer, assumer, raconter, désirer au contraire se laisser conduire vers ce qu'il a oublié, une vie dont il a perdu le chemin en s'enfonçant dans un carnaval délirant et mortifère.

²⁸⁷ Jacques DURRENMATT, « Ponctuation de Mirbeau », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers (1991), p. 314.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 313.

²⁸⁹ Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, exergue.

²⁹⁰ *VJN*, p. 266.

²⁹¹ *VJN*, p. 24.

Et c'est avec un espoir vraiment ténu que l'œuvre s'achève, avec un futur nuancé de points de suspension, une première personne du singulier qui chancèle et un verbe partir mal assuré qui nous suggère une voie triplement décadente, entre la velléité, la fuite et la fin de la parole. Cet *excipit* montre un narrateur qui paraît fuir la sentence de son ami (« Et toi aussi, depuis longtemps tu es mort... »²⁹²) et se traîner vers ailleurs illusoire qui est pourtant son seul salut, hors de X et du texte.

III .2. DIALECTIQUE DU CLOS ET DE L' OUVERT

Il est intéressant de noter que ces deux formes n'ont pas du tout la même valeur au niveau thématique et au plan formel des *21 jours*. En effet, nous avons vu le sens extrêmement négatif accordé au « clos » envisagé comme une forme d'enfermement ou d'aliénation que la maladie rendait insupportable en l'exacerbant. Le monde perçu comme une prison faisait espérer un lieu « ouvert », où la légèreté s'opposerait au sentiment d'oppression et de pesanteur, et où l'étendue permettrait une sorte d'oxygénation nécessaire pour ne pas étouffer.

Symbolisées par le paysage, ces deux perspectives ne recouvraient pas le même champ. La neurasthénie « aidant », tout le texte était envahi par la prédominance du « clos » tandis que l' « ouvert » ne revêtait que la forme de l'illusion et de l'espoir. Ainsi le seul moment du roman qui évoque un lieu ouvert :

Cet après-midi, je suis allé me promener, avec mon ami Robert Hagueman, dans un bois... un ancien parc abandonné qui se trouve situé à quelques kilomètres de la ville, un endroit de la vallée où, lasse de n'être qu'une fissure dans la montagne, *elle s'élargit au point de donner l'illusion d'une petite plaine...* Le bois, redevenu *libre*, presque *vierge*, est *délicieux* de silence et de fraîcheur. Des *fleurs* de toute sorte y poussent, jaunes, rouges, bleues, roses, et *l'on voit enfin le ciel entre les branches.*²⁹³

Notons que c'est paradoxalement un bois *-a priori*, un lieu plutôt fermé- qui donne l'impression de liberté et que le champ lexical de l'illusion y demeure représenté, venant nuancer cette perception dans le sens d'une simple sensation fugace.

Existe aussi un passage qui accuse le regret de ne pouvoir se trouver dans un lieu ouvert à défaut de guérir : « Comme cela doit être doux et consolateur d'être malade parmi des

²⁹² *VJN*, p. 266.

²⁹³ *VJN*, p. 96. (nous soulignons)

choses claires, mouvantes, lointaines, dans des lumières argentées, sous ces grands ciels légers, capricieux et profonds, où les jolis nuages passent, glissent, disparaissent, et reviennent, ainsi que les jolies pensées qui traversent sans cesse le ciel léger, capricieux et profond d'un cerveau ami ... »²⁹⁴.

Au plan thématique donc, pas de doute, le « clos » est négatif et l' « ouvert » positif. Cependant, ces deux valeurs s'inversent au niveau de la construction du récit, en même temps qu'elles tendent à montrer une volonté de dépassement du manichéisme. Ainsi, dans le dispositif d'organisation du roman, le « clos » possède une double valeur positive tendant à devenir synonyme d' « unité » et d' « unification ».

III. 2. a. De l'unité au mythe

L'unité est *a priori* difficilement perceptible et c'est pourquoi il est important, pour Mirbeau, d'en passer par un « clos » matriciel qui puisse unifier et organiser le disparate des récits multiples. Ainsi, le narrateur-héros joue un rôle vraiment nécessaire qui crée un récit-cadre.

« Le narrateur-premier à qui est confié l'énonciation du récit témoigne du souci de Mirbeau de fondre l'hétérogénéité des textes dans un moule commun »²⁹⁵. Cette tentative est significative d'une volonté d'unité et, « en usant d'un regard encadrant, Mirbeau fait montre d'une évidente volonté de cohérence ainsi que du désir de parer à la dispersion du sens »²⁹⁶. Aussi, « le récit est un guide de la société, même s'il en présente une vision parcellaire, partisane, discontinue par le biais des anecdotes disséminées au fil du texte et sur lesquelles le personnage attire l'attention du lecteur en les lui rapportant ou en l'introduisant en qualité de témoin privilégié dans le cercle des devisants »²⁹⁷.

« L'effet de disparité du texte résidera donc essentiellement dans la nature de la parole [...], dans les procédés de répartition de celle-ci, de même que dans le rôle que Mirbeau fait jouer aux différents éléments conventionnels du recueil avec le récit-cadre »²⁹⁸. Il est donc déjà trop tard pour l'éclatement total de l'œuvre car le principe d'engendrement a déjà paré à cette éventualité. Le narrateur peut enfanter tant qu'il veut, il reste que le récit-cadre constitue

²⁹⁴ *VJN*, p. 138.

²⁹⁵ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 147.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 148.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 157.

une matrice pour tout ce qui est dit, pour tous les microcosmes évoqués. Le roman lui-même est un microcosme dont Alfred Jarry dit que l'on y retrouve tout l'enfer de Dante, mais que l'enfer mirbellien est, en plus, « terriblement perfectionné pour faire face à quelques siècles de vice de plus »²⁹⁹.

Mais le sentiment d'un monde vase-clos, ou « cercle » de l'enfer, est surtout dû au fait que le récit-cadre est enfermé dans le microcosme de la ville de X. qui fonctionne totalement sur le mode de la fermeture. Le lieu dans lequel prend place l'action des *21 jours d'un neurasthénique* est une forme de parc ou d'enclos dans lequel s'activent des humanités monstrueuses qui se montrent souvent sous un très mauvais jour, en même temps qu'elles semblent représenter l'ensemble des caractères existants ; « la ville d'eaux est [...] une image concentrée du monde extérieur et les protagonistes incarnent, à l'intérieur de celle-ci, des univers miniatures »³⁰⁰.

Difficilement représentable, X. est en fait une sorte de labyrinthe avec de multiples impasses, et un monstre (Roger Fresselou) qui tient plus du Sphinx que du Minotaure. Le fil d'Ariane existe bel et bien, que le héros dévide parfois sans s'en rendre compte et qui donne l'unité du texte et le plaisir de la lecture. Ainsi, même si le héros et le lecteur peuvent avoir l'impression de se perdre, l'enchâssement des microcosmes (ceux des contes dans le récit-cadre et ceux des lieux dans X) assure une cohérence matricielle. Cette dernière relève en fait d'une sorte d'ordre mythique qui révèle la profondeur des *21 jours*.

