

**UN MODE D'EXPRESSION
DE L'ANTICOLONIALISME
MIRBELLIEN :**

**LA LOGIQUE DU LIEU DANS LES 21 JOURS D'UN
NEURASTHENIQUE.**

Dès son entrée en littérature, Mirbeau met en place avec les *Chroniques du Diable* un dispositif textuel que l'on retrouvera dans la majeure partie de ses productions et que l'on se propose de désigner sous l'appellation de *complexe d'Asmodée*. C'est l'auteur même qui suggère la filiation en faisant de ce personnage fantastique le « très arrière-grand-père » de son narrateur¹. Démon de la sensualité et de l'Amour impur dans le livre de Tobie avant que Lesage (reprenant le sujet du romancier espagnol Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, 1641) n'en fasse, en 1707, le héros de son *Diable boiteux* (un démon qui dévoile à celui qui l'accompagne les secrets des ménages de Madrid), Asmodée paraît doublement indiqué à Mirbeau pour arriver à ses fins : lié à la sensualité, il vise à provoquer et à démasquer les gardiens d'une morale hypocrite ; chantre de l'incursion dans la sphère privée, il est le témoin privilégié des arrière-cuisines fin-de-siècle. Mais, à peine évoqué, l'Asmodée de Lesage semble déjà devoir, par sa renommée, placer la méthode du romancier sous le joug d'un principe au lourd passé littéraire : celui du regard étranger. Que ce soit le point de vue de l'homme occidental sur les peuples inconnus qu'il découvre², ou celui, artificiellement convoqué par le littéraire des mêmes contrées, du « bon sauvage » sur le monde civilisé, c'est avant tout l'expression de

¹. O. Mirbeau, « Dans quatre ans », in *Chroniques du Diable*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 555, 1995, p. 129.

². Depuis les dénominations antiques faisant la partition entre l'autre, d'une part, le « barbare », le « métèque » et le citoyen d'autre part, aux textes à vocation scientifique des anthropologues du XIX^e, sans oublier la masse des écrits des premiers explorateurs et des missionnaires.

la différence qui se fait entendre dans ces textes. Aussi moralisateur ou paternaliste que se veuille le premier ou bien, aussi ironique que s'efforce d'être le second, l'altérité reste la pièce maîtresse sur laquelle se bâtit le discours.

Celui qui a pour thème le colonialisme n'échappe pas à cette mécanique normative de l'énonciation, de l'ethos et de la littérarité. Dans le genre narratif, Mirbeau a abordé le thème de manière explicite avec quelques-uns des *Contes cruels*³ et *Le Jardin des supplices*, dans lequel le bagne chinois vaut pour métaphore de l'enfer de nos colonies. Les premiers relèvent de la veine farcesque qui alimente nombre d'articles publiés dans la presse, tandis que l'on trouve en bonne, place dans le second, le *complexe d'Asmodée*, via le narrateur, opportuniste français et raté plongé en cet étrange lieu. Si cette méthode sert de façon globale la visée critique de Mirbeau, elle n'en reste pas moins liée à cette parole étrangère qui pèse, juge et expose les actions d'autrui. Or, placée dans la bouche des dominants, elle est un instrument de leur hégémonie sur l'observé et, placée dans celle du primitif (même dans les meilleures intentions), elle renvoie à sa naïveté consubstantielle, à son figement au sein d'une histoire qui s'écrit sans lui. Car le primitif (auquel se trouve toujours réduit le colonisé) est sans voix, ou bien il possède une voix inaudible ; la meilleure preuve de cet état de fait n'est-elle pas dans la façon dont prennent la parole les « Hurons » de notre littérature, forme toute codifiée par ses canons⁴ ? Nous voudrions ici nous attacher à montrer comment, plus que par le regard fasciné porté sur l'Autre, plus que par la parole qui lui est donnée ou accordée à ses défenseurs (Clara l'Européenne se fait le chantre des valeurs chinoises⁵), c'est par le retournement du regard civilisé sur lui-même que Mirbeau renouvelle le discours critique de la société et fonde une formule efficace de contestation des principes mêmes du colonialisme. La logique du lieu à l'œuvre dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*⁶ en serait l'exemple le plus probant.

³. « Maroquinerie », *Le Journal*, 12 juillet 1896, « Colonisons », *Le Journal*, 13 novembre 1892, etc.

⁴. Les discours épousent fréquemment la mode littéraire du moment : la forme épistolaire au début du XVIII^e siècle (*Les Lettres Persanes*) ou, en sa fin, la forme philosophico-narrative du conte voltairien (*L'Ingénu*, par exemple).

⁵. Cf. Gianna Quach, « Mirbeau et la Chine », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, p. 96.

⁶. Le sigle VJN désignera dans la suite de cet article le roman dans l'édition U.G.E, 10-18, 1977.

1. Mimer les formes dominantes

L'ordre, entendu comme organisation pragmatique de l'espace et du temps, semble l'un des éléments constitutifs de la civilisation⁷. C'est par conséquent l'un des critères à l'aune desquels se jugeront la conformité et, partant, la réussite, des productions qui en sont issues (productions entendues comme réalisations sur le plan idéologique aussi bien qu'esthétique). Déjà Voltaire qualifiait Shakespeare de « *sauvage* » pour la forme de ses ouvrages et le mélange de tons que l'on y trouvait⁸. Ainsi, nombreux sont les commentaires contemporains des *21 jours* qui lui dénie toute réussite formelle⁹. Pourtant, jamais texte n'aura été plus sévèrement critiqué pour une apparence qui, loin de relever d'une aberrante nouveauté, mime les dispositifs textuels dominants. Les choix formels, énonciatifs, thématiques, renvoient à des conventions génériques ou se calquent sur les modèles culturels et cognitifs de l'époque, comme pour mieux différer une rupture du sens qui permet, aujourd'hui encore, à de nombreux commentateurs de trouver que le roman fait preuve d'une belle incohérence. Insistons sur la concentration de moyens susceptibles de faire de ce texte un récit en mesure de satisfaire l'horizon d'attente d'un lectorat attentif à la reproduction de schémas canoniques.

