

OCTAVE MIRBEAU ET L'EXPRESSIONNISME LITTÉRAIRE¹

Après une longue période où l'on s'obstinait à réduire l'art d'Octave Mirbeau à une seule tendance, le caractère multiple de sa création n'est heureusement plus à prouver (du moins pour le public de ces *Cahiers*). Aussi le rapprochement annoncé par le titre du présent article ne relève-t-il nullement d'un soudain besoin d'affubler ce créateur pluriforme d'une seule et, par cela même, fausse étiquette. Il s'agit bien davantage de creuser une voie que d'autres, avant nous, ont déjà indiquée², à savoir d'examiner les romans de Mirbeau à la lumière expressionniste. Entreprise bien tentante, en effet, puisque, dès l'entrée en matière, on rencontre des définitions de l'expressionnisme qui coïncident étonnamment avec les caractéristiques de la création mirbellienne. Jean-Michel Glicksohn, auteur de *L'Expressionnisme littéraire* que nous allons souvent citer ici³, affirme par exemple que l'un des traits dominants de cette tendance est la personnalité exubérante du créateur qui veut crier son mal, exorciser les démons intérieurs, car « *l'expressionniste est un possédé, distendu jusqu'à la souffrance de ce qui bout et brûle en lui*⁴ ». Cependant, cet être mal avec lui-même, s'il attache une grande importance à son intériorité, ne reste pas pour autant fermé aux phénomènes extérieurs qui provoquent souvent son indignation et l'incitent à la révolte. Octave Mirbeau, batailleur intrépide, toujours à l'affût de sujets bouleversants, homme bouillonnant d'énergie, écrivain d'une force d'expression singulière, et pourtant jamais satisfait de lui-même, intérieurement déchiré entre des pulsions souvent contradictoires, trouve bien sa place dans une telle conception du mouvement. Des analogies de ce type abondent et encouragent, selon nous, la lecture expressionniste des romans mirbelliens.

I. FONDEMENTS.

À notre sens, l'expressionnisme de Mirbeau découle de deux sources principales. Il résulte d'abord de ses penchants naturels. Sans doute, la nature violente du romancier le porte vers le paroxysme, le cri, le délire, la caricature. En ce cas, ses affinités avec le mouvement expressionniste ont un caractère intuitif et achronique. D'autre part, cette tendance se développe chez lui avec le temps ; elle est le fruit de ses découvertes et de ses réflexions en matière d'art. Pour des raisons évidentes, on ne peut pas parler d'influence directe de cette esthétique sur l'art mirbellien : à l'époque où l'expressionnisme s'affirme en tant que mouvement autonome (autour de 1910, en Allemagne), l'écrivain est déjà sur son déclin et ne semble pas avoir une connaissance quelconque de ce phénomène littéraire. Par ailleurs, les œuvres que nous nous proposons d'analyser ici ont été écrites bien avant cette date (*Dingo* constitue la seule exception). Cependant, l'expressionnisme, tout en appartenant au XX^e, a bien ses racines dans les phénomènes esthétiques de la fin du XIX^e siècle⁵. C'est pourquoi il semble opportun de confronter les choix et les sympathies artistiques qui, d'une part, déterminent la voie littéraire de Mirbeau, et qui, d'autre part, conduisent à l'avènement de l'expressionnisme.

En effet, on trouve plusieurs affinités entre les fondements intellectuels, psychologiques et moraux des œuvres mirbellienne et expressionniste. Le premier chaînon est constitué par la philosophie de Friedrich Nietzsche. J.-M. Gliksohn lui attribue « *un rôle essentiel dans la genèse intellectuelle de l'expressionnisme*⁶ ». Mirbeau connaît et admire les ouvrages du philosophe et fait preuve, comme le signale Lucien Guirlinger⁷, de leur bonne compréhension. Le nom de Nietzsche apparaît sur les pages de *La 628-E8* (chapitres II et VII). Signalons, sans entrer dans les nuances interprétatives possibles, le fond commun aux trois systèmes de pensée. On y découvre d'abord la conviction de la déchéance de l'humanité, entrée dans son heure crépusculaire. Cette idée est certes présente dans la plupart des théories fin-de-siècle, mais elle offre des développements différents. Dans les cas qui nous intéressent, elle conduit au refus des notions figées, perçues comme dangereuses pour l'édifice social, et identifiées globalement à l'éthique bourgeoise. L'idée de révolte, la volonté de changement, l'espoir d'une société nouvelle, complètent cette chaîne, en dépit d'un certain nihilisme dont la tentation traverse les trois systèmes. Évidemment, des différences existent : la vision de la société régénérée est beaucoup plus concrète chez Nietzsche et chez les expressionnistes, en dépit d'une certaine exaltation – que Gliksohn appelle « *messianique* » – de ces

derniers, tandis qu'elle demeure floue et imprécise chez Mirbeau, qui ne suit pas Nietzsche dans son optimisme concernant le culte de l'énergie et le futur dépassement de soi (encore qu'on pût confronter d'une manière intéressante les élans dionysiaques de Dingo à la conception nietzschéenne du Surhomme). Un autre point commun est le rôle consolateur et tonifiant attribué à l'art. C'est là que le nihilisme trouve une sorte d'apaisement : bien que l'art soit reconnu comme mystificateur, on croit cependant à son utilité, car il « transforme le nihiliste privé de valeurs en créateur de valeurs⁸ ». Même si certaines déclarations de Mirbeau démentent cette fonction positive de l'art (comme, par exemple, celles de son *interview* de 1907⁹), en définitive, il lui demeure fidèle¹⁰.

Enfin, il faut considérer dans cette perspective comparatiste l'idée de la mort de Dieu. Elle est fondamentale pour la philosophie de Nietzsche ; le vide métaphysique qui envahit l'existence humaine est bien connu de Mirbeau, matérialiste convaincu et désespéré. On le retrouve également chez les expressionnistes, sans qu'il soit toujours d'ordre religieux. Parfois il prend la forme du nihilisme ou de l'incertitude de soi-même et du monde. Cela provoque, entre autres, une dénégation énergétique de l'esthétique naturaliste, qui suppose que le monde réel peut faire l'objet d'une connaissance positive. C'est là encore que la pensée expressionniste coïncide avec celle de Mirbeau.

Cependant, il est également possible de confronter la dernière attitude aux conceptions d'Henri Bergson. En effet, sa philosophie anti-positiviste nourrit dans une certaine mesure la réflexion expressionniste. Lui trouver des analogies avec les convictions de Mirbeau pourrait paraître téméraire, cependant c'est ce à quoi procède Samuel Lair, qui découvre une certaine communion entre les deux créateurs¹¹. Tous deux accordent la priorité à la vie intérieure, qu'ils suivent dans ses évolutions subtiles et mystérieuses, et à la connaissance intuitive, au détriment de la connaissance d'ordre intellectuel. Tous deux envisagent l'idée de révolte (S. Lair souligne l'influence bergsonienne sur les conceptions de Georges Sorel dans *Réflexions sur la violence*, 1908¹²). Des ressemblances existent aussi au niveau du mouvement, de l'énergie, du dynamisme, éléments importants de la philosophie bergsonienne, qu'il est possible de découvrir chez Mirbeau, tout particulièrement dans *La 628-E8*. Le romancier s'y livre, par le truchement de la voiture, à une apologie de la vitesse et de la liberté, ce qui signifie pour S. Lair le dépassement de son pessimisme d'autrefois et une évolution « qui le mène de la noirceur de la vision désabusée des premiers romans à un nihilisme qui, s'il ne perd jamais de son acuité, fait bon ménage avec des accès d'enthousiasme débordant auxquels il donne libre cours dans *La 628-E8*¹³ ». Enthousiasme, liberté, dynamisme, caractérisent aussi la démarche expressionniste, qui fait également un large usage des notions de révolte et d'intuition.

La troisième affinité se situe sur le plan de la psychanalyse. Des parentés entre les théories de Sigmund Freud et les conceptions morales et psychologiques des expressionnistes semblent assez évidentes, même si leur connaissance mutuelle n'est pas très profonde. J.-M. Gliksohn cite les convergences principales : « les penchants contradictoires de l'être humain, le règne du désir et de la subjectivité, la dissociation du moi, la concurrence du rêve et de la pensée lucide¹⁴ » : il soulève aussi l'importance du conflit avec le père, tout en reconnaissant le caractère lâche de ces analogies. Cela nous encourage à rechercher le même type d'affiliations dans l'œuvre mirbellienne. On y trouve, en effet, un certain nombre d'éléments pré-freudiens. La subjectivité dans la perception du monde chez Mirbeau est de première importance¹⁵. Nombre de ses personnages demeurent sous l'empire de pulsions contradictoires, dont Éros et Thanatos sont incontestablement les maîtres. Le rôle que l'écrivain attache aux hallucinations et aux rêves des protagonistes est aussi un signal important pour découvrir les aspects psychanalytiques dans son œuvre. Enfin, il est intéressant de se pencher sur la question du conflit avec le père. Comme on sait, le « *Vater-Sohn Problem* » constitue un secteur thématique important dans les œuvres liées à l'expressionnisme, pour ne citer que le drame de Hasenclever *Der Sohn* (1914). J.-M. Gliksohn voit dans le parricide, qui y est souvent représenté, la parabole de la révolte des expressionnistes contre les valeurs bourgeoises, contre l'esprit positiviste et contre la tradition immuable dans l'art. Si les romans de Mirbeau ne présentent pas de formes extrêmes de la lutte entre le fils et le père, il n'en reste pas moins que ce conflit a une

grande importance pour l'écrivain. La figure paternelle est chez lui représentative du conservatisme, de l'insensibilité, de la bêtise : le père est le premier bourreau de son fils, avant de le pousser sous le marteau des institutions qui achèveront de broyer son individualité : Église, école, armée. Le père de Sébastien Roch, mais aussi ceux de Jean Mintié du *Calvaire* ou de Georges de *Dans le ciel*, condensent tous les traits dont nous venons de parler et forment un contraste pénible avec leurs enfants, sensibles, malheureux et solitaires. La haine que Mirbeau voue à toutes les structures de l'État, aux institutions et aux valeurs bourgeoises, est symptomatique de sa révolte contre l'autorité paternelle. En même temps, il est permis d'y chercher les raisons de son culte de l'individualisme, qui l'apparente également aux expressionnistes.

Ces rapprochements de caractère général n'épuisent pas le problème des affinités entre les romans de Mirbeau et les œuvres qui appartiennent à la mouvance expressionniste. Nous nous proposons donc d'examiner cette parentèle d'une manière plus détaillée.