En effet, « tous [les récits] racontent un épisode original et originel dont l'intérêt ne vaut que pour sa rareté et pour son caractère unique. Prononcés dans un lieu et une intemporalité qui relèvent d'une dimension mythique (lieu à l'écart, temps à part de l'agitation habituelle du monde), ils réunissent tous les facteurs favorables à la profération d'une parole "sacrée" »³⁰¹.

Arnaud Vareille a, nous semble-t-il, parfaitement dégagé l'enjeu mythique que l'on peut voir grâce à une approche du texte orientée dans sa compréhension profonde. Pour lui, « l'anonymat du lieu, s'il peut avoir pour but d'éviter la fonction référentielle du toponyme [...] ne sert ici que la volonté d'indifférencier : le site vaut pour toutes les villes »³⁰². Ajoutons que le chapitre I nous donne de semblables indications s'agissant des personnages. Le passage

²⁹⁹ Alfred JARRY, compte rendu, *La Revue Blanche*, 1^{er} septembre 1901 (recueilli dans l'introduction des *VJN* de Pierre MICHEL, p. 11-12).

³⁰⁰ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 159.

³⁰¹ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 160.

³⁰² *Ibidem*, p. 153-154.

où le narrateur nous confie sa vision personnelle de son « ami Robert Hagueman [qui] n'est pas [s]on ami »³⁰³ est suffisamment éloquent à ce niveau et il nous montre le chemin d'une compréhension des *21 jours* sous l'angle du mythe :

Vous le connaissez aussi, d'ailleurs. *Mon ami n'est pas un individu, mais une collectivité*. Large feutre gris, veston noir, chemise rose et col blanc, pantalon blanc avec le pli médian bien marqué, souliers de cuir blanc, *ils sont* sur les plages et dans les montagnes ; *ils sont* en ce moment, *trente mille comme Robert Hagueman*, dont on peut croire que le même tailleur a façonné les habits et les âmes -les âmes par-dessus le marché, bien entendu, car se sont des âmes d'une coupe facile et d'une étoffe qui ne vaut pas cher.³⁰⁴

La collectivité apparaît surtout sur un mode fantomatique -et non communautaire- avec des individus, qui, en jouant leur rôle particulier, ne peuvent pourtant sortir complètement du marasme où ils sont définitivement tombés en renonçant à leur responsabilité. Ils sont voués à se dégrader dans leurs actes et c'est pourquoi le narrateur, qui leur offre peu de place et tend à les représenter tous sur un même niveau de fiction, finit par penser n'avoir pas vu d'homme réel à X, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'*excipit*.

D'autre part, tous les personnages décrits par le narrateur sont en quelque sorte regroupés par ce dernier dans leur appartenance à un groupe ayant des valeurs communes, bien que dégradantes pour le genre humain. Enfermé avec eux à X, comme il a pu s'enfermer dans la cour de l'asile (Chapitre III), le narrateur rejette l'idée d'une communauté avec ces êtres qui lui répugnent tous peu ou prou. Il est en fait celui qui, étranger (comme le lecteur) pénètre un système clos dont il ne sortira pas indemne. C'est pourquoi sa cure, loin d'être salubre, lui pèse de plus en plus, car il découvre à X son dégoût profond de la société et sa misanthropie forcenée.

Il n'empêche que Georges Vasseur nous fait découvrir, par sa subjectivité neurasthénique (où la neurasthénie joue le rôle de décapant des apparences) un univers que l'on peut percevoir comme mythique étant donné le fait que le temps y est suspendu et l'espace circonscrit. Dans sa pertinente analyse Arnaud Vareille nous dit de X : « Véritable fantôme de la société européenne arc-boutée sur ses valeurs, X est une véritable *imago mundi*, à la fois centre de l'univers et image du monde, lieu des origines et origine des lieux témoignant du repli frileux du civilisé sur lui-même ; elle est coupée du monde et de l'histoire, figée dans un temps idéal où se répètent [...] les récits des narrateurs [et] les

³⁰³ *VJN*, p. 24.

³⁰⁴ *Ibidem* (nous soulignons).

paradigmes comportementaux constitutifs de la société [...] »³⁰⁵. Enfin, le choix effectué par l'auteur de situer l'action au cœur de la montagne enrichit une telle lecture par le fait que, dans de nombreuses cultures, elle « figure parmi les images exprimant le lien entre le Ciel et la Terre ; [et] est donc censée se trouver au centre du monde »³⁰⁶.

Notons à quel point le « clos » peut, à ce niveau du texte, revêtir une valeur positive, à l'opposé quasi parfait de sa valeur dans le plan thématique !...

III. 2. b. De l'éparpillement au dépassement des strates narratives

Samuel Lair nous dit de Mirbeau : « [A]vide de délier et d'aérer tout monolithisme, à l'instar des Impressionnistes qu'il défend [, et] désireux de dépassement, de transgression, l'écrivain place résolument l'évolution de son œuvre sous le signe de l'ouverture, de la dynamique »³⁰⁷. Seulement, dans l'évolution de l' « Œuvre », cette attitude est valorisée et constructive tandis qu'une « œuvre », ne peut s'ouvrir à « tous les vents » sous peine d'éparpillement.

Normalement, au cours d'une lecture, le lecteur « engrange » des informations sur la fiction que l'auteur a choisi de lui soumettre. Mais voilà, lors de la lecture des *21 jours* le lecteur est tellement promené à gauche et à droite, d'histoires en anecdotes en passant par des contes, qu'arrive un moment où il se demande vraiment ce qu'il est en train de lire. Impossible à résumer -et l'auteur à beau jeu de donner l'impression de concision et de clarté avec le titre- l'œuvre ne cesse de surprendre son lecteur (en même temps que ses personnages, en flagrant délit de démultiplication).

Ouverte c'est vrai ! Tellement ouverte qu'elle frôle simultanément l'ambition totalisatrice et la dislocation. Le récit est tellement foisonnant qu'il en paraît éclaté et c'est pourquoi, à l'autre bout du texte le lecteur se sent en équilibre instable devant cette « profusion abyssale », avec à la fois le mal de mer et le vertige. Nausée originale du lecteur devant les vertigineuses « abymes » du texte mirbellien ! Manière ludique d'envisager la chose, il est vrai.

On peut aussi rapprocher les *21 jours* des *1001 nuits* et voir l'ambition démesurée du premier de réduire le temps mais non le nombre de contes ! le rapport de 68 histoires pour 21

³⁰⁵ Arnaud VAREILLE, « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », in *C.O.M.* n° 9 (2002), p. 155.

³⁰⁶ Arnaud VAREILLE cite Eliade MIRCEA, *Le sacré et le Profane*, chapitre « le centre du monde ».

³⁰⁷ Samuel LAIR, « *Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert* », in *C.O.M.* n° 3 (1996), p. 24-25.

jours et XXIII chapitres, montre le rythme soutenu qui est ici imposé au lecteur comme au texte. Difficile de se rappeler de tous les contes, comme si le livre tendait à devenir celui du chevet des grandes personnes, poursuivant la tradition enfantine d' « un conte par jour ».