1.1 La tradition du recueil

Pierre Michel énumère, dans sa préface du roman, les grands modèles auxquels le texte fait immédiatement songer : Boccace, Marguerite de Navarre pour les novellistes, mais aussi Sterne et Diderot pour les grands libérateurs du roman¹⁰. Il est vrai que, comme il le rappelle, le titre de Mirbeau est à bien des égards programmatique et fait directement référence aux hypotextes cités¹¹.

⁷. Freud le signale comme l'une des « *requêtes que nous présentons à la civilisation* » (*Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1992, p. 41).

⁸. Que Mirbeau lui-même en fasse la remarque n'est pas anodin (« Fini de rire », in *Chroniques du Diable*, p. 51).

⁹. Rachilde y voyait le « *fond de tiroir d'un journaliste* » (*Mercure de France*, octobre 1901, cité par P. Michel et J.-F. Nivet dans leur biographie de Mirbeau).

¹⁰. Pierre Michel, préface des *21 jours*, in Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, vol. III, p. 9.

¹¹. *Ibidem*.

Dès lors que ces grands modèles sont identifiés et que se trouve justifiée la succession des anecdotes qui composent le roman, émerge l'un des problèmes principaux qui occupent les études d'ouvrages regroupant des textes de tonalité et de nature différentes : justifier la présence ou l'absence de récit-cadre. L'histoire de ces recueils n'est pas linéaire et la littérature du XIX^e siècle, comme celle de la Renaissance, connaît simultanément des œuvres qui choisissent ou non d'enfermer la diversité dans un récit afin de mieux permettre la maîtrise et la justification de la prolifération des voix qui émanent du texte. Mirbeau use d'un cadre, contrairement à nombre de ses contemporains qui éditent leurs nouvelles en recueil. La compilation est le maître-mot pour des auteurs qui n'ont d'autre désir que de donner à lire au public le meilleur d'eux-mêmes ou de se livrer en entier quand ils ne prennent pas la peine de procéder à une sélection de leurs textes, la qualité du style et de l'invention, le talent et le génie particuliers devant être les seuls gages de la qualité et du plaisir littéraire que l'on trouvera à la lecture. Il se passe au XIX^e siècle pour la littérature ce que le XVIII^e siècle avait déjà vécu avec la musique : la multiplication des demandes d'opéras par les cours européennes avait contraint les musiciens à se copier eux-mêmes, à se resservir de passages déjà utilisés dans certaines œuvres pour en bâtir de nouvelles. Dans des proportions plus importantes encore, le littéraire du siècle suivant se voit confronté à l'inflation de la masse du lectorat et à une consommation de plus en plus massive des textes, provoquant ainsi la multiplication des publications, la division des genres en sous-genres et la nécessité (ou la tentation) pour certains auteurs de se « reproduire » par scissiparité. Si l'on en croit les commentaires acerbes qui circulent sur le livre, Mirbeau relèverait de cette catégorie d'auteurs. Comment, dès lors qu'on le soupçonne de rechercher la rentabilité, justifier le travail encombrant du récit encadrant ? Le narrateur-premier à qui est confiée l'énonciation du récit témoigne du souci de Mirbeau de fondre l'hétérogénéité des textes dans un moule commun. Que la réussite d'un tel procédé (mais visait-il réellement un tel objectif ?) soit avérée ou non, elle n'invalide en rien la tentative, qui est significative d'une volonté d'unité, aussi artificielle soit-elle, au titre qu'« *[e]n général un cadre sert à contenir un ou plusieurs éléments, à les maintenir ensemble. [...] [et qu'] [i]déologie et cadre fictif se ressemblent dans leurs domaines respectifs par leurs fonctions : tous deux*

*essayent d'insérer les fragments confus et incohérents de la réalité (les différentes nouvelles d'un recueil ou bien les essais de systématisation intellectuelle) dans un rapport ordonné, cohérent et systématique*¹². » 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. Nous serions bien mal inspirés, en effet, de définir *Les 21 jours* comme une œuvre décousue au prétexte que l'on y trouve une grande variété de narrateurs et d'histoires puisque, à en croire V. L. Saulnier, « [c]e qui fait, [...], le prix du conte ou de la nouvelle, c'est sa valeur de microcosme ¹³ », « [u]n microcosme, où se retrouve un peu de tout le mêlé des choses et des gens, des heures et des humeurs, le réel et tous ses contraires, le déplaisir et le rêve, la goguenardise et certaines atteintes du sérieux¹⁴ », « [c']est un lieu où l'on parle de tout [...] ¹⁵ ».

1.2 Un guide de la société de la fin du siècle

Le caractère hétérogène des séquences est celui qui informe une partie de la pensée de la fin du siècle : dans les discours scientifique ou historique, l'accumulation des documents vaut pour explication suffisante du monde désormais envisagé comme somme de matériaux ou de notions qu'il s'agit de répertorier et de classer. Comme l'indique Alain Corbin dans *L'Avènement des loisirs*, à propos des ouvrages censés préparer le terrain aux voyageurs, « le guide découpe l'itinéraire. L'espace du voyage se fragmente en paragraphes où surgissent, en longues parenthèses isolées, les condensés de l'histoire : sous chaque site retenu par le guide gît le passé¹⁶. » La structure du roman reprend à bien des égards une telle disposition avec ses présupposés idéologiques. 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

¹². Hermann H. Wetzel, « Éléments historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès », in *La Nouvelle en France à la Renaissance*, sous la direction de Lionelo Sozzi, Seded, 1981, p. 45.

¹³. Préface de V.-L. Saulnier, « Visages de la nouvelle », in *La Nouvelle en France à la Renaissance*, *op. cit.*, p. VII.

¹⁴. V.-L. Saulnier, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁵. *Ibidem*.

¹⁶. Alain Corbin, *L'avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p. 100.

des devisants. La qualité (ou le défaut) d'inventaire que ne manque pas de posséder le texte ressortit donc d'une composition canonique eu égard aux conventions culturelles qui régissent l'appréhension de l'espace géographique et de l'histoire dans les guides touristiques qui font florès à la fin du siècle et qui sont ici mises au service d'une découverte de la société. C'est plus la densité d'un texte où fourmillent les figures nouvelles que sa diversité qui surprend, mais le guide touristique n'offre-t-il pas lui-même une profusion déroutante de sites ? L'œuvre mirbellienne semble également faire ainsi directement écho aux puissantes nomenclatures sociétales que sont les cycles balzacien ou zolien.