II. VÉHÉMENCE.

L'expressionnisme est l'art du paroxysme, de la déformation, de l'amplification. On parle souvent, pour le caractériser, de l'« *esthétique du cri* »¹⁶. La violence thématique se reflète dans la violence verbale, afin de restituer l'authenticité de l'expérience intérieure. Or, tous ces éléments appartiennent au canon des procédés stylistiques de Mirbeau. Affirmant, dès 1884, qu'« *il faut exprimer la vie que nous voyons, crûment, violemment, avec la disproportion de ses formes, l'exagération de ses grimaces et de ses grâces malades [...] ou bien [qu']il faut la créer, de toutes pièces, en notre imagination, et vivre dans le rêve pur, le rêve abstrait et charmant où l'humanité se décolore et se volatilise* »¹⁷, il montre déjà que la vision que l'artiste a de la réalité passe à travers un prisme déformant et qu'il ne devrait pas se soucier de l'objectivité ; de plus, il envisage que l'artiste puisse renoncer à la représentation de la réalité pour se concentrer sur l'émanation de son intériorité. Pour sa part, il se range du côté de la réalité, qu'il considère comme le point de départ de sa création, mais sa façon de le faire est très particulière. Il y ménage surtout de la place pour une vision personnelle des choses, que ses contemporains ont souvent qualifiée d'« *exagérée* ». Mirbeau se défendait, en invoquant « *la vie elle-même* »¹⁸, son critère esthétique principal : « *Plus je vais dans la vie, et plus je m'aperçois que c'est la vie qui exagère, et non ceux qui sont censés l'exprimer* », écrivait-il en 1902¹⁹. Cependant, son imagination, son hypersensibilité et son tempérament exacerbé qui se manifestent dans ses œuvres, lancent un défi à cette déclaration. On pourrait y voir ce « *romantisme caricatural* » que Louis Hauteœur indique comme l'un des « *premiers éléments dont hérite l'expressionnisme français* »²⁰. Le critique énumère ensuite les autres composantes de l'art expressionniste en France : la déformation technique (l'exagération du trait, la mise en relief d'un seul aspect) et la fonction du rêve, qui devient pour l'artiste « *la véritable réalité* »²¹. Tous ces traits occupent une place importante dans les romans mirbelliens. Enfin, il convient d'évoquer le subjectivisme de Mirbeau, qui, pour être bien analysé par plusieurs chercheurs, n'en est pas moins important pour notre propos. Or, à lire Michel Gliksohn, on peut aisément « *situer l'expressionnisme dans la tradition de l'esthétique subjectiviste, de tous ceux qui, avec Jean-Jacques Rousseau, mettaient le langage, "né non des besoins, mais des passions", en rapport, non avec l'objet, mais avec la subjectivité, l'intériorité, l'émotivité. Du Cri d'Edvard Munch (1895) aux premières peintures abstraites de Kandinsky, on voit le peintre utiliser les techniques de la caricature, non plus seulement pour exprimer la dérision, mais pour dire la pitié, la révolte ou, abandonnant les formes identifiables, les secrets indicibles de l'âme. En littérature, l'expressionnisme évolue aussi de la caricature et de la distorsion jusqu'à l'abstraction, à l'invention de langues nouvelles* »²². » La caricature dans l'œuvre de Mirbeau se charge précisément de véhiculer des notions essentielles pour le système philosophique et moral de l'écrivain, à savoir la révolte et la pitié.

Lorsque Michel Raimond qualifiait de « *réalisme visionnaire* » l'art romanesque d'Octave Mirbeau, il soulignait l'importance des hallucinations et des rêves qui s'unissaient à la représentation réaliste, comme dans le monologue intérieur de Sébastien, durement éprouvé par la

vie au collègue : « *Dans cette vision qu'a d'un univers hostile une âme d'enfant, on remarque plusieurs niveaux : les impressions, qui ont un fondement objectif ; des méditations [...] où le monde extérieur qui les a causées s'éclipse un instant ; enfin, des éléments hallucinatoires qui sont des impressions démesurément amplifiées par une subjectivité souffrante* », ou comme dans d'autres fragments où « *des souvenirs et des rêveries [...] viennent se mêler aux perceptions et aux méditations* »²³. Cela amenait le critique à comprendre la subjectivité du point de vue d'une manière plus large, en tant qu'élément transfigurant la réalité, qui provoque « *une sorte de gonflement de certains moments, où le lecteur peut épouser d'assez près l'expérience d'une individualité*²⁴ ». Roland Dorgelès va plus loin encore, lorsqu'il voit en Mirbeau une « *étrange machine à transformer le réel*²⁵ ». En effet, le rêve est un élément constant de ses œuvres et la réalité prend sous sa plume des aspects insolites. L'imagination et le tempérament du romancier influencent souvent la peinture de personnages, comme c'est le cas pour l'abbé Jules. L'exubérance impudique, l'exhibitionnisme masochiste, l'incohérence et l'inassouvissement dont il fait preuve, permettent le rapprochement avec les tendances expressionnistes. Rappelons aussi que la construction du personnage est redevable à Dostoïevski ; or, les expressionnistes ont vu dans cet écrivain leur véritable précurseur qui, bien avant eux, « *dépeignait des états de conscience extrêmes non pas comme des curiosités pathologiques mais comme des points de vue révélateurs sur l'existence, capables, sinon de faire éclater une vérité du moins de démasquer les faux-semblants*²⁶ ». De plus, la personnalité de l'abbé envahit l'ensemble de l'œuvre. Souvent, elle influence les autres protagonistes dans leur perception de la réalité. C'est également à ce niveau que l'on peut découvrir des ressemblances avec les romans de Dostoïevski chez qui, selon J.-M. Gliksohn, la réalité concrète « *ne faisait que souligner cette importance des paroxysmes psychologiques, la validité d'une aspiration au bien, la transfiguration spirituelle de l'homme qui, seule, donne son vrai sens à la souffrance et à la passion*²⁷ ». Le personnage de l'abbé, déchiré constamment entre les pulsions contradictoires de son caractère violent, est emblématique d'une telle vision des choses. Enfin, indépendamment de sa dimension individuelle, il permet aussi une généralisation, ce qui invite Stéphane Mallarmé à voir en lui un « *douloureux camarade*²⁸ ». Or, cette dernière circonstance n'est pas moins typique de l'écriture du romancier russe que des présumés expressionnistes ; le rapprochement entre Octave Mirbeau, Fédor Dostoïevski et les expressionnistes nous paraît donc fondé.

Revenons encore à la question des liens entre la réalité et les émotions du personnage. C'est de nouveau *L'Abbé Jules* qui nous servira d'exemple. Il s'agit du moment où l'abbé, dont nous ne connaissions jusqu'alors que le passé, doit faire son intrusion dans le temps présent de la narration – après plusieurs années d'absence, il décide de rentrer au pays. La perspective de cette première entrevue effraye le jeune narrateur, qui s'imagine son oncle comme très laid et très méchant. Avant la rencontre, le garçon revoit sans cesse « *la grimaçante figure* » (434) de l'oncle, son image « *atroce* », « *diabolique* » et « *menaçante* » (435). L'entrée en gare du train qui ramène Jules est ressentie par son neveu comme un choc violent :

J'entendis aussitôt un coup de sifflet d'abord lointain, puis se rapprochant, un coup de sifflet qui m'entra dans le cœur comme un coup de couteau. Le beuglement d'un cor répondit. Et ce fut un grondement de bête furieuse, le roulement formidable d'une avalanche qui se précipitait sur nous. Je crus que tout ce vacarme, que toute cette secousse dont le ciel et la terre étaient ébranlés, je crus que tout cela qui haletait, qui sifflait, qui mugissait, qui crachait de la flamme et vomissait de la fumée, je crus que tout cela était mon oncle, et je fermai les yeux (436).

Cette vision apocalyptique du train que le narrateur effrayé identifie à son oncle invite Claude Quiguer à parler d'un « *cauchemar de l'enfant qui prend en main la description, qui modèle et qui colore la réalité technique à l'image de ses fantasmes*²⁹ ». L'identification du personnage au train témoigne de la contamination de la réalité par les visions intérieures du narrateur. La terreur de l'enfant ne lui permet pas de retrouver les dimensions réelles de la vision, même au moment où il voit déjà son oncle sortir du wagon :

En rouvrant les yeux, devant moi, je vis une chose noire, longue, anguleuse, qui descendait à reculons d'un wagon, une chose que terminait, par le bas, un énorme pied, tâtant le vide et cherchant un point d'appui. Nous étions tous les trois, derrière cette chose aux flancs de laquelle battait un sac de nuit, rayé de bandes rouges et vertes, nous étions tous les trois rangés militairement, sur une seule ligne, anxieux et pâles. Et aucun de nous, immobilisés par l'émotion, ne bougeait. La chose se retourna, et parmi les angles, et parmi le noir, sous l'ombre d'un large chapeau, deux regards étranges, colères, deux regards entre lesquels pointait un nez vorace et quêteur comme celui d'un chien, deux regards insoutenables s'abattirent sur nous. C'était mon oncle (436-437).

Nous reprenons le commentaire de Claude Quiguer, car il conforte la perspective expressionniste que nous croyons motivée pour ce passage : « *La vision survit à l'arrêt de la machine et le cercle se ferme : de la chose-oncle (la machine perçue par l'enfant), descend maintenant très "logiquement" l'oncle-chose. L'indétermination monstrueuse de la chose que la panique de l'enfant a composée à partir de la machine transposée et de l'oncle imaginé rejaillit maintenant sur l'oncle "réel" pour le contaminer : à son tour, il est chose, sans figure et sans nom, énorme masse informe, partie d'un bloc mécanique mythifié³⁰.* ». C'est donc toute une logique fantaisiste que le garçon développe dans son imagination.

Le personnage de Jules continuera à influencer le regard de l'enfant sur le monde. Ainsi, lorsque sa mère le force à une promenade où il doit épier l'abbé, cette perspective terrifiante contamine sa vision du paysage, qui s'assombrit à mesure qu'Albert s'approche de l'abbé :

La route faisait de brusques courbes, disparaissait, réapparaissait. À mesure que j'avançais, les ombres s'allongeaient, s'effilaient, dessinant des mufles de bêtes étranges. Et, tout à coup, j'aperçus la terrible soutane, noire sur la blancheur éclatante, avec une petite ombre qui la suivait, et frétillait à ses pieds, semblable à un petit chien (450).