Bien sûr, ces histoires ne sont pas faites pour rêver, ce ne sont pas des contes de fées mais bel et bien des contes cruels³⁰⁸. Cependant, de la même manière que les contes enfantins s'ancrent profondément dans l'imagination, l'inconscient et le fonds culturel des enfants en les marquant à jamais, peut-être que ces nombreuses histoires sont là pour rappeler au lecteur qu'il ne peut tout raisonner et qu'il doit accepter d'intégrer cette manne sans en comprendre toute la portée. Il y aurait dans cette ambition, un peu du révolté (qui tenterait d'insuffler l'anarchie par l'inconscient) et beaucoup de l'écrivain (qui crée avec ce système une œuvre vraiment originale).

Mais voilà, la première impression du texte reste celle de l'éparpillement, véritable course à travers les univers et les caractères, comme une désagréable promenade-bousculade à travers un texte malade, ayant été contaminé par l'hypersensibilité de son narrateur, la folie des personnages et la « monstruosité » des actes qui sont narrés. Heureusement il y a ce qui reste, ce qui se dépose au fond du crâne et du cœur comme la « seconde bouche » parfumée des très bons vins et alors, passée la lecture première -cahoteuse plus que chaotique- l'on sait que ce qui a été lu est demeuré, et que l'œuvre est millésimée.

En définitive, « l'ouverture » reprend son vrai sens dans cette œuvre qui offre au lecteur la possibilité de choisir son mode d'approche du texte: soit une lecture sur le mode du « zoom », qui permet de s'arrêter et d'approfondir ou de savourer un microcosme ; soit une « post-lecture » méditative qui permet d'en apprécier toutes les répercussions, tous les échos.

L'important consiste en ce que le lecteur n'est pas totalement abandonné dans le dédale des histoires, non seulement grâce au narrateur qui encadre ces dernières (comme nous l'avons vu antérieurement) mais aussi de part l'interpellation directe qui lui est faite à plusieurs reprises. *L'incipit* contient le plus long passage adressé directement au lecteur :

Alors que puis-je faire de mieux, sinon *vous* présenter quelques-uns de mes amis, quelques-unes des personnes que je coudoie ici, tout le jour ? Ce sont, pour la plupart, des êtres, ceux-ci grotesques, ceux-là répugnants ; en général, de parfaites canailles, dont *je ne saurais recommander la lecture aux jeunes filles*. J'entends bien que *vous direz de moi* : « voilà un monsieur qui a de drôles de connaissances », mais j'en ai d'autres qui ne sont pas drôles du tout, et dont je ne parle

³⁰⁸ Appellation empruntée à Villiers de L'Isle Adam, par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, pour intituler deux recueils de contes mirbelliens.

jamais, parce que je les chéris infiniment. Je *vous prie* donc, *chers lecteurs*, et vous aussi, *lectrices pudiques*, de ne pas m'appliquer le célèbre proverbe : « Dis moi qui tu hantes... » *Car ces âmes dont je vous montrerai* les physionomies souvent laides, dont je *vous raconterai les peu édifiantes histoires* et les propose presque toujours scandaleux, je ne les hante pas, au sens du proverbe... Je les rencontre [...] et je fixe cette rencontre, pour *votre amusement et pour le mien, sur le papier*... [...] ; ce *préambule* afin de *vous* expliquer [...].³⁰⁹

Deux notions importantes sont à retirer de cet extrait : le narrateur, que l'on ne sait pas encore être journaliste, s'adresse directement aux lecteurs et ce, dans une mesure non négligeable. D'autre part, les substantifs « lecteurs » ; « lectrices » ; « papier » et « préambule » appartiennent au domaine et au vocabulaire de l'écrivain. Ces deux remarques conjointes amènent à penser que tout est fait pour confondre -au sens de « mêler plusieurs choses ensemble et ne plus pouvoir les distinguer »- le narrateur avec l'auteur. Ainsi, l'auteur s'adresse directement au lecteur des *21 jours d'un neurasthénique* tout en pouvant prétendre que c'est Georges Vasseur qui s'adresse aux lecteurs de son journal. Mais puisque ces deux textes n'en forment qu'un, on pourrait aussi se dire que Georges Vasseur s'adresse aux lecteurs des *21 jours* ! Cependant, l'important est que le « préambule » prenne place dans le texte de manière concrète puisque l'œuvre de Mirbeau ne possède ni préface, ni dédicace, ni présentation, ni préambule.

D'ailleurs, l'interpellation directe du lecteur est visible tout au long des *21 jours*, comme par exemple au chapitre XII : « ô lecteurs futurs », et cet appel réitéré incite à se rappeler qu'il existe une distance avec le texte, à casser la pseudo-illusion, même si le rythme des histoires et les changements de plans de la fiction interrompent déjà sans cesse cette même illusion. Notons que paradoxalement, ces apostrophes créent également une proximité entre narrateur et lecteur, en déchirant le tissu narratif des différents plans. Corroborant ces dires, nous trouvons dans l'analyse d'Arnaud Vareille : « Le lecteur, arraché au confort d'une lecture distanciée, est convoqué dans la polyphonie de l'œuvre par la voix du narrateur et une disposition textuelle qui, dans le même temps, lui interdit toute fascination référentielle »³¹⁰.

En fait, à la fois unificateur, guide, et démystificateur (ce qui rappelle un certain Octave M.), le narrateur a encore une fois un rôle nécessaire et essentiel car il est le grand magicien qui joue des voiles du discours. Ainsi, « sa parole ne se contente pas de perturber le cours des récits, elle excède les limites de la narration et s'épanche hors du cadre convenu,

³⁰⁹ *VJN*, p. 24 (nous soulignons).

³¹⁰ Arnaud VAREILLE, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », in *C.O.M.* n° 8 (2002), p. 162.

convoquant un nouvel ordre communicationnel : le narrateur sollicite ses lecteurs »³¹¹, autrement dit, il s'agit d'une métalepse narrative.

Par ailleurs, une page d'analyse des *Faux Monnayeurs* d'André Gide³¹² a retenu notre attention par la proximité du discours perçu chez l'auteur de *Paludes* et celui de Mirbeau dans *Les 21 jours*. Pour constat : « L'impureté, ici, c'est la réalité, ou plutôt un certain rapport à la réalité, celui du Réalisme et du Naturalisme.[...] Le roman [...] est moins un roman du réel que le roman de "la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous faisons" ; roman décentré, par conséquent, ou à double foyer, qui fait éclater l'illusion réaliste créée par l'instance unificatrice du narrateur omniscient. La multiplication des instances narratives, des voix, des discours, des points de vue, la mise en abyme, tout concourt à remettre en cause l'unité de représentation du réel ». Enfin, ce que le roman enregistre dans son écriture même, « c'est l'effondrement de toutes les valeurs de référence, de toutes les valeurs absolues »³¹³ (notons pour mémoire que les *Faux Monnayeurs* sont postérieurs de 24 ans aux *21 jours d'un neurasthénique*).