1.3 Une somme réaliste, une classification naturaliste ?

Que Zola ait ramené l'ambition de Balzac, qui voulait faire entrer l'ensemble de la société dans son œuvre, à la volonté de décrire la totalité de l'évolution d'une famille ne modifie rien, en dépit du changement d'échelle, à la prétention illusoire à l'exhaustivité. Mirbeau met en forme le roman de manière à laisser accroire à cette utopie et la géographie des lieux semble bien devoir dès les premières lignes abonder dans le sens de l'hypothèse faisant de l'époque « [l]e [...] siècle [qui] a eu l'idée du roman comme de l'encyclopédie des « situations », des types humains, des documents vécus ¹⁷. » Le chapitre I enclot en son sein d'une manière implicite l'ensemble des personnages qui prendront part au roman. Celui-ci, dès son ouverture, se veut un réservoir clos de possibles dont le développement se chargera ou non de les actualiser. Tous les chapitres ne seront que des émanations du premier qui les contient tous en germe. Les structures cycliques de la *Comédie Humaine* ou des *Rougon-Macquart* sont ici non seulement reproduites, mais élevées à un niveau de rendement inconnu par la puissance de concentration de l'*incipit* du texte et les aléas de son déploiement, deux processus qui émanent de la logique du lieu à l'œuvre dans le récit.

2. La logique du lieu : du vivarium naturaliste au centre mythique

¹⁷. Marc Angenot, *1889, Un état du discours social*, Le Préambule, 1989, p. 195.

2.1 Sous le regard du savant

Le texte apparaît à maints égards comme un laboratoire ; sur le plan topographique ou formel, *Les 21 jours d'un neurasthénique* relève de l'expérience. À ce titre, la mise en situation des personnages dans un espace confiné est l'équivalent littéraire du vivarium du naturaliste (aussi bien savant que romancier) : c'est un lieu d'expérimentation et d'observation dont les conditions artificielles (le voyage, le lieu de cure) dans lesquelles sont placés les personnages assemblés miment au plus près leur environnement naturel (la ville, la société). Dans cette structure qui place les personnages sous le regard scrutateur du lecteur se lit la puissance du regard, telle que la découvre le XIX^e siècle autour de deux pôles antagonistes : les sectateurs du regard objectif (du discours scientifique, de l'Académie des Beaux-Arts, du développement de la photographie) et les partisans du regard subjectif (de l'Impressionnisme, des tenants d'une psychologie des profondeurs, des pourfendeurs d'un scientisme hégémonique). Ainsi peut-on, pour les premiers, rappeler l'importance du médium photographique qui est perçu comme « *un des plus puissants moyens qui soient donnés à l'homme d'arriver à la connaissance*¹⁸ » et qui, peu à peu, « [...] *n'a manifestement plus [...] pour seule fonction de figurer l'espace social mais plutôt de le conquérir dans son intégralité*¹⁹. » Le règne du regard découle du fonctionnement même de la société et de son fantasme de domination ; l'un de ses avatars principaux, à la fin du siècle, est la vogue du panorama et, sous l'égide du regard dominant, celle du point de vue²⁰. Contentons-nous, pour conclure sur le chapitre de l'importance du regard dominateur, d'évoquer les analyses de Michel Foucault concernant la théorie panoptique qui place ici le lecteur dans la position de celui qui observe tout et tous sans être vu²¹. Le texte est cloisonné en chapitres dans chacun desquels un groupe d'individus est proposé à l'examen du lecteur ; il s'agit

¹⁸. Lacan Ernest, *Esquisses photographiques*, Paris, 1856, cité par André Rouillé, *L'Empire de la photographie 1839-1870*, Le Sycomore, 1982, p. 183.

¹⁹. André Rouillé, *L'Empire de la photographie 1839-1870*, Le Sycomore, 1982, p. 157.

²⁰. Mirbeau évoque ce fait à la page 194 du roman à propos de la réduction arbitraire d'un site à un particularisme : « *Les points de vue, connaissez-vous quelque chose qui soit plus horripilant, plus agressivement insupportable ?...* »

²¹. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. TEL, 1997.

donc bien là d'un « *espace analytique*²² » reproduisant à la fois un système de « *clôture*²³ » et de « *quadrillage*²⁴. »

2.2 Les limites de l'observation objective

a. Un lieu mortifère et factice.

Si la limitation de l'espace vital des individus observés permet une appréhension exhaustive de leurs faits et gestes et se veut donc garante de la valeur scientifique des conclusions que l'on pourra tirer de l'observation, elle présente une limite certaine. Ce rétrécissement n'est pas sans affecter la psychologie des cobayes et les écarts entre la norme naturelle et la reconstitution altèrent grandement la justesse des observations. C'est tout d'abord le caractère mortifère de l'endroit que ne cesse de souligner le narrateur : les « *limbes* », la « *prison* », le « *caveau* », dans lesquels on se sent « *enfermé vivant* » et l'atmosphère où « *le suicide rôde partout*²⁵ ». La décrépitude guette toutes et tous et « *[l]es enfants eux-mêmes ont des airs de petits vieillards*²⁶ ». La ville de X doit essentiellement ces caractéristiques à la dimension artificielle qui lui est intrinsèque. Tout le site ne semble qu'une grande supercherie à laquelle cependant tout le monde s'accorde à croire. Ainsi des fameuses montagnes qui ont fait la renommée de l'endroit, les touristes « *braqu[ent] d'immenses lorgnettes sur [cette] montagne illustre et neigeuse qu'ils savent être là, et qui est là, en effet, mais qu'on n'aperçoit jamais sous l'épaisse muraille plafonnante de nuages qui la recouvre éternellement*²⁷ », et le narrateur va jusqu'à imaginer l'absence de ces « *montagnes illustres dont Baedeker décrit la splendeur horrible, et que nul n'a jamais vues, et dont ce serait vraiment une admirable ironie qu'elles n'existassent 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*²⁸ ». Quant à la particularité de X, elle « [...] tient

22. *Ibidem*, p. 168.