Nous avons ici affaire à un procédé de nature expressionniste : « *Le paysage n'est plus qu'une projection d'un état d'âme³¹* », comme écrit Pierre Michel. On en trouve un autre exemple dans l'épisode de la tentative du viol d'une paysanne par Jules. Il est curieux d'observer le changement de la technique descriptive entre le début et la fin de cette scène. L'évocation du paysage que Jules admire pendant sa promenade comporte des éléments impressionnistes, dans la mesure où elle met en valeur les couleurs et le jeu de lumières du jour finissant, tout en restituant des ensembles plutôt que des objets isolés, et aussi dans la mesure où elle reproduit l'impression instantanée ressentie par le personnage :

[II] *s'engagea dans une sente qui monte, à travers champs et friches, et conduit à la forêt de Blanche-Lande qui, au loin, devant lui, tassait ses sombres massifs, dans le soleil couchant. La nuit venait, odoriférante et superbe, encore tout illuminée de jour rose, sur les coteaux, sur les chemins, sur les écorchures de la terre, tandis que l'ombre vêtue de brumes roses aussi et lentement déployées, s'allongeait au creux des vallons. Ébloui, charmé, il marchait vite, aspirait avec délices la fraîcheur qui s'épandait dans l'air, et il regardait le ciel, labouré d'or, éclaboussé de feu à l'horizon, et au-dessus de sa tête le ciel, encore, uni et tranquille, d'un bleu d'acier, d'un bleu profond, où les étoiles allaient tout à l'heure paraître (370).*

Après la rencontre humiliante avec la paysanne, qui réussit à se dégager de l'étreinte du prêtre, celui-ci reste seul, en proie à de violents remords. La modification qui s'opère dans son humeur n'est pas sans produire un effet sur sa perception du paysage : « *Et ce fut le silence, tout autour de lui, et ce fut la nuit, une inquiétante nuit, profonde et sans lune, une nuit qui entrait dans son âme* » (374). Mais rapidement, cette vision de la nature filtrée par une émotion passagère cède la place à une hallucination qui ne se réfère plus à la réalité existante, mais qui projette sur le paysage la sensation intérieure : la nature renvoie à Jules « *avec le mystère grandissant de ses ténèbres, à elle, les grimaçantes et vengeresses images de ses remords à lui et de ses terreurs* » (*ibid.*), qui bientôt se mue en un délire où le paysage existe uniquement en fonction des phantasmes du personnage :

Il était ainsi que dans un rêve de fièvre, où les choses se succèdent, incohérentes, ironiques et douloureuses. Malgré lui, l'impure obsession de la femme revenait, s'associait à sa honte, et, avec un involontaire tressaillement de ses muscles, avec une vibration suprême de ses moelles, il la retrouvait en lui, autour de lui, jusque dans l'opacité de l'ombre, jusque dans le symbolisme errant du ciel, où les nuages évoquaient d'impossibles nudités, d'impossibles enlacements, une multitude de figures onaniques et tordues, semblables aux gravures démesurément agrandies d'un livre obscène, qu'il avait eu jadis, au collège. Et, au-dessous de ce ciel pollué, la forêt dressant ses masses confuses, énormes et lointaines, amplifiant ses terrasses, ses colonnades, ses escaliers, ses temples, lui faisait l'effet de quelque architecture formidable, de quelque noire Sodome, bâtie en l'honneur de la Débauche éternelle et triomphale (374).

Ainsi, d'une description impressionniste du début de l'épisode, l'auteur passe à une évocation expressionniste, qui ne renvoie plus au monde extérieur et qui est représentative de « l'explosion de l'intériorité » décrite par J.-M. Gliksohn³². Chez Mirbeau, ce sont surtout des émotions violentes, la haine, l'angoisse, le dégoût, qui se manifestent dans toute l'authenticité d'un cri spontané et sont reflétées par l'entourage. Ce procédé revient d'une manière régulière dans ses œuvres. Par exemple, Georges de *Dans le ciel*, impressionné par la violence du caractère de son ami Lucien et par ses théories bizarres et incohérentes à propos de l'art, ne perçoit plus l'atelier du peintre d'une manière réaliste : les émotions qu'il ressent transmettent leur force aux objets :

[...] dans l'atelier, la pénombre accrue me semblait, à chaque minute, plus tragique. Les objets s'y amplifiaient, sinistrement, s'exagéraient jusqu'à l'irréalité du cauchemar; les figures peintes, autour de moi, s'animaient d'une vie terrifiante, tendaient vers moi des regards surnaturels, des bouches vulvaires qu'un ricanement sanglant déchirait. Et les chevalets m'apportaient l'image d'atroces crucifiés (82).

Le commentaire de Lucien, lorsque Georges lui décrit ses visions, est révélateur des opinions de Mirbeau et étonnant par ses convergences avec l'expressionnisme :

Eh bien, voilà! c'est de l'art, mon petit... l'art c'est ça!... Des visions?... mais tu es un enfant... tu as trouvé le caractère des choses de l'atelier, ni plus ni moins... Un chevalet comme une croix, comme un gibet!... Bravo!... c'est ça, c'est le caractère!... Tu as donné à cet objet, qui n'est rien, qui n'a pas une existence réelle, la forme des terreurs de ton esprit!... Demain, peut-être, tu verras autrement, tu le verras comme... un cathédrale... comme une grande fleur de soleil!... Il faut bien te mettre dans la tête une vérité... un paysage... une figure... un objet quelconque, n'existent pas en soi... Ils n'existent seulement qu'en toi... [...] Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir... (83 – c'est nous qui soulignons)

Louis Hautecœur trouve des termes heureux pour décrire ce phénomène : « Pour les expressionnistes, l'objet est une perception et rien d'autre ; c'est une simple modification du sujet ; l'objet est inhérent au sujet ; il est une forme de son émotion ; il varie d'un individu à l'autre ; il varie même dans un individu selon les moments. L'intérêt ne porte plus sur l'objet, mais sur le sujet. Il ne s'agit plus de traduire l'impression qu'il reçoit passivement, mais l'expression qu'il confère à l'objet³³. » C'est cette expression de l'intériorité qui se manifeste dans les toiles de Lucien, inspirées largement de Van Gogh, dont Mirbeau découvre la peinture en 1891. Il est le premier propriétaire des *Iris* et des *Tournesols*, ces « fantastiques fleurs qui se dressent et se créent, semblables à des oiseaux déments ». L'art de Van Gogh l'impressionne par le symbolisme de ses visions, par « une noblesse qui émeut, et une grandeur tragique qui épouvante » et par le « style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité³⁴ ». La caractéristique de cet art qu'il donne dans deux articles importants écrits après la mort du peintre, permet à la fois d'apprécier la justesse de ses observations et de deviner ses propres principes esthétiques :

Il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature.

Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques³⁵.

Non seulement Mirbeau admet la possibilité de ne traiter la réalité que comme un prétexte pour l'expression de la personnalité de l'artiste, mais encore – et c'est là l'importance de son analyse –, il décrit le résultat de cette expression en des termes presque analogues, nous le verrons, aux définitions modernes de l'expressionnisme :

Tout, sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui et qui est lui. Il se dépense tout entier au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs, qu'il gonfle de la surprenante sève de son être. Ces formes se multiplient, s'échevèlent, se tordent, et jusque dans la folie admirable de ces ciels où les astres ivres tournoient et chancellent³⁶.

Il n'est pas besoin d'insister sur le respect dont les expressionnistes entourent Van Gogh, leur véritable précurseur. J.-M. Gliksohn se penche également sur les relations du mouvement expressionniste avec ce peintre, et cite un fragment d'une lettre où Van Gogh explique à son frère comment il peint un portrait : il y insiste sur le rôle de la couleur qui lui permet de « *s'exprimer fortement* » et sur le fait qu'il ne cherche pas à reproduire exactement la réalité, mais qu'il la sature de sentiments qu'il a pour l'homme portraituré. Gliksohn considère « *cette attitude qui soumet les formes à une représentation intérieure à la fois affective et intellectuelle* » comme purement expressionniste et indique le rôle fondamental de l'expression individualisée : « *L'art ne consiste pas à appliquer des formules du style, mais à répondre à une exigence de l'esprit ; le renouvellement des formes découlera, comme naturellement, de la vision de l'artiste. C'est la réponse de l'intuition et de la spontanéité à tous les académismes anciens ou récents, à toutes les esthétiques fondées sur des valeurs établies³⁷* ». Telle est exactement la position d'Octave Mirbeau qui, toute sa vie durant, se soulève avec une grande conséquence contre toute forme d'académisme et contre les attitudes figées devant l'art. Sa conception de l'art comme expression d'un tempérament individuel est en communication étroite avec les définitions de l'expressionnisme par Gliksohn : dans une *interview* accordée en 1907, il affirme que, « *par la force même de son tempérament* » l'artiste va « *accentuer dans la nature les formes et les couleurs qui en expriment le mieux le sens. En représentant sincèrement la nature, il la fera comprendre à sa manière, et c'est tout l'art³⁸* ».

La violence thématique de l'expressionnisme débouche nécessairement, nous l'avons déjà indiqué, sur une violence langagière, une écriture violente, crispée et extrêmement émotionnelle : « *le thème du cri rejoint [...] l'hyperbole de la formule* », dit J.-M. Gliksohn, qui insiste en même temps sur le caractère authentique et intuitif de la parole expressionniste, censée s'opposer au « *langage trompeur de la société³⁹* ». Mirbeau dénonce le pouvoir mensonger de la parole telle qu'elle fonctionne au niveau social. Les beaux parleurs dont il peuple les pages de ses romans sont toujours des menteurs, des voleurs ou des lâches. Il suffit de prendre l'exemple du juge Robin dont l'éloquence camoufle le néant de stupidité, de méchanceté et de corruption. Il en est de même de maître Du Buit, personnage authentique, ridiculisé dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (62). La cause principale du respect des paysans pour les notaires de province, si bien décrits dans *Dingo*, est leur jargon incompréhensible : le notaire « *incarne encore un autre prodige non moins merveilleux, par où se révèlent mieux encore la divinité de son origine et la toute-puissance de ses surnaturelles fonctions : il écrit et il parle un jargon mystérieux, à quoi personne ne comprend jamais rien... Moins encore qu'au latin de la messe. Le paysan croit en Dieu, parce que Dieu parle en latin ; il croit au notaire, parce que le notaire écrit en jargon* » (712). Le personnage de Joseph-Hippolyte-Elphège Roch est bâti sur une éloquence idéale, pour ainsi dire, car elle est complètement dépourvue de sens. Cela ne l'empêche pas – au contraire ! – de devenir maire de Pervençhères. Personnage beaucoup plus consistant et plus corrompu, Eugène Mortain du *Jardin des supplices* compte parmi ses talents les plus prestigieux « *cette faculté merveilleuse de pouvoir, cinq heures durant, et sur n'importe quel sujet, parler sans jamais exprimer une idée* » (194). Le style de Mirbeau lui-même est de toute évidence un style de pamphlétaire, où se reflètent des années de