Si la principale conséquence du déchirement du tissu narratif est « de consommer la rupture avec le pacte réaliste-illusionniste qui suppose la présence dans le texte de l'ensemble du monde réel »³¹⁴, c'est en ce sens que l'œuvre mirbellienne rompt avec le Naturalisme et rejoint à sa manière (qui est un peu celle des *Faux Monnayeurs*) le Symbolisme qui joue beaucoup de la réflexivité de la littérature. Les strates narratives se trouvent alors dénoncées et dépassées d'un même mouvement, tandis que le texte s'enrichit de cette ouverture transversale.

III .3. L'ARTIFICIEL

Dans le « patchwork déconcertant »³¹⁵ qu'il nous livre, Mirbeau s'ingénie à déployer toute la gamme possible des artifices :

³¹¹ *Ibidem*, p. 161.

³¹² Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, (*op. cit.*), p.123-124.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Arnaud VAREILLE, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », in *C.O.M.* n° 8 (2002), p. 162.

³¹⁵ Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 10.

Artifices du maquillage, des masques, de la poudre aux yeux, tout ce qui peut aider à créer un texte à partir des fragments dont il dispose, pour former une œuvre pourtant originale dont l'unité réelle tient au seul désir de réinventer « quelque chose » sans plan préétabli.

Artifices-explosifs qui dynamitent, « mine de rien » le texte en usant de tous les feux de bengale que sont les multiples histoires et en comptant largement sur le solide artifice qu'est le narrateur.

Artifices enfin de celui qui possède un « art de faire » et qui veut le revendiquer pour affirmer, en même temps que son talent particulier, la contestation d'une certaine littérature.

III. 3. a. Faux et usage de faux

Le monde mis en place dans *Les 21 jours* apparaît artificiel, ne serait-ce que par le fait que l'on ne peut répondre à cette simple question : que fait Georges Vasseur à X. ?

L'*incipit* reste évasif à ce sujet, et une fois passé le premier chapitre, l'interrogation tombe en désuétude. On nous répondra qu'il est à X pour faire une cure, pour se soigner, pour tenter de se guérir de la neurasthénie. Il est vrai qu'il est suivi par le très « compétent » médecin Triceps et qu'il avoue également prendre des bains sulfureux au chapitre VII (« quelquefois, M. du Buit vient prendre son bain dans une cabine voisine de la mienne »³¹⁶), mais ce traitement plus que léger n'a aucun effet bénéfique, au contraire (chapitre VII : « loin que j'ai trouvé à X... un peu plus de santé, au traitement des eaux, au humage de ses vapeurs sulfureuses, à la mystification commerciale que sont les sources fumeuses, je suis envahi, conquis par la neurasthénie... »³¹⁷). Entre les « petites infirmités »³¹⁸ du début et le total désespoir que le héros évoque au chapitre XV, il serait difficile de trouver une quelconque amélioration !

Cure factice, donc, comme les sources qui ne sont que « mystification commerciale », mais qui y croit réellement ? Aux maladies de la décadence de toutes manières, point de remède comme le montre l'apostrophe imaginaire du narrateur à la famille Tarabustin (chapitre V : « Vous savez bien qu'il n'y a pas d'eaux -si miraculeuses soient elles- qui puissent jamais laver les pourritures séculaires de vos organes, et la crasse morale où vous êtes nés... »³¹⁹).

³¹⁶ *VJN*, p. 62.

³¹⁷ *VJN*, p. 137.

³¹⁸ *VJN*, p. 24.

³¹⁹ *VJN*, p. 51.

Mais en plus, X. ne fonde sa réputation que sur une grossière mystification révélée par Clara Fistule au chapitre II :

Assurément, cette *réputation de grande guérisseuse, X... la mérite plus que toutes les autres stations du même genre*, car, durant les six années consécutives que je vins demander la guérison à ses eaux, à son climat, au traitement de ses médecins, pas une seule fois je n'entendis parler de mort, *pas une seule fois je n'appris qu'un malade fût mort. [...] A la vérité, il arrivait quotidiennement que bien des personnes disparaissent d'un coup...Et si vous vous informiez : « Elles sont parties hier », telle était la réponse invariable...[...].*³²⁰

Il faudra tout de même quatre ans de plus au « poète » pour découvrir, par hasard, la vérité : « Alors je compris pourquoi, depuis vingt ans, on n'avait pas vu d'enterrement à X... On déménageait les cercueils à la cloche de bois !... »³²¹.

De toutes manières, la seule vraie raison de tous ces manèges, c'est l'argent. X. se fait ville de l'immortalité pour attirer des patients-clients, et ces derniers font semblant d'y croire pour, en fait, céder à la mode et prouver leur confort financier. Ils passent d'ailleurs plus de temps au casino et en promenade qu'à se faire soigner. Tout est donc factice, artificiel à X. mais cela ne semble déranger personne, à moins qu'il n'y ait que des gens crédules, à part le narrateur. Comment croire que ce dernier se laisse illusionner et qu'il n'est là qu'en tant que curiste ?

Est-il, pour autant, à X en qualité de journaliste ? Difficile de le penser, car ce qu'il raconte n'a pas de caractère d'actualité et même s'il rencontre des « personnalités historiques » (maître du Buit, Emile Ollivier, Georges Leygues, le général Archirard), et d'autres personnalités fictives (la Marquise de Parabole, le milliardaire américain Dickson-Barnell, le marquis de Portpierre...), c'est plutôt avec un regard mondain qu'il les scrute : il ne se départit jamais d'une certaine obséquiosité vis à vis des « grands de ce monde » même lorsque ceux-ci sont loin d'être admirables ! En fait, le narrateur semble plus user des passe-droits de son métier pour entrer dans les intimités, et se faire observateur de la condition humaine comme des travers de l'humanité, qu'être un véritable journaliste.

Enfin, l'artificialité de cette cure n'a d'égale que celle de la ville où elle a lieu. Georges Vasseur débute même son récit par une description détaillée et éloquente de cette facticité urbaine : « *La particularité de cette ville où je suis, [...] tient en ceci qu'elle n'est*

³²⁰ *VJN*, p. 31.

³²¹ *VJN*, p. 32.

pas une ville. En général, une ville se compose de rues, les rues de maisons, les maisons d'habitants. Or, à X..., il n'y a ni rues, ni maisons, ni habitants indigènes, *il n'y a que des hôtels...soixante-quinze hôtels, énormes constructions, semblables à des casernes et à des asiles d'aliénés [...]* »³²².

Faux aussi est le paysage encerclant la ville, avec des lacs « dont le bleu *faux et cruel* qui n'est ni le bleu d'eau ni le bleu du ciel, ni le bleu de bleu, ne s'accorde avec rien de ce qui les entoure et de ce qu'ils reflètent...Ils *semblent peints [...]* par Monsieur Guillaume Dubufe, quand cet artiste [...] s'élève jusqu'aux *vastes compositions symboliques et religieuses...* »³²³.

Faux enfin les habitants fantomatiques et occasionnels de cette ville, les touristes aux masques épais que l'on voit « par bandes silencieuses ou par files mornes »³²⁴, refaire sans cesse le même circuit, comme les automates d'une « insupportable [...] collection [...] de toutes les humanités »³²⁵.