23. *Ibidem*, p. 166.

24. *Ibidem*, p. 168.

25. O. Mirbeau, VJN, p. 77.

26. *Idem*, p. 43

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 193. Relevons, au passage, l'admirable lucidité de Mirbeau sur les mœurs de son temps. Le roman, et en particulier le passage cité à propos du Baedeker,

en ceci, qu'elle n'est 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 [...] 29 ».

b. Le nivellement des individualités

Le narrateur a pu observer l'absence « *d'habitants indigènes* » pour la simple raison que la population est composée exclusivement d'Européens, « *Anglais, [...] Allemands, [...] Espagnols, [...] Russes et même des Français*³⁰ ». Or, d'origines pourtant diverses, ils ne présentent qu'un seul et même comportement grégaire, comme le note le narrateur observant que « *[d]u matin au soir, on les voit, par bandes silencieuses ou par files mornes, suivre la ligne des hôtels, se grouper devant les étalages, s'arrêter longtemps à un endroit précis et braquer d'immenses lorgnettes sur [la] montagne [...] 31* ». Aucune autonomie n'est allouée aux différents groupes ethniques, qui tous sont niés dans leurs comportements, habitudes et particularismes propres. Il en va de même sur le plan des individualités. Le parangon du touriste en villégiature serait Robert Hagueman présenté à la page 45 du roman, non comme « *un individu [mais] une collectivité*³² ». Une fois faire la description de l'homme, le narrateur conclut qu'« *ils sont sur les plages et dans les montagnes* », qu'« *ils sont, en ce moment, trente mille comme Robert Hagueman* ». La ressemblance physique permet, par métonymie, d'extrapoler la ressemblance morale et l'« *on peut croire que le même tailleur a façonné les habits et les âmes – les âmes par-dessus le marché, bien entendu, car ce sont des âmes d'une coupe facile et d'une étoffe qui ne vaut pas*

présente un véritable condensé, concernant la montagne, des analyses qu'en fera Barthes une soixantaine d'années plus tard dans ses *Mythologies* en évoquant le *Guide Bleu*. Ne citons que quelques-unes de ses remarques : « *Le Guide Bleu ne connaît guère le paysage que sous la forme du pittoresque. Est pittoresque tout ce qui est accidenté. On retrouve ici la promotion bourgeoise de la montagne, ce vieux mythe alpestre (il date du XIX^e siècle) [...]* » (Paris, Seuil, 1970, p.121) ; « [...] *la mythologie du Guide Bleu date du siècle dernier, de cette phase historique où la bourgeoisie goûtait une sorte d'euphorie à acheter l'effort, à en garder l'image et la vertu sans en subir le malaise. C'est donc en définitive fort logiquement et fort stupidement, l'ingratitude du paysage, son manque d'ampleur et d'humanité, sa verticalité, si contraire au bonheur du voyage, qui rendent compte de son intérêt* » (*ibidem*, p. 122).

²⁹. JN, p. 42.

³⁰. *Ibidem*, p. 43.

³¹. *Ibidem*.

³². *Ibidem*, p. 45.

cher³³ ». Le caractère arbitraire du raccourci, accentué par l'expression de connivence « *bien entendu* », s'il participe de la dimension agonique du texte, sert également une rhétorique de mauvaise foi de laquelle est coutumière la pensée coloniale par le biais notamment de ses paralogismes auto-justificateurs. La réduction de l'être à l'apparence en est un célèbre, que n'hésite pas à reproduire Mirbeau afin que le discours qui tend à gommer les particularismes des peuples colonisés pour n'en renvoyer qu'une image monolithique se retourne ici contre l'Europe et les courants nationalistes qui la traversent en développant des ethnotypes qui « *renforce[nt] une identité rêvée pour soi-même (ethnotype mélioratif) et/ou par opposition (agon) aux entités voisines, considérées comme irrévocablement autres (ethnotype péjoratif)* »³⁴. Les représentations de l'Autre ou de soi-même sont autant de stéréotypes dont l'objectif est de former un « *rapport de conformité entre une société et une expression culturelle simplifiée* »³⁵ afin de raffermir l'identité du groupe qui les manie autour d'une image consensuelle.

c. Un zoo humain ?

Cette caractérisation des personnages renvoie à celle que ne manquent pas de donner des peuples colonisés, certains usages contemporains.

On ne peut, en effet, ignorer les collusions qui, à la fin du XIX^e siècle, ne manquent pas de s'établir entre la logique coloniale et le discours pseudo-scientifique des anthropologues. Le lieu choisi pour situer l'action des *21 jours d'un neurasthénique* trouverait alors une dimension supplémentaire dans la confrontation avec certaines pratiques de l'ethnologie balbutiante mise au service de la mission civilisatrice de l'Europe. Depuis plusieurs années, les expositions universelles accueillait en leur sein des reconstitutions de villages africains dans lesquelles le visiteur était censé avoir sous les yeux le déroulement des activités quotidiennes de ces peuples. Ces pratiques, que l'histoire étudie sous le nom de « *zoos humains* »³⁶, se développent à la fin du XIX^e siècle pour ne

³³. *Ibidem*.

³⁴. Bertrand Westphal, *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, 2000, p. 37.

³⁵. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, p. 62.

³⁶. Voir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Ces zoos humains de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, août 2000, pp. 16-17.

s'achever qu'avec le démantèlement des empires coloniaux. Le scandale d'un procédé consistant à enfermer des individus et à les présenter à la curiosité d'autrui s'aggravait de la prétention scientifique dont se targuaient les observateurs. Rien là que de très artificiel pourtant dans le comportement des populations exposées, qui devaient respecter un cahier des charges leur enjoignant de se livrer à leurs occupations traditionnelles sans aucun égard pour le moment ou le contexte dans lesquels elles se déroulaient habituellement. S'étaient alors sous les yeux du public les rituels quotidiens les plus incongrus tant dans leur apparence que dans leur abondance inusitée. Le lieu dans lequel prend place l'action des *21 jours d'un neurasthénique* semble démarqué de cette pratique : c'est, à l'instar des enclos dans lesquels s'activent les populations exposées, un espace clos ; les personnages qui s'y ébattent valent, non pour leur qualité propre, mais pour la société européenne dans son entier.