polémique journalistique. Cela revient à dire qu'il cède à la volonté d'exprimer clairement ses opinions afin d'être compris du large public. Cependant, cette clarté l'inquiète en tant qu'artiste, car il la trouve limitatrice par rapport à la profondeur de l'obscurité. D'autre part, comme l'observe Pierre Michel, Mirbeau lutte contre les habitudes classiques et procédés rhétoriques, contractés lors de ses études et dans les premières années d'apprentissage à Paris⁴⁰. Ainsi, après s'être laissé tenter par l'écriture artiste, s'efforce-t-il de forger son propre langage, en évoluant vers un style simple, plus apte à exprimer l'émotion directe. Le tempérament exubérant de l'écrivain, que nous ne saurions jamais exclure de nos analyses, y trouve mieux son compte. L'une des raisons de son admiration pour les écrivains russes est précisément la qualité de l'expression : « La Guerre et la paix et L'Idiot – dit-il en 1903 –, *ce seront les principaux facteurs de notre transformation morale, les plus violents réformateurs de notre sensibilité. Chez eux, pas de prétentions verbales. Rien que le souci d'exprimer la passion, avec une concision si nerveuse, si aiguë, que tout notre être et nos fibres sont travaillés, en gémissent et en souffrent*⁴¹. ». C'est, là encore, une interprétation que les expressionnistes ne pourraient pas dédaigner. Évidemment, loin de lui toutes les expériences formelles au niveau du langage qui tentera un groupe important d'expressionnistes ; il faut cependant remarquer que, chez ces derniers, le désir de réformer la langue n'est pas un principe généralisé, et que souvent ils inspirent leurs recherches de leur spontanéité et non des exigences codifiées.

« *Contraindre, forcer, brutaliser* » – ces termes semblent caractériser le mieux la « *rhétorique de la violence* » que Fabien Gruel et Christophe Lustenberger décrivent parallèlement chez Octave Mirbeau et Louis-Ferdinand Céline⁴². Les analogies avec cet écrivain sont, à notre sens, beaucoup plus nombreuses et frappantes. Ainsi, lorsque Julia Kristeva choisit l'exemple de Céline pour son analyse de l'abjection dans la littérature, il est aisé de découvrir des points de rencontre entre nos deux auteurs. Pour Kristeva, le récit célinien est un récit de la douleur et de l'horreur, non seulement à cause de la thématique, mais aussi « *parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public*⁴³ ». L'œuvre mirbellienne se fonde de même sur la souffrance propre du narrateur et sur son indignation face aux horreurs du monde. Kristeva observe aussi que, « *lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... À un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se narre plus, mais se crie ou se décrit avec une intensité stylistique maximale (langage de violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie)*⁴⁴. » Il ne fait pas de doute qu'une telle démarche caractérise l'écriture mirbellienne – nous y reviendrons ; en même temps, la valeur expressionniste de ces procédés est incontestable, ce que confirme J.-M. Gliksohn, en situant *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* dans le voisinage du mouvement expressionniste. La « *logorrhée* » qui envahit, selon E. Roy-Reverzy⁴⁵, les romans de Mirbeau, correspond précisément au « *cri* » dont parlent Kristeva et Gliksohn. Et lorsque Jacques Dubois constate, toujours à propos de Céline, que « *l'intention pamphlétaire mine le roman et le conduit aux confins de la dislocation*⁴⁶ », nous sommes au cœur de la problématique mirbellienne qui nous intéresse dans le présent article.

D'autre part, même la tentation du silence qui hante Mirbeau tout au long de sa carrière artistique peut recevoir une explication expressionniste, dans la mesure où elle revendique la vérité et l'authenticité au niveau de l'expression. Le balbutiement, la phrase hachée, enfin le silence sont parfois plus près de l'émotion primitive que tout un échafaudage de paroles, où la part du prémédité est trop grande. « *Le thème de la douleur, de l'horreur est l'ultime témoignage de ces états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative, dit encore Kristeva. Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie, et silence*⁴⁷. » Samuel Lair, dans une analyse pertinente de la « *loi du silence selon Mirbeau* », observe pour sa part que le comportement des personnages silencieux équivaut à « *rassemblement, récupération de tout l'individu qui jette dans*

*un effort contrasté la somme de ses qualités, et crée dans cet élan son œuvre, synthèse artistique, aboutissement d'un engagement idéologique ou dépassement de soi*⁴⁸ ». Souvent aussi (Bolorec de Sébastien Roch en offre le meilleur exemple), le silence exprime le plus profond de la révolte. « *Le silence, parole de l'anarchiste*⁴⁹ », écrit S. Lair, et ses propos complètent la définition de l'abjection que donne Julia Kristeva : « [...] *l'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés*⁵⁰. » Or, la position extrêmement critique des expressionnistes face à la société bourgeoise, à sa corruption et à sa culture figée et immuable, constitue un point important dans leur esthétique. L'intérêt porté au langage en est une des manifestations.

III. ILLUSION RÉALISTE.

La révolte contre la réalité politique et sociale et la recherche de l'authenticité d'expression doivent nécessairement mener au refus des conventions et des traditions, qui, dans le cas de l'artiste, touchent aussi la représentation du monde extérieur. L'expressionnisme se caractérise, entre autres, par le détour de la figuration exacte des éléments de la réalité, d'où, dit Jean-Michel Gliksohn, « *la tentation de l'abstraction*⁵¹ » qui traverse cette esthétique. D'autre part, tout en s'acheminant vers l'abstraction, l'expressionnisme est loin de la traiter comme une solution unique. Gliksohn observe que le trait essentiel de l'expressionnisme est la distorsion qui « *inscrit, dans des objets identifiables et dans des paroles intelligibles, les marques stylistiques d'une exigence intérieure* ». Cela le conduit à voir dans l'abstraction la dernière étape de la distorsion. Elle serait « *le premier symptôme d'un abandon, par l'art, de la nécessité d'imiter le monde extérieur ou la pensée lucide ; elle voudrait être le signe d'un mouvement de l'âme, distinct des formes qui en portent la trace*⁵² ». Ainsi le concret n'est pas banni de l'esthétique expressionniste, il peut même servir de support à l'expression de l'intériorité, « *l'essentiel étant que la création ne soit pas soumise à l'objet extérieur*⁵³ ».

Le problème de la représentation de la réalité est l'une des préoccupations majeures de Mirbeau. Quand Monet lui fait part de ses difficultés théoriques, il lui conseille de s'en tenir au monde solide des objets : « *Voyons, Monet, mettez-vous donc en face de la réalité, une bonne fois. Imposez une discipline humaine à votre raison. Dites-vous qu'il est des rêves qu'une âme forte ne doit pas tenter, parce qu'ils sont irréalisables. On ne peut aller plus loin que le monde sensible, et sapristi ! ce que vous sentez, ce que vous voyez, est un domaine assez vaste, assez infini pour vous*⁵⁴. » Dans ses chroniques esthétiques, il revient régulièrement sur l'importance de l'observation et de la fidélité à la nature. « *On n'atteint un peu de la signification, du mystère et de l'âme des choses que si l'on est attentif à leurs apparences*⁵⁵ », écrit-il encore en 1913.

Mais, d'autre part, il n'est pas rare de lire sous sa plume des phrases comme celle-ci : « *Ce que nous voyons autour de nous c'est nous-mêmes, et les extériorités de la nature ne sont pas autre chose que des états plastiques en projection, de notre intelligence et de notre sensibilité*⁵⁶ » : une telle conviction le situe à l'opposé du réalisme tel que le conçoivent ses contemporains. Il prétend aussi qu'« *il n'existe pas une vérité, en art ; il n'existe que des vérités variables et opposées, correspondant aux sensations également variables et opposées que l'art éveille en chacun de nous. La beauté d'un objet ne réside pas dans l'objet, elle est, tout entière, dans l'impression que l'objet fait en nous, par conséquent, elle est en nous*⁵⁷. » La comparaison avec la formule de Kandinsky « *est beau ce qui est beau intérieurement*⁵⁸ » s'impose. Nous en arrivons ainsi à une conception des rapports entre l'art et la réalité qui éclaire d'une lumière différente la démarche de Mirbeau. Les propos de Roland Dorgelès se révèlent très significatifs de ce point de vue. Il affirme, en effet, que « *ce prétendu réaliste ne s'est jamais servi de la réalité. Il ne la copiait pas : il l'imaginait*⁵⁹ ». On connaît la volonté, exprimée par Mirbeau dès 1891, d'écrire des livres « *d'idées pures* », c'est-à-dire sans ancrage dans le monde des réalités⁶⁰. À notre sens, dans ses romans successifs, Mirbeau rejette toujours davantage ce qu'il est convenu d'appeler l'illusion réaliste. Nous nous proposons d'examiner à présent les modalités de cette évolution, tout en recherchant leur parenté avec l'esthétique expressionniste. Les points cardinaux de cet éloignement de l'illusion réaliste – que

nous qualifierons d'abord comme le rejet de la transparence de l'art – semblent être de nombreuses transgressions du code de la vraisemblance romanesque, la dénonciation des procédés simplificateurs du roman réaliste, enfin l'usage particulier des concepts du personnage romanesque et des relations spatio-temporelles. Nous examinerons aussi, dans ce nouveau contexte, les problèmes de la composition que nous avons traités plus amplement ailleurs⁶¹.

À l'époque de Mirbeau, l'art réaliste se définit souvent comme une négation de l'art, comme une littérature de la seule référence. Michel Zéraffa parle à ce propos du dilemme, qui s'est avéré faux avec le temps, et qui se posait aux romanciers réalistes : ils croyaient devoir choisir entre l'art, c'est-à-dire l'imagination, la sensibilité et la subjectivité du créateur, et la vérité, c'est-à-dire une représentation fidèle de la société⁶². Se placer du côté de la vérité signifiait donc viser une parfaite transparence des mots et de l'art. Évidemment, il ne s'agit là que d'une convention, dont les réalistes n'étaient nullement ignorants. « *Les écrivains n'étaient pas dupes, écrit Jacques Dubois, ils savaient ce que leur coûtait la fabrication de leurs romans. Mais ils s'accommodaient d'une imposture et d'un malentendu qui ont eu la vie dure*⁶³ ». Au début de sa carrière, Mirbeau lui-même semble donner son accord à cette convention : en parlant des tableaux de Claude Monet, il choisit des termes d'obédience réaliste, qui semblent pris dans la préface de *Pierre et Jean* : il admire la transparence de l'art dans ces toiles (« *l'art disparaît, s'efface, et nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante complètement conquise et domptée par ce miraculeux peintre* »), qui lui permet d'avoir l'« *illusion complète de la vie*⁶⁴ ». Mais, dans ses propres romans, l'art n'est jamais transparent. Avec le temps, il devient évident qu'il entend rendre visible sa personnalité, jouer avec la forme. Tout ce qui relève de l'arbitraire chez lui, conduit précisément à la manifestation de son art et de sa technique. Comme l'observe Charles Grivel, « *faire l'aveu du procédé romanesque a toujours outré. Qui le déclare paraît ne pas se conformer à la règle, passe pour malhonnête aux yeux du "bon auteur" qui pourtant pratique de même*⁶⁵ ». Mais le « *bon auteur* », nous venons de le constater, sait taire tous ses procédés, tandis que le tempérament et la sincérité primaire de Mirbeau ne le lui permettent pas. C'est aussi par cette outrance méthodique qu'il se rapproche de l'expressionnisme.