Heureusement pour lui, Georges Vasseur est seulement de passage dans ce terrifiant théâtre, lui qui joue aussi de ses masques, qui fait semblant de se plier aux règles mondaines et aux modes, pour pouvoir se sculpter quelques marionnettes « réalistes ». Cela veut également dire que le récit qu'il propose est une sélection, un « morceau choisi » partial et partiel, normalement non représentatif du reste de sa vie, soit artificiel.

III. 3. b. *Explosifs*

« Toute observation suppose un travail d'interprétation et c'est ici le montage qui, en créant l'illisibilité du texte, donnera en fin de compte, le « sens » de ces récits et dialogues : anecdotes futiles, bavardages mondains, tous se transforment à leur corps défendant, en acte d'accusation de la société »³²⁶, constate Arnaud Vareille. En fait, l'artifice premier, qui est maquillage et combinaison de faux éléments, « fonde véritablement le texte » au sens positif du terme. Loin d'être un assemblage artificiel maladroit, le récit est volontairement construit sur des piliers en zigzag.

L'unité n'est pas faite pour être vue dans cette œuvre originale dont Mirbeau accouche. Et si son œuvre paraît fragmentée, sans « lien substantiel entre les épisodes, sinon celui tenu

³²² *VJN*, p. 21-22 (nous soulignons).

³²³ *VJN*, p. 22 (nous soulignons).

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Arnaud VAREILLE, « *Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque* », in *C.O.M.* n° 8 (2002), p. 158.

de la voix du narrateur »³²⁷, l'auteur s'en réjouit, lui qui a volontairement réemployé toute une part de sa production antérieure (nouvelles et contes) remaniée pour répondre à ses évolutions intellectuelles.

Non, pour nous, Mirbeau ne s'est pas « contenté de coudre, sans se soucier le moins du monde de coutures par trop visibles, une soixantaine de contes, ou de fragments de contes, parus, à deux voire trois reprises et sous des titres différents, dans la grande presse, entre 1881 et 1901 »³²⁸. Il n'a pas fait les « fonds de tiroirs » pour le plaisir de la gratuité ou par fainéantise. Il a lui-même désiré dynamiter son texte, en se servant de cette manne qu'il savait être connue, pour créer une forme arbitraire, une « monstruosité littéraire »³²⁹ entre journal (sans dates, ni repères) et roman.

« Insufflant au monde un contenu signifiant, le dotant d'un semblant d'harmonie, c'était sur un phénomène de réflexion qu'il tablait manifestement, misant sur une fusion qui rendait possible une réunion du moi profond et de l'essence universelle. La "vaporisation" mirbellienne n'est donc pas uniquement dissolution de soi ; le processus implique à la fois extériorisation et possibilité d'investissement par le monde extérieur [...] l'aspect éminemment "féminin" de Mirbeau [...] se consomme de la façon la plus manifeste dans sa réceptivité sans borne, dans son infinie disponibilité à accueillir en lui-même les éléments porteurs d'une possible nouveauté, à ouvrir sa sensibilité aux multiples sollicitations de l'expérience, bref, à laisser béantes les issues de son "moi" comme autant d'accès à la nouveauté et au divers »³³⁰.

Oscillant entre une valeur négative (qui relève de la dispersion voire de la destruction du texte) et une valeur plus profonde « positive » d'un éclatement volontaire qui est lui-même forme, « l'artificiel » du texte est donc une sorte de point nodal qui montre la profondeur d'un auteur qui refuse tout monolithisme en tant qu'écrivain. Cette dernière remarque trouve son exemple le plus flagrant dans l'*excipit* des *21 jours*.

En effet, Pierre Michel nous montre cette voie d'interprétation en nous expliquant que le « dialogue entre le narrateur et Roger Fresselou est en réalité un dialogue intérieur, à l'instar de certains dialogues de Diderot, [où] s'affrontent les deux facettes de l'écrivain : d'un côté le nihiliste, qui ne croit pas à la possibilité de parvenir au Beau, au Vrai ni au Juste et ne juge pas l'homme amendable ; de l'autre, l'écrivain engagé, qui a besoin d'y croire -ou faire comme s'il

³²⁷ *Ibidem*, p. 157

³²⁸ Pierre MICHEL, introduction des *VJN, O. R.*, vol. III, p. 9.

³²⁹ expression d' Adam ANTOINE, à propos de Dom Juan

³³⁰ Samuel LAIR, « *Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert* », in *C.O.M.* n° 3 (1996), p. 24-25.

y croyait- afin de justifier ses combats multiples, ou tout simplement de rendre la vie insupportable »³³¹.

Roger Fresselou montre un nihilisme destructeur, qui l'empêche désormais de s'intéresser à la littérature et à la philosophie. Le héros, chez son ami, cherche « vainement [...] un livre, un journal, une image quelconque [mais] son intérieur est aussi dénué de vie intellectuelle que celui des montagnards »³³². Et lorsqu'il tente de comprendre pourquoi Roger, qui était autrefois « enthousiaste, de passions vives et charmant »³³³, s'est éloigné de son intérêt pour la littérature, la réponse du nouvel ermite est catégorique :

Les idées !... Du vent, du vent, du vent... Elles passent, l'arbre s'agite un moment... ses feuilles frémissent... Et puis, elle ont passé... l'arbre redevient immobile comme avant... Il n'y a rien de changé...[...] L'art est une corruption... la littérature un mensonge... la philosophie une mystification ...³³⁴

Cette vision désespérée représente le côté dangereux de la tentation de se taire qui « titille » Mirbeau. C'est en quelque sorte la formulation explicite de ce qui pousse l'écrivain à engager dans la forme de son roman une fragmentation maintenant le récit au-dessus de l'abîme du silence. « Le chaos et la contingence du récit, qui n'obéit à aucune nécessité interne, qui commence arbitrairement, qui s'arrête abruptement [...] et qui "pourrait être continué", selon la formule d'André Gide, reflètent la contingence de la vie et l'universel chaos »³³⁵. En cela, d'ailleurs, les deux phrases finales du roman sont exemplaires : avant, il y a texte ; après, il n'y a plus texte. Elles sont le pivot qui fait passer de la parole au silence sans en expliquer le pourquoi.

Pourtant, il y a parole. Ce paradoxe peut se comprendre par le fait que ce côté désespéré de Mirbeau, qui est visible dans la forme même du texte, ne le représente pas entièrement. C'est pourquoi, à Roger Fresselou, s'oppose le narrateur, qui est lui-même en train d'écrire, et qui proteste à cette profession de foi nihiliste : « Les idées ne sont pas des choses éphémères [...] puisque ce sont elles qui préparent l'avenir, qui dirigent le progrès... [...] Le vent est plein de germes, il transporte les pollens, charrie les graines... il féconde... »³³⁶. Cela explique qu'il y ait tout de même écriture d'un texte, par l'espoir fondamental de pouvoir reconstruire quelque chose de nouveau.