Mimer le mode de présentation de l'Autre, c'est ravalier le colonisateur au rang de colonisé et parer ainsi à toute mise en cause du caractère partisan de la représentation qui, reposant sur une mise en scène identique à celle pratiquée pour les observations de type scientifique, ne peut se révéler absolument neutre dans un cas et caricaturale dans un autre.

2.3 Un espace mythique

Cette mise en accusation de l'objectivité scientifique et de la valeur de l'observation que l'on peut en tirer va s'accroître par le biais du réseau lexical qui sature le texte et qui transforme le contingent en nécessaire faisant ainsi du lieu de cure, non un simple lieu de villégiature, mais un lieu de célébration de ses traditions, un espace mythique. L'être occidental n'est alors plus un être de raison, mais un individu soumis à ses croyances, peurs et fantasmes, en un mot, un primitif.

Toute la géographie du lieu fait référence à la limitation de l'espace. X, est une ville sise dans les Pyrénées, massif montagneux auquel le narrateur fait le reproche essentiel d'être justement une montagne. Car s'il « *sen[t] aussi bien qu'un autre, la poésie énorme et farouche* » que recèlent les lieux, ces particularités sont pour lui autant de symboles de ce que « *l'univers peut contenir d'incurable tristesse, de noir découragement, d'atmosphère irrespirable et mortelle...³⁷* ».

³⁷. VJN, p. 41.

La montagne se révèle oppressante, un lieu à part, coupé du monde et duquel aucune fuite n'est possible puisque l'on a « *devant soi, derrière soi, au-dessus de soi, toujours des murs, et des murs et encore des murs [...] rien que ces murs mornes et noirs où le regard heurte sans pouvoir les franchir, où la pensée se brise sans pouvoir les traverser...*³⁸ » En intensivité (les valeurs qui y circulent sont alimentées par la croyance commune³⁹) comme en extensivité, cet univers est, à plus d'un titre, un univers autoréférentiel. La topographie du roman se résume à une vaste perspective aisément réductible à l'espace euclidien. La ville de X présentant un urbanisme particulier, composé uniquement de « *soixante-quinze hôtels, énormes constructions, semblables à des casernes et à des asiles d'aliénés, qui s'allongent les uns à la suite des autres, indéfiniment, sur une seule ligne [...]*⁴⁰ », dont la description est une parfaite évocation du principe de la perspective centrale et du sentiment « fini » de l'infini qu'elle suggère. Éminent système de la peinture occidentale et des moyens de créer l'effet de réel, il se révèle ici source de stérilité et le roman « abymant » le lieu de cure dans l'espace géographique reproduit la même disposition des lieux en amont comme en aval de la ville d'eaux. En amont, c'est-à-dire, hors du lieu de cure, dans l'espace quotidien d'une véritable ville (celle de X ayant été désignée comme un simulacre par le narrateur à la page 42) ; en aval, soit en son sein même. L'anonymat du lieu, s'il peut avoir pour but d'éviter la fonction référentielle du toponyme (et par-là même d'accréditer la valeur authentique du texte littéraire : témoignage, roman à clefs), ne sert ici que la volonté de l'indifférencier : le site vaut pour toutes les villes. Cette absence d'originalité, de trait saillant intrinsèque à X est accentuée par la propagation de la dénomination. X, désigne un autre lieu, une ville dans laquelle le narrateur avait fréquenté le docteur Triceps⁴¹. L'uniformité des toponymes fait de la ville une réplique du lieu de villégiature, ce que confirme la disposition des bâtiments de la cité extérieure : le

³⁸. *Ibidem*, pp. 76-77.

³⁹. Voir *supra*, 2.2,a, « Un lieu mortifère et factice ».

⁴⁰. VJN, p. 42. Les promenades dans la montagne trahissent la même capacité du paysage à s'étirer à l'infini, en faisant une prison dont on ne s'évade pas (p. 78).

⁴¹. Deux détails au moins nous interdisent de confondre les deux lieux : le narrateur connaît Triceps depuis fort longtemps, or il le rencontre à nouveau dans le lieu de cure où le docteur a fini récemment par échouer ; la ville « véritable » qui est évoquée possède en sus des hôtels, des faubourgs, hôpitaux, casernes, asiles...

chemin suivi par le fiacre à bord duquel se trouve le narrateur suit un itinéraire bordé d'espaces vides ou de murailles hautes pour aboutir « *devant une porte en forme de voûte*⁴² », véritable point de fuite de l'ensemble. L'asile qui se trouve derrière présente, lui aussi, une disposition similaire à celle des Pyrénées : « *La cour est fermée, quadrangulairement, par de hauts bâtiments noirs, percés de fenêtres, [...] aucune échappée sur de la liberté et de la joie*⁴³ », analogie que la description du jardin de la ville de cure va transposer quelques pages plus loin en aval de celle-ci, lorsque le narrateur, décidé à ne plus quitter l'endroit va décrire un « [...] *jardin [...] clos de murs, [dont] les murs sont percés de fenêtres [...]* ⁴⁴ ».

À bien des égards, si cette affirmation répétée de la complétude du lieu en fait un endroit fortement angoissant pour le narrateur, elle n'est pas sans être rassurante pour la masse des curistes qui, nous l'avons dit, forme un tout homogène en un lieu fréquenté pour leur plaisir. Cette quasi-intimité que procure la montagne est facteur de cohésion, de cohérence et forme un repoussoir à la délitescence des valeurs et des certitudes. Cette marque de la pensée occidentale de la fin-de-siècle, qui naît paradoxalement durant cette période de richesse et de développement exceptionnels que connaît l'Europe, a pu être qualifiée de « *déterritorialisation*⁴⁵ » afin de mieux marquer que ce brouillage des repères peut se condenser dans l'image de la « [dissolution] *des territoires* »⁴⁶ provoquant par-là même celle « *des enracinements symboliques, [de] la "nature" des choses*⁴⁷. » La clôture de ce lieu a donc une valeur de reterritorialisation et, en effet, la ville de cure relève d'un espace symbolique, mythique. Parce que la disposition architecturale de ce dernier est calquée sur les représentations modèles de cités idéales renaissantes, et parce qu'il est une structure sans évolution (vouée à la reproduction, comme le prouve la ville qui imite la disposition mythique originelle du lieu de cure), « *ainsi sont assurées la réalité et la durée d'une construction, non seulement par la transformation de l'espace profane en un espace "transcendant" ("le Centre"), mais aussi par la transformation du temps concret en temps*

42. VJN, p. 66.

43. *Ibidem*, p. 68.