Une des façons de s'opposer à la convention réaliste est de ne pas respecter la consigne de la «vraisemblabilisation» : si nous la définissons, avec Grivel, comme la déclaration de se rendre vrai, à l'intérieur du texte, par rapport à son référent extra-textuel⁶⁶, l'art de Mirbeau ne répond pas à cette formule : au contraire, il entrave systématiquement le code de la vraisemblance, négligeant de reproduire le référent d'une manière cohérente. Ainsi recourt-il systématiquement à la caricature, comme dans le cas du couple Robin, où la bêtise du mari égale la méchanceté de la femme, sans compter leurs défauts de prononciation hyperboliques et leur aspect physique grotesque (341)⁶⁷. Il se plaît aussi à imaginer des situations grotesques, gonflées jusqu'à l'absurdité, comme l'histoire du mandement de *L'Abbé Jules* (403-409). Dans ce cas, le grossissement est tel que même un lecteur naïf finira par se poser la question de la vraisemblance de l'épisode.

On trouve également, dans les romans mirbelliens, de nombreux exemples d'incohérences sur le plan de la logique, comme celui, souvent évoqué, du narrateur du *Jardin des supplices* qui, sans connaître un mot de chinois, est capable de comprendre des conversations entières dans cette langue, ou cet autre, du même roman, où, après un chapitre consacré à la description des cruautés les plus épouvantables, entre autres celle de l'utilisation de la « *fée Dum-Dum* », l'acteur principal de ce récit, le capitaine anglais, prononce un plaidoyer contre le caractère inhumain de notre civilisation (224). Cette inconséquence sur le plan de la psychologie du personnage et de la construction du récit ne peut se justifier que par des fins utilitaires, en l'occurrence une démonstration plus fulgurante des thèses de l'auteur. Le critère de la vraisemblance, et en même temps la construction du personnage, s'en trouvent bafoués, et le didactisme, cher aux expressionnistes, ne s'en porte que mieux.

Souvent aussi, Mirbeau efface délibérément les frontières entre la fiction et la réalité, en prêtant aux personnages réels des mots ou des comportements outranciers. E. Roy-Reverzy observe, dans ces cas, « *une incertitude sur le mode même de la fiction : l'interview du général Archinard, qui tient des propos délirants sur le colonialisme, déréalise ce célèbre colonisateur de l'Afrique*

noire. Au-delà d'un genre littéraire, c'est donc à ce qui nous entoure, à nos représentations que s'attaque le romancier et qu'il entache de doute : finalement, ce fameux général existe-t-il ou n'est-il qu'un être de papier ? Il en va de même pour Maître Du Buit, Georges Leygues et consorts, tandis que le professeur Tarabustin ou le marquis de Portpierre semblent soudain bien réels... » On trouve également des exemples de cette « hésitation entre réel et fiction » dans *La 628-E8* et dans *Dingo*⁶⁸.

D'autres fois, nous observons le manque de cohérence au niveau de la narration. Michel Raimond, dans un chapitre consacré aux modalités du point de vue, rapporte les réflexions de Julien Green concernant le choix de l'optique narrative pour un de ses romans : « *Je me demande si je n'écrirai pas ce roman à la première personne. Cela donne au livre un accent de vérité qui est inappréciable, mais aussi que de limites imposées à l'auteur ! Il faut que le romancier soit Dieu le père, pour ses personnages. Ainsi il peut, à son aise, montrer les mobiles de leurs actions. Mais si c'est un des personnages qui raconte l'histoire, et qu'il ait l'air de savoir tout ce qui se passe dans l'esprit des autres, cela tourne au procédé et l'illusion est bientôt détruite*⁶⁹. » Or, si Mirbeau choisit systématiquement une perspective singulière, il ne renonce par pour autant aux procédés de l'omniscience. Il en résulte précisément cette destruction de l'illusion réaliste dont parle Green. Il suffit d'évoquer l'exemple de la narration dans *L'Abbé Jules*, où un narrateur enfant possède parfois une connaissance inexplicable des événements et des comportements.

Dans tous ces cas de portraits et d'événements invraisemblables, « *Mirbeau ne cherche [...] nullement à nous en faire accroire, dit Pierre Michel ; au contraire, il prend bien soin de nous distancier d'entrée de jeu (c'est le cas de le dire) et de nous installer de plain-pied dans le registre de la farce et de l'"hénaurmité" [...] Dérision et démystification sont les deux armes du combat incessant de Mirbeau contre une société d'oppression, criminelle et hypocrite, qui le révolte et dont il rêve le grand chambardement*⁷⁰. » Comme nous l'avons déjà observé, le sentiment de la révolte caractérise également les créateurs expressionnistes. Et l'une des formes de cette révolte est précisément le manque d'accord avec la tradition sclérosée qui exerce son pouvoir dans la littérature.

Lorsqu'on veut traiter le problème des rapports du Mirbeau romancier à la fiction romanesque, la question du personnage s'impose. Faute de place, nous nous limiterons à signaler les points qui nous semblent cruciaux pour notre propos. Ainsi laissons-nous de côté ces formes de l'anéantissement du personnage qui ne privent pas les protagonistes mirbelliens de leur dimension humaine. Les pauvres, les marginaux, les enfants, tout en étant bafoués, ignorés, négligés – ou justement à cause de cela – continuent à dire la profonde vérité sur la souffrance de l'individu. Il existe cependant une autre catégorie de personnages dont les spécimens sont non moins fréquents chez Mirbeau. Cette fois-ci, il nous est possible de parler d'une véritable schématisation et d'une telle simplification de l'être qu'il en perd tout son caractère humain. Ce type de personnage se réduit le plus souvent à quelques gestes mécaniques, à un tic de langage, à une pensée qui lui revient comme une obsession. Un tel procédé se situe donc à l'opposé du précédent qui, sans jamais donner de réponse, multipliait des pistes de réflexion et mettait en relief la profondeur psychologique du héros. Dans les cas que nous présenterons à présent, le constat de l'auteur est évident : ces personnages n'existent pas. Le caractère éminemment grotesque de leur présentation, la nonchalance avec laquelle le romancier brise les codes de la vraisemblance au moment où elle continue à exercer son pouvoir dans un grand nombre de romans, invitent à découvrir dans son regard la même suspicion, qui s'étendra bientôt sur une grande part de la littérature mondiale. Mirbeau semble briser la « *convention tacite* » entre le lecteur et le romancier et affirmer avec aplomb son rôle de créateur de personnages qui ne sont que « *des êtres de papier* », comme les appelle Henri Mitterand dans son commentaire à l'entreprise esthétique du Nouveau Roman⁷¹. Une liste succincte, à laquelle nous sommes forcés de nous limiter ici, se doit d'être ouverte par le père de Sébastien Roch, dont le seul « *bagage scientifique et sentimental* », note son fils, se compose de trois idées, celles « *de hauteur, de largeur et de prix* » (739) et dont la seule motivation pour toutes ses actions est une énorme vanité.

D'autres exemples de ce type de personnages ne sont pas rares chez Mirbeau. M. et Mme Robin de *L'Abbé Jules*, déjà évoqués par nous, ou Maître Du Buit des *21 jours d'un neurasthénique*, dont l'existence équivaut à ses discours dépourvus de toute signification, illustrent la même tendance. Il semble que toute pensée et toute émotion humaine soient bannies de ces personnages, fantoches grotesques, réduits à une seule dimension. Cette idée se voit confirmée dans le portrait de la marquise de Parabole qui n'est pas « *tout à fait une femme, ni tout à fait une bestiole, ni absolument un oiselet* », mais « *quelque chose de plus mécanique* » (81). Évidemment, les conséquences en sont graves pour le roman, qui ne saurait plus former, en s'appuyant sur ces êtres ridicules, un univers cohérent et autonome, un modèle réduit du monde réel. Cette intention manifeste de mettre à mal la notion de personnage romanesque pourrait être rapprochée, toutes proportions gardées, de la démarche des Nouveaux Romanciers. Lorsque Alain Robbe-Grillet affirme, avec un certain esprit de brimade, il est vrai, vouloir en finir enfin avec le personnage, ses présupposés ne diffèrent pas radicalement de ceux de Mirbeau⁷². On peut également y appliquer les analyses de Michel Zéraffa qui constate, à propos des années vingt du XX^e siècle, qu'elles ne sont plus l'époque où « *la fonction, la présence sociales d'un individu le désignait en tant que personne [...], où le romancier pouvait valablement concevoir le personnage comme un type sociologique et psychologique* ». Le personnage n'est plus une « *théorie susceptible de contenir et de représenter l'homme dans ses authentiques vérité et totalité* », observe le critique, il cesse d'être « *synthétique*⁷³ ». Mirbeau fait un pareil constat vingt ans auparavant, en refusant de doter le personnage d'une existence autre que purement livresque. Simultanément, l'abandon du psychologisme et l'éloignement de la perspective naturaliste, de même que la dimension caricaturale et grotesque de ces personnages, nous permettent des rapprochements avec l'expressionnisme, tel qu'il apparaît dans les œuvres d'Alfred Döblin, de Carl Einstein, ou de Kasimir Edschmid.