³³¹ *O. R.*, vol. III, note n° 28, p. 1149.

³³² *VJN*, p. 264.

³³³ *VJN*, p. 263.

³³⁴ *VJN*, p. 265.

³³⁵ Pierre MICHEL, introduction des *VJN*, *O. R.*, vol. III, p. 15.

³³⁶ *VJN*, p. 264-265.

L'écriture de Mirbeau se trouve tiraillée entre ces deux aspects de sa personnalité et la forme des *21 jours* s'en ressent, qui nous montre une manière de forme nouvelle se faisant l'écho de contradictions profondes. Nouvelle forme d'artifice que celui d'une mine antipersonnelle qui est aussi « une belle bleue ».

III. 3. c. Un art de faire

L'on voit donc se profiler l'ambition de créer un objet littéraire nouveau. Arnaud Vareille le souligne en admettant que « c'est un objet éminemment personnel qui voit le jour par l'intermédiaire d'une poétique qui se concentre sur la forme, qui peut prendre un projet se réclamant à la fois de la littérarité et de la contestation d'une certaine littérature »³³⁷. Il va même jusqu'à parler d'un « projet littéraire contestataire »³³⁸ dans un autre article au titre éclairant : « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque ».

Doublement contestataire, Mirbeau l'est à la fois contre lui-même et contre une certaine forme doctrinaire de la littérature. Il se refuse tout enfermement dans l'univoque, ce qui fait qu'à « chaque fois qu'[il] affirme une idée, [Mirbeau] se dédouble en quelque sorte pour constater par lui-même qu'elle peut très bien être erronée, voire constituer une mystification. Dédoublement permanent fort inconfortable pour le lecteur qui est perpétuellement déconcerté, lors même qu'il recherche dans la littérature une vision rassurante du monde ». « Mirbeau est un inquiet »³³⁹, tant dans ce qu'il dénonce que dans sa manière de le faire et l'« aspect dialectique de l'écriture et de la démarche de Mirbeau, qui toujours prend le contre-pied »³⁴⁰ empêche toute « position tranchée »³⁴¹.

C'est en refusant tout dogmatisme que Mirbeau est amené à contester la littérature. Cependant, il est bien difficile de posséder une position personnelle d'écrivain en se basant, pour tout principe, sur une certaine manière de transgresser le code de la crédibilité romanesque. Mais puisque cette dernière paraît à Mirbeau la pire mystification, c'est elle qu'il va cibler directement en écrivant *Les 21 jours*. Ce qu'il exige de lui-même, il ne peut pas ne pas le demander aussi à ce en quoi il croit malgré tout : la littérature.

³³⁷ Arnaud VAREILLE, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », in *C.O.M.* n° 8 (2002), p. 165.

³³⁸ *Ibidem*, p. 136.

³³⁹ Pierre MICHEL, débat, in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 220.

³⁴⁰ Serge DURET, débat, in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 220.

³⁴¹ Serge DURET, débat, in *C.O.M.* n° 4 (1997), p. 220.

Cet objet nouveau qu'il crée, et où il met une part de sa personnalité (le « côté Georges Vasseur ») se veut une sorte de nouvelle voie. Revendiquant son droit « révolutionnaire » d'écrivain, Mirbeau veut prouver qu'il est capable de synthèse comme de création. Il souhaite une œuvre qui ne soit pas un laboratoire au sens naturaliste, ni une simple décadence du texte, mais une création-construction-expérimentation personnelle.

Il s'élève ainsi contre un certain Naturalisme, ne s'en cache pas et (ainsi que nous l'avons vu) fait montre d'un certain « à rebours » de cette doctrine. C'est également vrai dans sa manière de construire le texte, puisque Mirbeau va à l'encontre de tout didactisme et réalisme-illusionniste, auxquels il préfère une paradoxale déconstruction formelle. Mais l'auteur se refuse également à tout enfermement dans un type d'écriture fin-de-siècle, contre lequel il lutte constamment pour le dépasser.

Avec une démarche contestataire qui se veut pourtant créatrice, Mirbeau invente sa propre esthétique, tenant à la fois de l'impressionnisme et d'une forme de vide érigé en principe. Marie-Françoise Montaubin nous dit à cet égard : « L'œuvre s'articule autour du Néant, tout à la fois dénoncé comme faiblesse, lâcheté, pusillanimité, et revendiqué comme expression supérieure, principe d'une authentique œuvre d'art »³⁴². D'autre part, Mirbeau, qui aime depuis longtemps l'Impressionnisme en art, finit par se l'approprier, par l'incorporer dans son écriture, et en fait le « vecteur privilégié de l'esthétique du Rien »³⁴³. C'est donc un peu « un livre où il n'y aurait rien », mais un rien coloré, pictural, que ces *21 jours d'un neurasthénique*.

Et le lecteur, se demande-t-on ? Dans un texte qui joue du Vide et du Plein à la manière d'un jongleur, le lecteur pourrait se sentir perdu, mais, nous l'avons vu, il est assuré de trouver un sens, malgré tout.

D'hypothèses en hypothèses rejetées sur l'objet littéraire qu'il a entre les mains, le lecteur finit par se laisser porter et par accepter le guide fantasque qui le mène. Bien sûr, ne pas pouvoir répondre à la question du genre, ou plutôt aller de l'un à l'autre en étant obligé de les réfuter tour à tour, voilà une étape bien frustrante pour le lecteur. Mais cette volonté de faire table rase du côté compartimenté de la littérature rend l'auteur éminemment sympathique et le lecteur finit par lui offrir volontiers son adhésion.

³⁴² Marie-Françoise MONTAUBIN, « *Les romans d'octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !...Oui, mais est-ce possible ?..."* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 49.

³⁴³ Marie-Françoise MONTAUBIN, « *Les romans d'octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !...Oui, mais est-ce possible ?..."* », in *C.O.M.* n° 2 (1995), p. 50.

Aussi, l'aspect contradictoire des *21 jours* n'est pas volonté de se moquer du lectorat mais conséquence d'un caractère riche et nuancé. Rejoignant d'un autre côté les préoccupations Symbolistes à propos du lecteur, Mirbeau fait de ce dernier l'enjeu et la base du texte. La responsabilité est le maître-mot de la notion de lecteur mirbellien. Il est incité à décoder le texte, à en percevoir et à en comprendre les non-dits, à en savourer les symboles. Alors que « le récit approche le mystère de la vie [et] prétend au statut d'œuvre d'art authentique »³⁴⁴, le lecteur est convié au « vernissage » par un auteur qui a découvert l'« hypothèse de l'énergie et du mouvement perpétuel » qui le délivre de ses « angoisses schopenhaueriennes comme des entraves de la littérature »³⁴⁵.

Alors, au texte libéré d'un artiste qui assume ses paradoxes et les rend constructifs, répond un lecteur invité à découvrir à la fois son importance et sa propre liberté. « Comme le texte s'élabore dans le mouvement, de même le sens, jamais acquis, se construit au fur et à mesure de ce voyage imaginaire qu'est la lecture »³⁴⁶. Ainsi la démultiplication atteint même la compréhension, et le texte n'en ressort que plus riche, tout comme le lecteur.