44. *Ibidem*, p. 79.

45. Cf. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 338.

46. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 345.

47. *Ibidem*.

*mythique*⁴⁸. » La mise en scène scientifique se renverse soudain en expression du sacré et nous passons du monde rationnel au monde pré-logique des croyances, mais aussi, par bien des aspects, à celui de la foi, de l'idéologie, de la manipulation. 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*⁴⁹ ». Véritable fantasme 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 origines 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, par les récits des narrateurs, les paradigmes comportementaux constitutifs de la société, puisque « *le mythe se rapporte toujours à une 'création', il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés ; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif [...]*⁵⁰. » Il ne sera donc pas étonnant de lire, dans les lettres que reçoit le narrateur et qui émanent parfois de correspondant lointains⁵¹, les mêmes témoignages sur la nature humaine que ceux rapportés à X par les différents narrateurs : ceux-ci ont déjà fixé à l'avance le répertoire des comportements et des archétypes de l'ensemble du monde européen, impérialiste et auto-proclamé civilisé. L'étonnante assurance désinvolte qui anime les estivants contraste avec la noirceur des pensées du narrateur. Les inquiétudes de l'un dénoncent l'insouciance des autres et leur criminelle ignorance de la véritable nature de l'espace micro-sociétal dans lequel ils évoluent, depuis les leurres les plus grossiers (on enlève les cadavres des personnes décédées à X la nuit afin de ne pas effrayer les autres clients ; les montagnes existent-elles réellement ?) jusqu'au conditionnement des comportements. C'est sous l'égide de l'individu que la société du roman est débarrassée de la gangue hypnotique des histoires qu'elle se raconte et révèle son identité réelle par

⁴⁸. Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, p. 33.

⁴⁹. Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1975, p. 35. Voir, pour le symbolisme de la montagne, l'ensemble du chapitre intitulé « Le Centre du Monde », pp. 34-39.

⁵⁰. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1966, p. 30.

⁵¹. VJN, p. 154.

l'intermédiaire de la neurasthénie, véritable symptôme de lucidité.

3. La délimitation de soi : regard, parole, neurasthénie

Le choix du narrateur et de la vision neurasthénique qui en découle a été souligné de nombreuses fois comme le moyen le plus sûr de parvenir à un roman de la subjectivité totale, rompant tant avec la tradition naturaliste de la scientificité de l'observation qu'avec la vogue psychologisante des romans mondains. Il est aussi le vecteur de la désacralisation des valeurs communément partagées, car le personnage principal fonctionne à rebours du narrateur-premier habituel : plus que celui qui scelle entre elles les unités textuelles et le sens du récit, il est celui qui met en évidence leurs contradictions.

3.1 L'altérité du regard

Mirbeau porte l'altérité au sein même de la société par le biais d'un narrateur qui, marginal ou non, n'en reste pas moins un pur produit. Il est fréquent de découvrir un être qui participe du fonctionnement de la société à des niveaux de responsabilité conséquents mener le jeu de découverte des réalités sociales : le narrateur du *Jardin des supplices* est un dévoyé de la classe politique ; celui des *21 jours d'un neurasthénique* ne cache pas les convergences existant entre sa pensée et les idées communes de son temps⁵². C'est l'étrangeté du même au même que révèle Mirbeau, accusant les contradictions dans lesquelles se débat la société de la fin du siècle. Il y aurait peut-être lieu de convoquer ici la notion d'imagologie, apparue dans l'appareillage conceptuel de la littérature comparée dans les années 1970, en procédant à une extension de sa stricte définition qui en fait l'étude des représentations de l'étranger dans le discours littéraire. Retourner le questionnement en corrigeant la direction du regard, en le renversant de l'extérieur vers l'intérieur, sans en rien ôter de ses postulats, nous fournirait ainsi un outil fortement opérant pour étudier la démarche critique de Mirbeau à l'égard des discours colonialistes (qui ne sont pas le champ le moins traversé par la problématique de l'imagologie). Familiarisés avec les procédés d'amplification, d'ironie, de

⁵². Il se déclare ainsi ouvertement « patriote » à la page 98, avoue des « convictions conservatrices » (p. 256), etc...

détournement des discours dont use l'auteur, nous adoptons bien volontiers les précisions théoriques présentant l'image donnée de l'autre par le texte littéraire comme une image spéculaire dans laquelle il s'agit plus de percer à jour l'auteur que de prendre acte d'une objectivité de la représentation. L'imagologie renvoie à l'imaginaire des sociétés, à l'histoire des mentalités et, dans le cas qui nous intéresse, permet de mettre en valeur ce fonctionnement fantasmatique orienté vers soi-même. Ainsi, répondant à l'un des axes contemporains importants de l'image de l'Autre (les représentations du colonisé), l'insistance que Mirbeau met à faire autopsier le corps de la société par ses propres membres interroge le fonctionnement de l'idéologie dominante⁵³ et se distingue de toutes les tentatives antérieures de critique de la société par le biais de l'altérité. La naïveté ni la surprise n'ont ici de sens, remplacées par l'effarement d'un narrateur (et d'un lecteur) confronté à la mise en question de ses propres valeurs sans le truchement d'un regard tiers. Comparé aux autres textes qui établissaient l'écart par le biais des différences sociales (Célestine, dont le sentiment de classe, qui permet le discours critique vis-à-vis de ses maîtres, aurait dû aboutir à une conscience de classe, qui l'aurait fait verser du côté de l'action et non plus simplement du constat) ou par l'inversion de l'étrangeté du regard (Clara, bien que développant une empathie particulière pour les mœurs de la Chine, est l'étrangère qui scrute des coutumes indigènes et qui structure le regard du narrateur ingénu qui l'accompagne), *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* annule toute médiation d'un principe externe qu'il relève aussi bien d'une dimension sociale, historique ou géographique puisque c'est au cœur même de l'individu que se révèle la fracture avec la communauté par le biais de l'étiologie. 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

⁵³. Nous prenons le mot dans l'acception de Marc Angenot qui en fait « *la doctrine, la représentation des valeurs nationales et le langage d'action qui émanent de l'appareil d'État ou plutôt de sa « classe régnante» [...], c'est-à-dire du groupe qui contrôle l'État et offre aux différents intérêts et aux classes sociales une doctrine de cohésion, « nationale » par nature, destinée à rallier le « peuple souverain » dans sa diversité sociologique* », in 1889, *Un état du discours social*, loc. cit., p. 109.

l'unité du sujet, d'attaquer les fondements d'un univers bâti sur la raison.