Les personnages mécaniques dans les romans de Mirbeau, des êtres dominés par un seul trait, réduits à un seul comportement, sont représentatifs de la volonté de l'écrivain d'échapper à la tyrannie de la vraisemblance et du finalisme qui sont pour lui des catégories réductrices. Ses efforts ne s'arrêtent pas là, pourtant. Dans ses derniers romans, il recourt à un procédé radical, faisant disparaître totalement le personnage romanesque. Sans nous étendre sur cet aspect, bien connu des lecteurs des *Cahiers*, signalons seulement qu'on peut distinguer, chez Mirbeau, deux manières d'estomper le personnage. La première consiste à lui substituer un objet (en l'occurrence, une automobile) ou un animal ; *La 628-E8* et *Dingo* en sont des exemples célèbres et souvent commentés. Ajoutons à cela une observation d'Éléonore Roy-Reverzy qui constate que, dans les romans ultérieurs de Mirbeau, la place accordée à la femme diminue jusqu'à son élimination totale. Or, selon Roy-Reverzy, la disparition de la femme signifie la mort du romanesque⁷⁴. « *La beauté est en effet détenue désormais par la machine, écrit-elle, en remplacement de la femme qui fait au contraire figure de mécanique mal réglée et de piège mortifère et qui incarne toutes les formes du grotesque – laideur corporelle, vulgarité morale, stupidité. Dingo, lui, chien qui "refusa obstinément" de "devenir un homme", est à la fois une figure de l'artiste [...] et de l'être primitif, non encore souillé par la civilisation*⁷⁵ », qui exerce ce pouvoir sur son maître. Ces propos, non seulement corroborent notre thèse sur le caractère mécanique d'une partie des personnages mirbelliens, mais en même temps mettent en valeur le côté expressionniste des derniers ouvrages du romancier.

La deuxième voie pour faire disparaître complètement le personnage revient à effacer les frontières entre le personnage romanesque et la personne véritable de l'auteur, sans pour autant verser dans l'autobiographie. Cette opération, qui, si nous en croyons Pierre Michel, se rapprocherait de l'autofiction telle que l'a définie Daniel Grojnowski⁷⁶, achève à notre sens la mise à mort du personnage. Il semble que le procédé commence avec *Les 21 jours d'un neurasthénique*. Le narrateur de cette œuvre décousue semble n'être là que pour servir d'alibi à tous ces récits qui n'ont entre eux aucun autre lien. S'il lui arrive d'exprimer ses idées ou de parler de son propre sort, cela ne contribue aucunement à la construction de son personnage et ne nous permet pas d'avoir une

idée quelconque de sa personnalité. Au contraire, il souligne son effacement, en insistant par exemple sur son incapacité à quitter X... :

Vingt fois j'ai voulu partir, et je n'ai pu. 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 personnalité est telle que je me sens incapable du petit effort qu'il faudrait pour boucler ma malle, sauter dans l'omnibus... (137)

Ce fragment vient après la description des trois rêves du narrateur : dans chacun d'entre eux, il est impuissant, immobilisé, cloué au sol, incapable d'un mouvement quelconque. Comme l'observe Monique Bablon-Dubreuil, le narrateur « épanche sa maladie dans le récit⁷⁷ ». Mais le narrateur diffère-t-il sensiblement de l'auteur, lui aussi souffrant de neurasthénie et sujet à des crises de passivité qui l'immobilisent dans un fauteuil des journées entières ? C'est à partir de ce roman qu'on peut soupçonner Mirbeau d'avoir décidé de se mettre lui-même en scène, même s'il confère à son héros un nom différent du sien (Georges Vasseur). D'autre part, comme nous l'avons déjà signalé, il serait impossible de parler d'autobiographie, car non seulement le pacte, dont Philippe Lejeune a précisé les conditions, n'est pas avoué, mais de plus Mirbeau brouille constamment les pistes, coupant court à toute tentative pour connaître son véritable « je ». Dans les romans ultérieurs, nombre d'indices permettent le rapprochement entre le narrateur et Octave Mirbeau : la profession d'écrivain (dans *La 628-E8* il est même question des *Affaires sont les affaires*), le voyage en automobile (le numéro d'immatriculation authentique fonctionnant comme titre du récit), quelques autres épisodes que l'on connaît de la vie de Mirbeau (comme le grave accident de sa femme, décrit dans *Dingo*), ses connaissances bien réelles (Claude Monet, Paul Bourget, d'autres encore qui figurent dans le livre sous des noms changés), le fait d'avoir possédé un chien prénommé Dingo et d'avoir habité Cormeilles-en-Vexin – Pontailles-en-Barcis dans le livre... Le lecteur est donc autorisé à croire que « celui qui dit je » est l'auteur en personne. Pourtant force lui est de constater que l'ambiguïté se maintient et que la silhouette du Mirbeau véritable reste occultée. Car, d'autre part, le prétendu Mirbeau profère des opinions qui contrastent féroce­ment avec ses convictions véritables (dans *Dingo*, il se dit flatté des compliments de M. Lagnaud, personnage borné et malhonnête – 717, il se reconnaît peu d'imagination et beaucoup de paresse – 710, et il glorifie la République, affirmant entre autres phrases pompeuses : « *Hors de nous, il n'est que de mauvais citoyens* » – 748), dramatise les événements qui lui sont advenus à tel point qu'ils deviennent méconnaissables (comme le récit de sa dernière rencontre avec Bourget sur le yacht de Maupassant, où l'écrivain mondain est rendu entièrement responsable de la folie de Maupassant – *La 628-E8*, 599-600) ou les invente de toutes pièces (comme le meurtre et le viol de la petite Radicet dans *Dingo* – 694-709). Les habitants de Cormeilles-en-Vexin, bien qu'ils gardent parfois leur vrai nom dans le livre, n'ont pas été tels que la veine créatrice du romancier les a présentés. L'enquête de Roland Dorgelès, menée dans les années trente dans le village, montre assez combien fantaisistes sont les portraits peints par Mirbeau. Plusieurs fois aussi, un doute s'installe : est-ce Mirbeau en personne ou bien son avatar romanesque qui nous confie ces réflexions amères : « *Hélas ! j'ai eu dans ma vie assez d'amis, d'excellents, fidèles et très chers amis, pour savoir que l'amitié humaine n'est le plus souvent que la culture d'une domination ou l'exploitation usuraire d'un intérêt, d'une candeur, d'une confiance* » (688) ? Est-ce l'auto-ironie qui perce dans cette appréciation des hommes de lettres, ou bien Mirbeau-personnage ne se compte-il pas dans leur groupe, lorsqu'il dit de Dingo : « *n'étant pas homme, homme de lettres surtout, il n'avait aucune vanité, du moins, aucune de leurs vanités. Il se méfiait des vains éloges et des compliments grossiers* » (718) ? Le lecteur est incapable de distinguer entre le personnage et la personne, pour reprendre la classification de Zé­raffa. On en arrive donc à conclure que le romancier n'assume la fonction de personnage que pour le miner intérieurement. Par conséquent, le personnage disparaît, sans qu'une autre instance s'installe à sa place. Ayant perdu consécutivement son nom, son passé, son histoire, il perd finalement son identité et donc, sa raison d'être. De cette manière, Mirbeau s'attaque à la base même de l'édifice réaliste : la disparition du personnage équivaut au refus de maintenir la « *convention tacite* » que nous avons évoquée au début de cette analyse.

L'illusion réaliste est également soutenue par les forces combinées du temps et de l'espace. C'est aussi dans ce cas que nous sommes obligés de résumer rapidement des analyses plus amples auxquelles nous nous adonnons dans notre thèse. Nous ne présenterons ici que succinctement le fonctionnement métaphorique des forces en question. Ce niveau d'interprétation n'était pas entièrement absent des premières œuvres de Mirbeau, tandis que *Le Journal d'une femme de chambre* semblait restituer un cadre spatio-temporel assez complet : cependant, il est aisé de constater que Mirbeau se livre dans ses romans à une déréalisation progressive des notions traditionnellement responsables de l'ancrage de l'histoire dans la réalité. Le temps et l'espace, dont la présentation dans les premiers romans s'éloigne déjà du modèle traditionnel, assument, à partir de *Dans le ciel*, une fonction presque entièrement métaphorique. L'histoire de Georges et de Lucien transporte les personnages dans un lieu irréel, quasi mythique, dont la fonction est sans aucun doute symbolique – un pic aux formes invraisemblables (105-107). Il signifie, pour les deux artistes, la représentation constante des aspirations irréalisables et la consommation de l'échec. Le ciel qui l'entoure, et qui ne laisse voir rien d'autre, est, comme l'Azur de Mallarmé, une hantise de l'idéal qu'ils ne pourront jamais atteindre, et en même temps un symbole de leur éloignement des hommes, de qui ils sont séparés par cette obsession de l'idéal. L'espace sort du cadre réaliste pour postuler l'ordre métaphysique. Même le fait de situer l'action pour un temps à Paris ne change pas beaucoup, car la ville acquiert également une dimension métaphorique et irréaliste, vue par les yeux d'un peintre exalté qui la compare à une bête qui dévore tous les êtres humains de valeur et désire sa destruction : « [...] il n'y aura un bel art, c'est-à-dire une belle vie, car tout se tient... que lorsque Paris ne sera plus... » (87)

Le Jardin des supplices est un autre exemple de cet espace vague, à moitié irréel, comme issu d'une hallucination. La Chine dont on nous parle est mythique, et on aurait grand tort de voir dans sa description le souci didactique, comme ce serait le cas pour un récit de voyage d'où les lecteurs pourraient tirer des informations utiles. Emmanuel Godo insiste sur une déréalisation progressive de ce roman. « *La première partie, écrit-il, loin d'être une simple contribution au réalisme ou au naturalisme, proposant une énième critique du délabrement social du temps, permet de mesurer, par comparaison avec la seconde, comment progressivement le réel est congédié, révoqué : des cabinets ministériels à la croisière puis au jardin, le texte se présente comme une lente décantation, une mise à distance de la contemporanéité et une plongée dans l'inactuel* »⁷⁸. Rappelons aussi que le texte de Mirbeau, tout en critiquant les prétendues mœurs chinoises, vise l'Europe : c'est une raison de plus pour ne pas présenter l'Orient de manière réaliste.

Dans d'autres cas, il semble que les repères spatiaux ne sont posés là que pour être immédiatement niés, comme pour X, cette ville des *21 jours d'un neurasthénique* qui n'existe pas (elle n'a ni maisons, ni rues, ni habitants, cf. pp. 21-22), ou pour telle description du paysage, qui perd sa fonction traditionnelle et devient une métaphore, en l'occurrence de la vie humaine :

Je crois bien que cette tristesse me vient de la montagne. La montagne m'opprime, m'écrase, me rend malade. [...] Être venu ici chercher la santé, et n'y trouver que la phobie ! ... Et comment y échapper ?... Devant soi, derrière soi, au-dessus de soi, toujours des murs, et des murs et encore des murs qui vous séparent de la vie !... Jamais une éclaircie, une échappée d'horizon, une fuite vers quelque chose, et pas un oiseau... [...] Non, rien que ces murs mornes et noirs où le regard se heurte sans pouvoir les franchir, où la pensée se brise sans pouvoir les traverser... (46-47).