Malgré la complexité de l'entreprise, Mirbeau parvient à faire vibrer le texte de toutes les tensions dont il est l'enjeu. Écriture et esthétique sont les grandes bénéficiaires de ce pari paradoxal qui fait de l'assimilation un exorcisme, et de l'exorcisme, un moyen. Enfin, ce niveau du texte consacre la réussite de l'écrivain dans son propre exorcisme, puisque les forces négatives et paralysantes de la Décadence sont dépassées par la volonté d'écrire « malgré tout » et que les forces positives du Symbolisme sont utilisées pour un renouveau de l'écriture qui ne soit pas un enfermement mais un enfantement.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 56.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

CONCLUSION

« Pourquoi ceux qui n'auraient jamais l'idée de professer le gâtisme ont-ils la coquetterie de la décadence ? pourquoi ceux qui ont horreur du "faisandé" sont-ils si complaisamment fin-de-siècle ? pourquoi, sinon parce que la décadence est, comme le mélancolique automne, la saison des fruits les plus mûrs, les plus exquis et les plus raffinés de notre civilisation ? »³⁴⁷.

Mirbeau est très sensible aux essences entêtantes de la décadence ; il y est même un peu trop à son goût. Sachant pertinemment que la fascination n'est plus seulement une attraction mais un enlèvement, Mirbeau prend ses distances et tourne en dérision l'imaginaire fin de siècle. Il semble même prendre un plaisir certain à se jouer, à s'amuser des thèmes et des figures qu'il affectionne pourtant à d'autres moments. D'ailleurs, l'ironie qu'il injecte dans ses critiques est le moyen ingénieux qu'il a trouvé pour faire accroire que ce dont il parle ne le touche pas, sinon pour le faire sourire.

Trop tard ! Nous avons bien vu que l'emprise est réelle, car les thèmes décadents infiltrent le récit jusque dans ses plus petites histoires et l'entreprise de démolition que Mirbeau met en œuvre dénonce en elle-même la nécessité qu'il y a à se confronter, à lutter contre ce qui lui est trop cher. Et si l'ironie permet de paraître détaché, si elle a pour rôle de faire croire que l'exorcisme est déjà réussi, elle n'est pourtant que le moyen de le rendre moins lourd et constitue une offense-défensive et une défense-offensive dans un véritable combat.

La première nécessité de se railler de l'imaginaire fin de siècle est 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, vomit enfin la léthargie pour écrire, car Ecrire 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 se distancier d'un imaginaire

³⁴⁷ Vladimir JANKELEVITCH, « *La décadence* », in *Revue de métaphysique et de morale* (1950), p. 362.

trop prenant qui pourrait l'amener à tirer des conclusions radicales dont il ne veut surtout pas pour son éthique personnelle.

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. En notre auteur, la révolte gronde autant que le désespoir et si lui aussi est en quête de vérité, ce n'est pas de celle qui fait se gorger d'idéal et se gargariser d'un hermétisme jouissif qui voue à l'égoïsme et à l'élitisme.

Plus que des « paradis artificiels », Mirbeau est adepte de la sincérité -de celle que l'on se doit- et c'est là sa vérité. Aussi, pour celui qui veut bien voir, se montre-t-il à nu dans *Les 21 jours*. D'abord parce que son sourire cache mal la grimace ; le rictus de l'ironie couvre l'exorcisme autant qu'il le dénonce. Ensuite, parce que cette œuvre nous livre les paradoxes fondamentaux de son auteur : bien sûr, ceux de sa fascination et de sa tentative d'exorcisme par la dérision, mais aussi et surtout ceux de l'écriture.

L'éthique est la préoccupation de l'homme par rapport au monde. L'esthétique et l'écriture sont les préoccupations et l'éthique de l'écrivain. Mirbeau est sincère dans son attirance pour l'imaginaire fin de siècle. Ce qu'il craint ce sont les dérapages dans les excès, ceux qu'il a constatés chez les autres et ceux qu'il redoute en lui. Mais après tout, il possède un moyen de choix pour exorciser ses démons et réunir les contraires : l'écriture. Tout écrivain doit croire à la littérature, sinon comment continuer d'écrire ? A lui de l'employer à bon escient . Aussi fait-il un choix décisif et périlleux : celui d'assimiler ce qui lui fait peur.

D'abord, en choisissant l'assimilation, Mirbeau évite la passivité qui fait de la fascination une paralysie. Ensuite, l'assimilation est une décision qui esquivé l'enfermement dans une lutte perpétuelle qui ne serait pas bénéfique. Enfin, il s'avère que le courage dont Mirbeau fait preuve pour tenter cette solution est la meilleure manière d'exorcisme.

Du coup, *Les 21 jours* est une œuvre empreinte des thèmes de l'imaginaire Décadent jusque dans les principes de son écriture, et ne s'en cache pas. Comment le pourrait-elle alors que chaque page amène son lot d'éclatement, de désordre voulu et d'artificialité ? Mais si Mirbeau oscille entre les tentations du tout et du rien, il ne veut pas se taire et ne peut donc se permettre de casser son outil. Son assimilation se doit donc d'être critique s'il ne veut pas être réduit aux apories de la décadence. En cela, sa triple volonté de ne pas être enfermé, d'être inclassable et de se renouveler l'aide grandement, créant une tension entre une complète assimilation et un exorcisme évacuateur, qui donne lieu à un dépassement. L'assimilation est

alors paradoxale, à hauteur de ce que l'exorcisme est un moyen de l'écriture, mais elle est également nécessaire, car c'est le texte qui est en jeu.

Arme réelle de l'écrivain, l'écriture est également son but primordial, il doit la sauver de tous les périls, surtout de ceux qu'il lui inflige. En décidant d'une écriture limite, Mirbeau prend de gros risques, mais crée en même temps une esthétique riche de ces dilemmes et un texte étrange qui s'écrit « malgré tout ». La victoire de l'écrivain sur ses démons et ses peurs se fait donc dans et par l'écriture et si l'artiste est la part la plus importante de l'homme, alors on peut l'affirmer vainqueur de la lutte dans l'exorcisme, même si le « mortel » n'est pas bien sûr d'être jamais débarrassé de ses fascinations, obsessions, névroses, peurs...

L'heure du bilan de 1901 ne peut signifier pour Mirbeau de pouvoir « pass[er] un trait noir sur sa vie, comme sur une mauvaise créance »³⁴⁸. Venant d'un homme sensible, le seul bilan possible se doit d'être sincère : accepter ses contradictions, ses antagonismes, ses paradoxes, regarder en face ce qui fait peur, le voir et l'accepter constituent le meilleur exorcisme parce que la prise de conscience est réelle et saura distinguer ce que l'on peut assimiler de ce qui est trop dangereux.