3.2 La ronde des voix

L'effet de disparité du texte résidera donc essentiellement dans la nature de la parole (communément perçue comme une émanation révélatrice de l'individualité), 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 récit-cadre. Il semble convenu que « [m]ises à part de longues nouvelles romanesques [si l'on veut], c'est au coin du feu que l'on trouve les conteurs. [...] On les devine près de l'âtre, comme compères à la veillée, jadis ou naguère⁵⁴ ». Or, il s'agit justement avec *Les 21 jours d'un neurasthénique* de contester cette dimension de convivialité et de partage au sein même d'une structure qui en favorise l'épanouissement.

a. La dispersion du sens

À l'unité et à la logique des fresques réalistes ou naturalistes répond ici la fragmentation et l'absence de lien substantiel entre les épisodes, sinon celui, ténu, de la voix du narrateur. Deux éléments principaux suffisent à invalider le caractère consensuel du lieu et les certitudes qui le font exister :

- C'est, dans un premier temps, la teneur des propos qui surprend le lecteur. Les devisants se délectent d'histoires passablement macabres, révoltantes et propres à provoquer l'indignation.⁵⁵ Mais force est de constater l'extrême bonne humeur qui règne au cours de ces discussions quand il ne s'agit pas de pure indifférence. Ce que fait naître ce décalage entre l'apparence policée et civilisée de cette petite société et la nature des histoires, en en révélant la véritable nature, c'est l'absurdité du regard objectif dont science, justice... et littérature se sont emparées. Livrer les propos des personnages tels que le narrateur les reçoit semble aller dans le sens d'une certaine scientificité propre au témoignage. Plusieurs anecdotes relèveraient ainsi du fait-divers, d'autres de la chronique coloniale, certaines encore de la rubrique judiciaire et, nonobstant parfois quelques exagérations, elles ne dépareraient pas dans un contexte adéquat. Mais ce constat

⁵⁴. V.L. Saulnier, *op. cit.*, p. VIII.

⁵⁵. Pierre Michel et Jean-François Nivet parlent à ce propos d'« ébouriffant jeu de massacre où toutes les valeurs et institutions respectées par l'imagination des foules apparaissent comme autant de monstruosité où l'absurde le dispute à l'odieux » (*Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 678).

superficiel omet l'essentiel de la vérité en ne rendant pas compte de la véritable nature, enfouie, profonde, des spécimens observés. 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 actes d'accusation de la société. Il s'agit bien ici d'un travail de manipulation des matériaux à la disposition de l'auteur. L'affaire Dreyfus a montré tout ce que l'on pouvait faire dire à un simple document. Il semble dès lors envisageable d'affirmer que le procédé de composition des textes est, chez Mirbeau, une réponse faite à des pratiques relevant du trucage, de la mystification, de la désinformation⁵⁶. L'abîme séparant l'être du paraître chez les curistes confirme que pour Mirbeau la véritable nature de l'homme est celle la bête sauvage qui, pour un temps, procède à ce « [...] « *renoncement culturel* [qui] *régit le vaste domaine des rapports sociaux entre humains* [...]»⁵⁷ », renoncement aux pulsions instinctives qui est le fondement de la civilisation, qui « *postule précisément la non-satisfaction (répression, refoulement ou quelque autre mécanisme) de puissants instincts*»⁵⁸ ».

• Il s'agit ensuite de la volonté totalisante de chaque protagoniste. Le choix fait dans la caractérisation de l'espace n'est pas sans rapport avec le point de vue émis sur les personnages qui l'occupent. Ceux de X subissent ainsi une double déformation due aux caractéristiques consubstantielles du lieu : de la même manière que la ville vaut pour tous les lieux, chaque individu vaudra pour la communauté ; puisque le lieu forme un tout clos autoréférentiel, les personnages auront à cœur d'être eux-mêmes des systèmes autosuffisants. Le trait dominant chez les personnages est leur volonté affichée de

⁵⁶. Le remaniement profond de certains textes pour leur édition en volume ou en vue d'une nouvelle publication est patent dès *Le Journal d'une femme de chambre*, roman pour lequel P. Michel et J.-F. Nivet ont déjà relevé combien les variations tendaient à projeter l'actualité de l'affaire Dreyfus au sein des péripéties d'un roman dont la première mouture date des années 1891-92 : « *Au-delà de ce noircissement systématique, la grande nouveauté de la version de La Revue Blanche c'est l'inscription de l'itinéraire de Célestine dans deux périodes cruciales de l'affaire Dreyfus* », *op. cit.*, p. 635. Par ailleurs, nous avons déjà tenté de montrer un tel travail de manipulation du texte chez Mirbeau dans notre article « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, Actes du colloque Octave Mirbeau d'Angers, 2001, pp. 135-157.

⁵⁷. Freud, *Malaise dans la civilisation*, P.U.F, 1992, p. 47.

⁵⁸. *Ibidem*.

complétude. Véritables univers individuels, nombreux sont ceux qui se définissent par leur capacité d'appréhension globale du monde qui les entoure. Clara Fistule « *totalise en [lui] les multiples intellectualités de l'univers* », « *il est tout*⁵⁹ » ; le professeur Tarabustin a « *pénétré la profondeur des choses*⁶⁰ » ; le ministre Leygues prétend avoir toutes les supériorités au gré des ministères qu'il occupe (sous-entendant sa pluri-compétence) ; le milliardaire américain Dickson-Barnelle, est un être blasé qu'aucune excentricité ne peut plus émouvoir ; Jean Le Tregarec, maire breton, se veut omnipotent et indispensable à ses administrés⁶¹.