Les tentatives du narrateur pour vaincre ces mauvaises dispositions ne lui apportent pas de succès. Dans ses excursions fatigantes en compagnie d'un guide, il ne rencontre que des lieux sinistres et désespérés. L'idée du sommet apparaît à nouveau, sans doute encore ici symbole de la perfection et de l'accomplissement, mais cette fois-ci, il reste clairement hors d'atteinte :

— *Mais les sommets... les sommets ?... Je veux atteindre les sommets...*
 — *Il n'y a pas de sommets...*

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, les murs, plus terribles, plus noirs, d'un autre sommet... Et, de sommet en sommet, c'est vers plus de mort que l'on monte... (49).

Une lecture symbolique du passage précédent s'impose avec une telle force (on pourrait même contester la finesse du procédé) que sa fonction "géographique" s'estompe tout à fait.

C'est également dans *Dingo* que l'espace possède une fonction symbolique. Les grands terrains ouverts que parcourt l'animal sauvage font s'orienter la réflexion vers les questions de liberté et – à l'opposé de celle-ci – d'emprisonnement, une fois Dingo transféré à Paris⁷⁹. Ponteilles-en-Barcis, bien qu'on lui trouve un modèle dans la réalité, est loin de répondre aux lois d'une description réaliste, qui ajouterait de la vraisemblance aux personnages plantés dans ce décor. S'il existe un rapport entre la description du village et celle de ses habitants, il est construit sur le grotesque et la satire, ce qui l'éloigne visiblement des exigences réalistes et le rapproche, une fois de plus, des procédés expressionnistes. *La 628-E8*, qui constitue une particularité de plusieurs points de vue, ne déçoit pas non plus quand on y analyse le rôle de l'espace. La déréalisation de l'espace est évidente : c'est le côté fantaisiste du voyage qui est souligné, et peu chaut au narrateur dans quels endroits l'automobile l'amène. C'est dire que, grâce à la voiture, il ne se soumet plus à aucune tyrannie, et atteint une complète liberté. De plus, sa perception de la réalité se modifie sensiblement sous l'influence de la vitesse qui devient une notion capitale. En effet, le monde est observé à travers les vitres d'une voiture en marche, ce qui amène Pierre Michel à constater l'évolution de la technique d'observation utilisée dans *La 628-E8* par rapport aux méthodes impressionnistes. Si, selon la théorie impressionniste, l'observateur demeure immobile face au paysage changeant sous l'effet de la lumière, dans le roman de Mirbeau, il se déplace constamment. « *L'observateur ne se contente plus d'ausculter scientifiquement les choses et de les exprimer telles qu'elles lui apparaissent, dans leur essence même, à un moment donné ; il les rend telles que son "tempérament" unique les a transfigurées, sous le double effet de la vitesse et de ses humeurs changeantes au gré des vents [...] Dès lors, par une pente insensible, on est passé de l'impressionnisme à ce qui ressemble fort à de l'expressionnisme*⁸⁰. »

La notion du temps subit de pareilles transformations dans les romans ultérieurs de Mirbeau. À partir de *Dans le ciel*, la notation du temps concret, vécu, s'estompe pour laisser place à la fonction métaphorique. Le réalisme du cadre romanesque s'en ressent bien évidemment. Les personnages plongent dans un non-temps, ce qui souligne leur détachement complet de la vie et de la société. Il en est ainsi de Georges pendant sa maladie, qui signifie pour lui un temps de repos, « *un état d'engourdissement physique et de sommeil intellectuel qui était doux et profond comme la mort* » (42). Tout condamnable que paraisse ce refus de l'engagement, il permet de goûter parfois un peu de bonheur, à condition de faire abstraction complète de la réalité. Le narrateur des *21 jours d'un neurasthénique* se rappelle avoir eu cette chance :

Après avoir, pendant quatre heures, marché dans les landes et sur la grève, j'entrai dans une petite auberge, où je mangeai des huîtres fraîchement pêchées, et bus un pot de cidre. Des femmes me servaient, comme on en voit dans les tableaux de Van Eyck. C'était la même gravité douce, la même noblesse d'attitude, la même beauté ample du geste... Et un silence ! La maison était propre, les murs blanchis à la chaux. Au-dessus de la cheminée, il y avait un panneau de boiserie ancienne, et sur la table de la cheminée, deux grosses coques d'oursins qui ressemblaient à l'Alhambra. J'oubliai le siècle, j'oubliai la vie, la douleur humaine, j'oubliai tout, et je passai là une heure délicieuse et sans remords (229).

Cette œuvre, écrite en 1900, va encore plus loin sur la voie de l'annihilation des repères temporels. Le temps ne compte plus dans ce roman, composé uniquement d'histoires juxtaposées qui ne sont liées que par l'autorité du narrateur. La mention du temps figure toutefois déjà dans le titre. Il fait comprendre que le texte racontera la cure du personnage principal – un neurasthénique –, qui durera 21 jours. En effet, au début il annonce son arrivée dans la ville de X. au milieu des Pyrénées, et à la fin, il déclare partir dès le lendemain. Cependant, il se révèle vite que ces mentions

n'ont aucun rôle dans notre connaissance du héros ni dans celle de sa vie à X. Rien ne vient nous confirmer par la suite que le séjour du narrateur a effectivement duré 21 jours. On pourrait presque penser à un séjour plus long, car il se plaint d'être tombé dans un marasme qui lui fait remettre sa décision de partir toujours à plus tard. Il n'y a non plus aucun rapport entre le nombre de jours et le nombre de chapitres dans lesquels, contrairement au *Journal d'une femme de chambre*, aucune date ne figure. La fonction des indices temporels est donc purement stylistique et utilitaire : introduire un récit, présenter un personnage. Dès lors, nous avons l'impression d'être transportés dans un hors-temps, où les indications temporelles n'ont plus aucune importance, et ce qui compte, c'est la valeur universelle et extratemporelle des messages. Le fait de ne pas dater les phénomènes permet à Mirbeau de dénoncer leur caractère permanent et renouvelable à chaque génération, et donc, de rajouter du poids à ses observations critiques. Paradoxalement, la mise sur scène des personnes réelles n'ancre pas davantage le texte dans la contemporanéité, tant – nous l'avons déjà signalé – leur comportement et leur discours sont improbables. D'autre part, on pourrait imaginer que pour la société décrite par Mirbeau, la question du temps ne se pose pas, car son temps est révolu, et l'écrivain opère déjà sur une matière en cours de décomposition :

Spectacle désolant, car on se rend compte que partout les classes bourgeoises sont en décrépitude ; et tout ce qu'on rencontre, même les enfants, si pauvrement éclos dans les marais putrides du mariage... c'est déjà du passé !... (23).

L'image désabusée de la société bourgeoise et l'attente du nouveau reparaissent ici, comme dans maints autres passages des romans mirbelliens, et évoquent, rappelons-le, les procédés expressionnistes.

La sublimation du temps continue à se produire dans les romans ultérieurs de Mirbeau. Ainsi, cette sorte de journal de voyage que l'on peut voir dans *La 628-E8* permettrait facilement l'intrusion de dates au début de chaque nouveau passage, comme cela avait été le cas pour *Le Journal d'une femme de chambre*. Or, cette fois-ci, le romancier évite toute datation, probablement dans le souci de ne pas alourdir un roman qui, pour être (ce qui reste à prouver) un récit de voyage, n'en est pas moins un récit fantasmagorique. Le fait de se déplacer en voiture ajoute un éclairage supplémentaire au problème du temps. Marie-Françoise Montaubin croit à son annihilation :

La vitesse du véhicule, soulignée à plusieurs reprises par le narrateur, se révèle aussi le principe d'une poétique, modelé sur ses accidents et sur ses conquêtes : multiplication des points de vue, facilité accrue de passer de l'un à l'autre, d'oublier l'un pour l'autre, bientôt disparu de l'horizon. Le rythme fictivement imposé au texte par la machine se présente paradoxalement comme une délivrance des exigences temporelles. Le déroulement chronologique et logique cède la place à la juxtaposition plus ou moins inopinée, plus ou moins arbitraire, motivée par la double fiction du voyage et de la vitesse⁸¹.

Pour confirmer la justesse de ces observations, citons un passage de la préface de *La 628-E8* : le narrateur y confronte les paysans de l'Auvergne, lourds d'esprit, sectaires, réfractaires à la nouveauté, méfiants envers les étrangers, qu'il avait quittés le matin, et ceux du Jura, qui lui font une rare impression d'esprits libres et ouverts, et qu'il rencontre au soir de la même journée. Grâce à la rapidité du voyage, il s'opère, dans son esprit, une véritable abolition du temps traditionnel qui cède la place à la vision juxtaposée de la réalité :

Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes, en passant par tous les intermédiaires de terrain, de culture, de mœurs, d'humanité qui les relient et les expliquent, et j'éprouvais cette sensation – tant il me semblait que j'avais vu de choses – d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois (287).

Il est aisé de voir dans ce gommage de la chronologie, dans la rapidité du rythme et dans la revendication de la liberté qui en résulte, des exigences typiquement expressionnistes. Le *Bebuquin*, de Carl Einstein, ou *Nämlich*, de Paul Adler, ne contiennent-ils pas des exemples convaincants de ce point de vue ?

Et si *Dingo* offre un parcours plus ou moins chronologique (à partir de l'arrivée de l'animal à la maison du narrateur jusqu'à sa mort), ce n'est pas pour retomber dans les ornières du roman traditionnel : aucune date, aucun référent extra-romanesque n'apparaissent. Le temps ne compte plus, car le récit aspire à une dimension qu'on dirait légendaire, où l'ancrage dans la réalité des aventures mythiques du héros canin n'est point nécessaire.

Mirbeau soumet donc l'existence d'éléments spatio-temporels dans ses ouvrages à sa seule volonté, et se soustrait aux exigences de la forme romanesque traditionnelle. Souvent, ce faisant, il parvient à situer ses récits dans un cadre chronotopique, qui n'est plus lié à la réalité et dont le fonctionnement est, dès lors, purement symbolique. Comme tel, il ne remplit que partiellement les exigences du roman réaliste.