A l'heure du bilan sincère, c'est l'écriture qui répercute tous les dilemmes, en s'en faisant témoin et surtout en s'en faisant l'enjeu, mais comment pourrait-il en être autrement puisqu'elle est la préoccupation de l'écrivain qui veut la renouveler ? Enfin, ce bilan sincère se fait donc forme nouvelle en proposant : au lecteur de voir un écrivain dépasser ses propres peurs au cœur d'un texte, à l'écrivain d'en savoir plus sur ses limites et la manière de les dépasser, à la création de s'enrichir de ses écartèlements.

Œuvre inclassable d'un écrivain a-typique, *Les 21 jours* prennent des airs de roman d'apprentissage du créateur, qui, s'il veut être « véritable », doit, « dans son œuvre, livre, tableau, symphonie, se crée[r] lui-même »³⁴⁹, mais aussi du lecteur qui doit désapprendre l'identification, réveiller son sens critique et, peut-être, lui-même faire le bilan de ses paradoxes et de ses exorcismes en cours... s'il veut être à la hauteur de ce « grand démystificateur » « né avec le don fatal de sentir trop vivement »³⁵⁰.

³⁴⁸ *VJN*, p. 106.

³⁴⁹ Octave MIRBEAU, « *Le Rêve* », *La France*, 3 novembre 1884.

³⁵⁰ *Dans le ciel*, O. R., vol. II, p. 33.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE MIRBEAU

I. 1. Œuvre spécifiquement étudiée

- *Les 21 jours d'un neurasthénique (VJN)* (1901), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume III, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

I. 2. Autres œuvres citées

I. 2.a. Les romans

- *Le Calvaire* (1886), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume I, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

- *L'Abbé Jules* (1888), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume I, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

- *Sébastien Roch* (1890), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume I, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

- *Dans le ciel* (1892), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume II, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

- *Le Jardin des supplices* (1899), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume II, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

- *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), *Œuvre Romanesque (O.R.)*, Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, volume II, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

I. 2. b. Les contes

- « *Les Hantises de l'hiver* » (1895), *Contes Cruels (CC)*, Edition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, volume I, Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 2000.

- « *Le Petit pavillon* » (1895), *Contes Cruels (CC)*, Edition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, volume I, Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 2000.

- « *Enfin, Seul !* » (1898), *Contes Cruels (CC)*, Edition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, volume I, Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 2000.

II. Sur Mirbeau et son Œuvre

II. 1. Biographie

- MICHEL Pierre et NIVET Jean-François, *Octave Mirbeau. L'Imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, Paris, 1990.

II. 2. Etudes

- HERZFELD Claude, *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, Presses de l'Université d'Angers, 2001.

- MICHEL Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1995.

- MICHEL Pierre, *Octave Mirbeau romancier, Œuvre Romanesque (O.R.)*, volume I, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

II. 3. Articles

II. 3. a. Dans les *Cahiers Octave Mirbeau (C.O.M.)*, Société Octave Mirbeau, Angers.

Cahiers Octave Mirbeau n°1 (1994)

- CARRILHO-JEZEQUEL Maria, « *Le Journal d'une femme de chambre : satire, passion et vérité* ».

- LIMOUSIN Christian, « *Mirbeau critique d'art. De "l'âge de l'huile diluvienne" au règne de l'artiste de génie* ».

- RIOUT Denys, « *Les combats esthétiques de Mirbeau* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°2 (1995)

- MICHEL Pierre, « *Mirbeau et le Symbolisme* ».

- MONTAUBIN Marie Françoise, « *Les romans d'Octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible?..."* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°3 (1996)

- BOSCHIAN-CAMPANER Catherine, « *Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau : de l'analogie à l'antinomie* ».

- LAIR Samuel, « *Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°4 (1997)

- CARRILHO-JEZEQUEL Maria, « *La tentation du grotesque dans Le Journal d'une femme de chambre* ».

- GRUZINSKA Aleksandra, « *Humiliation, haine et vengeance : le rire de Célestine* ».

- MICHEL Pierre et DURET Serge, dans le débat suivant l'article de Fabien SOLDA, « *Octave Mirbeau et Charles Baudelaire : le Jardin des supplices ou Les Fleurs du mal revisités* ».

- MICHEL Pierre, « *Le matérialisme de Mirbeau* ».
- PLANCHAIS Jean-luc, « *Gynophobia : le cas Mirbeau* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°6 (1999)

- LEDRU Philippe, « *Symbolisme de la nourriture dans l'œuvre de Mirbeau* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°8 (2001)

- BRIAUD Anne, « *L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne* ».
- VAREILLE Arnaud, « *Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque* ».

Cahiers Octave Mirbeau n°9 (2002)

- VAREILLE Arnaud, « *Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique** ».

II. 3. b. Dans d'autres revues

- BABLON-DUBREUIL Monique, « *Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau* », in *Romantisme* n°94, « *Nosographie et Décadence* », Sedes, 1996, 26^e année.
- HERZFELD Claude, « *Sous le signe de Méduse* », in *Europe* n° 839, « *Octave Mirbeau / Louis Guilloux* », mars 1999, 77^e année.

II. 4. Communiqués

- BOURRELIER P.-H., « *Mirbeau, La Revue Blanche et les nabis* », in *Octave Mirbeau, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Presses de l'Université d'Angers, 1992
- DURRENMATT Jacques, « *Ponctuation de Mirbeau* », in *Octave Mirbeau, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Presses de l'Université d'Angers, 1992.

II. 5. Introduction

- MICHEL Pierre, Introduction des *21 jours d'un neurasthénique, Œuvre Romanesque (O.R.)*, volume III, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, Meta Editions, Paris, 2001.

III. AUTRES RÉFÉRENCES

III. 1. Sur l'imaginaire fin de siècle

- BERTRAND Jean-Pierre et GROJNOWSKI Daniel, Présentation de *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, G.F Flammarion, 1998.
- CORBIN Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, (1986), Champs Flammarion, 2001.

- JANKELEVITCH Vladimir, « *La décadence* », in *Revue de métaphysique et de morale*, octobre-décembre 1950.
- JOUVE Séverine, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Plon, 1989.
- MARCHAL Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris, 1993.
- MORTIER Daniel, « *Quelques questions posées au concept "fin de siècle"* », in *Fins de siècles terme-évolution-révolution ?*, Actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée de Toulouse (22-24 septembre 1987), Presses Universitaires du Mirail, 1989.
- PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e. Le romantisme noir*, (1966), traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël (1977), Gallimard, coll. Tel, 1998.
- WEISGERBER Jean, « *Ebauche de synthèse des communications et des débats* », in *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international du Luxembourg (septembre 1990), Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée, Centre Universitaire, Luxembourg, 1990.

III. 2. Sur l'ironie

- BEHLER Ernst, *Ironie et modernité*, (1996), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Presses Universitaires de France, 1997.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, 1964.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, Recherches littéraires, série dirigée par P.-M. de Biasi, Y. Chevrel et M. Collot, 1996.

III. 3. Sur l'écriture

- MICHEL Pierre, *Lucidité, Désespoir et écriture*, Texte, revu et complété par l'auteur, de la conférence donnée, à l'initiative des éditions Pleins feux, le 9 décembre 1999, à Nantes, Société Octave Mirbeau, Presses de l'Université d'Angers, 2001.