Nous touchons enfin au point que nous avons traité plus largement ailleurs⁸². La composition décousue et désordonnée des ouvrages mirbelliens, où l'auteur accorde une autonomie toujours plus grande aux anecdotes particulières, est une preuve définitive du mépris que Mirbeau manifeste envers la convention réaliste. Chez lui, point de structure subordonnée à un finalisme, point d'intrigue dont le parcours ordonné mènerait à un dénouement logique. Nous avons donné à ce procédé un éclairage impressionniste⁸³ ; en effet, la juxtaposition des éléments du récit, sa fragmentation, le refus de composer, sont bien le fait de l'impressionnisme littéraire. Cependant, le primat du fragment sur une structure globale caractérise un nombre plus grand de tendances littéraires, dont également l'expressionnisme. Alfred Döblin, par exemple, refuse l'enchaînement causal du roman et affirme que chaque épisode de l'œuvre devrait tenir par lui-même, vivre une vie indépendante, ce qui est la seule garantie de sa qualité. Pour appuyer ces thèses, il évoque Homère, Dante, Cervantès, Dostoïevski, chez qui « *chaque moment, chaque épisode de l'œuvre trouve sa justification en lui-même*⁸⁴ ». Une construction par fragments caractérise également *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, de Rainer-Maria Rilke, dont certaines pages sont citées comme les plus remarquables de la prose expressionniste. La technique où chaque épisode justifie son existence indépendamment des autres est fréquente chez les expressionnistes, ce qui montre son importance pour cette esthétique. Il apparaît donc que c'est également par la composition fragmentaire de ses romans, qui atteint son apogée avec *Les 21 jours d'un neurasthénique* et *La 628-E8*, qu'Octave Mirbeau s'apparente à l'esthétique expressionniste.

Nous avons examiné les éléments qui décident, à notre sens, de la validité de l'illusion réaliste dans les œuvres de Mirbeau. Au terme de ce parcours, il semble évident que le romancier met à mal ce concept, d'une manière toujours plus manifeste dans ses textes successifs. Dans cet éloignement des chemins du roman réaliste traditionnel, il lui arrive de croiser d'autres voies ; celle des expressionnistes, même si nous ne pouvons le traiter que dans une perspective achronique, paraît se rapprocher le plus de son propre cours. Arnaud Vareille, qui analyse le rapport de l'écriture mirbellienne à l'impressionnisme du point de vue du thème de l'ombre dans ses romans, conclut également, à propos du roman que nous venons de citer dans le même contexte, à l'anéantissement de sa fonction réaliste : « *Ce sera à La 628-E8 d'achever la mutation formelle de l'œuvre en choisissant délibérément de sortir des "cadres" romanesques par la suppression de l'ombre et du rapport au réel qu'elle contribuait à créer. Ce faisant, l'œuvre de Mirbeau ira au-delà des avancées impressionnistes pour annoncer déjà les avant-gardes du XX^e siècle*⁸⁵. »

Contrairement aux autres parties de notre thèse, nous ne pouvions pas parler, dans la présente analyse, des imprégnations conscientes de la part de l'écrivain, ou présenter ses opinions sur l'esthétique expressionniste. Toute conclusion relève donc par force de l'arbitraire. Aussi préférons-nous redire notre intention de nous abstenir des déclarations définitives qui réduiraient l'art de Mirbeau à une seule esthétique. Simplement, il nous a paru intéressant d'ajouter à la multitude des définitions possibles de son œuvre, la perspective expressionniste. Car, comme l'explique Maxime Bourotte, « *relire les œuvres expressionnistes en pensant à Mirbeau leur donne [...] une signification nouvelle. Mirbeau était un styliste et un chercheur. Les expressionnistes en furent, eux aussi, et d'importants. Qu'il se soient ignorés n'altère pas leur rencontre*⁸⁶. »

Anita STARON

¹ Le présent article est une adaptation d'un des chapitres de *L'Art romanescque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, thèse de doctorat dactylographiée, 317 pages, Łódź 2003.

² Dans ces pages mêmes, notamment Anne-Laure Séveno, Maxime Bourotte, Lucien Guirlinger – sans oublier le président de la Société Octave Mirbeau en personne.

³ Cf. J.-M. Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990.

⁴ R. Huyghe, J. Rudel, *L'Art et le monde moderne*, Paris, Larousse, 1969, p. 62.

⁵ Nous laissons de côté les autres sources de l'expressionnisme, tel l'art moyenâgeux ou baroque, car elles n'entrent pas dans le cadre de notre sujet.

⁶ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 18.

⁷ L. Guirlinger, « Mirbeau et Nietzsche », *COM* 8, 2001, pp. 228-240. Afin de ne pas alourdir les notes, nous proposons les abréviations suivantes : *COM* – *Cahiers Octave Mirbeau*, *CE* 1, *CE* 2 - *Combats esthétiques*, vol. 1 et 2, Paris, Librairie Séguier, 1993, *ÆROM* 1, 2 et 3 - *Œuvre romanescque*, vol. 1-3, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000-2001, *Corr. 1 - Correspondance générale*, t. 1, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2002, *Corr. Monet - Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, Éditions Du Lérot, 1990.

⁸ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 20.

⁹ Interview de Mirbeau par P. Gsell, *CE* 2, p. 426.

¹⁰ Cf., à ce propos, le chapitre « Civilisation et nature » de notre thèse.

¹¹ S. Lair, « Henri Bergson et Octave Mirbeau : du philosophe poète à l'écrivain philosophe », *COM* 4, 1997, pp. 313-328.

¹² *Ibid.*, p. 320.

¹³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁴ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Ce que nous nous affairions à montrer dans les chapitres « Octave Mirbeau et la crise du roman » et « Octave Mirbeau et l'impressionnisme littéraire ».

¹⁶ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ « Notes sur l'art. Puvis de Chavannes », *La France*, 8 novembre 1884, *CE* 1, p. 72.

¹⁸ « L'Art et la Nature », *Le Gaulois*, 26 avril 1886, *CE* 1, p. 246.

¹⁹ « L'Abbé Cuir », *Le Journal*, 16 mars 1902, *CE* 2, p. 325.

²⁰ L. Hauteceœur, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle* [1942], Paris, Librairie Armand Colin, 1963., p. 267.

²¹ *Ibid.*

²² J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 145.

²³ M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 308.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ R. Dorgelès, préface, *ÆROM* 1, p. 15.

²⁶ M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 109.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Lettre de S. Mallarmé à Mirbeau, 16 avril 1888, cité d'après P. Michel et J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 347.

²⁹ C. Quiguer, *Femmes et machines en 1900*, Paris, Klincksieck 1979, p. 240.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Notes à L'Abbé Jules, *ÆROM* 1, p. 1188.

³² *Op. cit.*, p. 43.

³³ L. Hauteceœur, *op. cit.*, p. 265.

³⁴ « Vincent Van Gogh », *L'Echo de Paris*, 31 mars 1891, *CE* 1, p. 443.

³⁵ *Ibid.*, p. 442.

³⁶ *Ibid.*, p. 443.

³⁷ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, pp. 55-56.

³⁸ Interview de Mirbeau par P. Gsell, *art. cit.*, p. 425.

³⁹ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ Cf. P. Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, p. 288.

⁴¹ Interview de Mirbeau par M. Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

⁴² F. Gruel et Ch. Lustenberger, « Mirbeau/Céline : guerillas verbales », *COM* 9, 2002, p. 179.

⁴³ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ E. Roy-Reverzy, « Mirbeau rhapsode, ou comment se débarrasser du roman », *Europe* n° 839, mars 1999, p. 15.

⁴⁶ J. Dubois, *Les Romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000, p. 141.

⁴⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 165.

- ⁴⁸ S. Lair, « La Loi du silence selon Mirbeau », *COM* 5, 1998, p. 41.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.
- ⁵⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 246.
- ⁵¹ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 51.
- ⁵² *Ibid.*, pp. 54-55.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 54.
- ⁵⁴ Lettre de Mirbeau à C. Monet, 19 mai 1908, *Corr. Monet*, p. 216.
- ⁵⁵ « Renoir », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 3, février 1913, *CE* 2, p. 521.
- ⁵⁶ « Les Souvenirs d'un pauvre diable », *Contes cruels* II, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000, p. 509.
- ⁵⁷ « Aristide Maillol », *La Revue*, 1^{er} avril 1905, *CE* 2, p. 386.
- ⁵⁸ W. Kandinsky, *O duchowosci w sztuce (Du spirituel dans l'art)* [1911], Łódź, Palstwowa Galeria Sztuki, 1996, p. 127.
- ⁵⁹ R. Dorgelès, *op. cit.*, p. 15.
- ⁶⁰ P. Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 211.
- ⁶¹ Cf. le chapitre « Octave Mirbeau et l'impressionnisme littéraire ».
- ⁶² M. Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 20.
- ⁶³ J. Dubois, *op. cit.*, p. 31.
- ⁶⁴ « Claude Monet », art. cit., p. 358.
- ⁶⁵ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 115.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 244.
- ⁶⁷ Faute de place, nous passons outre à toutes les citations savoureuses, nous consolant de la conviction qu'elles sont bien connues des habitués des *Cahiers*.
- ⁶⁸ E. Roy-Reverzy, art. cit., p. 21.
- ⁶⁹ J. Green, *Journal*, 4 septembre 1930, in M. Raimond, *op. cit.*, p. 386.
- ⁷⁰ P. Michel, introduction aux *21 jours d'un neurasthénique*, *ÆROM* 3, p. 11.
- ⁷¹ H. Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, p. 5.
- ⁷² A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Les Editions de Minuit, 1996.
- ⁷³ M. Zéraffa, *op. cit.*, p. 12.
- ⁷⁴ C'est dans ce sens qu'elle conduit ses analyses dans *La Mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1997.
- ⁷⁵ E. Roy-Reverzy, « Mirbeau rhapsode ou comment se débarrasser du roman », art. cit., p. 22.
- ⁷⁶ Cf. P. Michel « Mirbeau et l'autofiction », *COM* 8, 2001, pp. 121-134.
- ⁷⁷ M. Bablon-Dubreuil, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romantisme*, n° 94, décembre 1994, p. 31.
- ⁷⁸ E. Godo, « Un roman coupable : *Le Jardin des supplices* de Mirbeau », in *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Orléans, Ontario/Paris, Éditions David/L'Harmattan, 1998, p. 225.
- ⁷⁹ Chez Mirbeau, l'espace assume plusieurs fois la fonction symbolique de l'emprisonnement : Paris pour Dingo, le collège pour Sébastien Roch, la maison natale pour Jean Mintié ou pour Georges Robin, le pic pour les deux artistes de *Dans le ciel*, la maison des Lanlaire et la campagne, où elle se sent exilée, pour Célestine, autant d'exemples de ce motif.
- ⁸⁰ P. Michel, introduction à *La 628-E8*, *ÆROM* 3, p. 270.
- ⁸¹ M.-F. Montaubin, « Les romans d'Octave Mirbeau : "Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ...?" », *COM* 2, 1995, p. 56.
- ⁸² Cf. le chapitre « Octave Mirbeau et l'impressionnisme littéraire ».
- ⁸³ Voir *supra*.
- ⁸⁴ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 97.
- ⁸⁵ Arnaud Vareille, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », *COM* 8, 2001, p. 157.
- ⁸⁶ M. Bourotte, « Mirbeau et l'expressionnisme théâtral », *COM* 8, 2001, p. 218.