Apparaissant dans un premier temps comme l'un des éléments structurants de ce microcosme sociétal, ce trait se voit contredit par la diffraction des représentations qui deviennent autant d'univers autarciques (autistiques ?) sans rapport les uns avec les autres, tant du point de vue des thèmes abordés que du fait de la juxtaposition des cercles de locuteurs. Cette caractéristique renvoie à nouveau la société de X à sa dimension mythique dans laquelle l'*imago mundi* est représentée par tous les éléments du monde, des plus importants aux plus infimes. La ville d'eaux est ainsi une image concentrée du monde extérieur et les protagonistes incarnent, à l'intérieur de celle-ci, des univers miniatures. Mais, loin de se trouver en symbiose avec leur entourage, les personnages s'en trouvent séparés, exclus de fait par l'autonomie propre que leur confère leur suffisance, trait de caractère que redouble la disposition des séquences textuelles. Le professeur Tarabustin n'arrivera pas à faire partager à sa femme et son fils son enthousiasme pour le « *dernier bec de gaz de France*⁶² », ou bien encore, maître du Buit, orateur jusque dans son bain, ne pourra que soliloquer encore et toujours⁶³. En dépit de l'universalité du lieu et des valeurs partagées par les protagonistes, c'est un univers pétri par la contradiction et marqué par l'incommunicabilité qui se révèle au lecteur. Cette parole en archipel rompt avec la volonté omnisciente et omnipotente du romanesque et de la raison occidentale ; elle débouche également sur la ruine de l'illusion scientifique⁶⁴ du

⁵⁹. *Ibidem*, p. 51.

⁶⁰. *Ibidem*, p. 84.

⁶¹. *Ibidem*, p. 247.

⁶². *VJN*, p. 82

⁶³. *Ibidem*, p. 95.

⁶⁴. Répondant en cela aux vœux du narrateur qui se réjouit à la page 137 du roman

naturalisme qui, en accumulant les témoignages, pense atteindre la vérité du monde.

b. Opposition *muthos/logos*

La littérature est donc rendue à sa légèreté, à son inventivité et à sa créativité. Le refus du scientisme n'en fait cependant pas pour autant une parole dévaluée. Le texte met ainsi en scène deux régimes discursifs qui, bien qu'étant formellement proches par moments et bien qu'intégrant toujours le narrateur principal, incarnent deux visions du monde antagonistes.

À relire Platon, on découvre au détour de son *Sophiste*⁶⁵, la figure du *muthologos*, « le raconteur de fables, d'histoires de bonnes femmes ⁶⁶ ». S'opposerait au *muthos* (le discours que tient ce conteur) un *logos* représentant la parole argumentative fondée sur la raison. Cet usage distinctif du discours se retrouve dans le texte mirbellien, où deux logiques vont s'affronter : là où domine le récit chez les personnages, c'est le discours raisonneur, le commentaire qui caractérisent la parole du narrateur principal ; alors que les premiers – réduisant ainsi l'auditoire à une écoute bienveillante – évitent la controverse par le caractère narratif, anecdotique de leurs propos (qui, même s'ils ont vocation de témoignage, n'en restent pas moins placés sous la coupe de cette valeur attendue de toute conversation : le plaisir dilatoire), le second, par la subjectivité affichée de ses propos, par l'évidence de ses jugements, se risque à provoquer ses interlocuteurs, de même que le lecteur, qui est bien, en définitive, le destinataire avéré de la parole, ainsi qu'en témoignent les nombreuses intrusions du narrateur dans le récit.

• ***Muthos***

La référence au *muthos* pour qualifier les récits trouverait sa justification dans leur nature même : tous racontent un épisode original et originel dont l'intérêt ne vaut que pour sa rareté et par son caractère unique. Prononcés dans un lieu et une temporalité 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 ». Ils appartiendraient alors au régime des

« que les simples poètes corrigent parfois les erreurs des savants » et qui se prend à « 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 ».

⁶⁵. Platon, *Le Sophiste*, 242, cd.

⁶⁶. Selon l'interprétation de Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1990, p. 405.

« histoires vraies » selon la distinction établie dans de nombreuses civilisations entre « histoires vraies », sacrées, et « histoires fausses », profanes⁶⁷. Les personnages racontent ainsi les événements fondateurs de la société dans les domaines aussi variés que la finance, les arts, la politique intérieure et extérieure... Tous sont reçus comme allant de soi et vérifiant les principes mêmes sur laquelle s'est édifiée la III^e République, et ce, malgré leur caractère aberrant, grotesque ou encore révoltant. L'adhésion béate à ces « *histoires de bonnes femmes* » s'explique par le pouvoir hypnotique de la parole. C'est par le jeu des récits que l'on passe le temps, comme le veut la logique conversationnelle mise en scène de manière canonique à la page 263 du roman. Un dîner chez Triceps présente une situation traditionnelle de « contage », terme dont usent les folkloristes pour désigner une assemblée de personnages réunis pour partager des récits. Instant du texte où la dimension de convivialité joue à plein, le passage est le contre-modèle de l'ensemble de l'œuvre (qui cloisonne les divers univers des récitants) et met en relief la véritable valeur attendue de ce moment durant lequel le récit mythique s'avère être un confortable refuge pour des certitudes qui s'effritent : il parle de notre monde et en consolide les fondements.

Un autre élément rend stériles les récits qui rapportent pourtant parfois des situations de débat : nombre de ces textes sont des évocations de souvenirs. La dispute est alors mise à distance par le procédé mémoriel et ne relève plus que de l'évocation agréable devant égayer les auditeurs. L'anecdote est close sur elle-même, prise dans la rigidité cadavérique du souvenir⁶⁸.

• **Logos**

À l'inverse de cette parole figée, et s'en extrayant peu à peu, la voix du narrateur élabore une autre relation entre les personnages. Participant de tous les cercles de devisants, il est celui par qui existe et s'exhibe la parole d'autrui ; véritable image d'Hermès devenu non « *facteur* », « *[n]i distributif* », « *[i]l ne porte [...] pas de message. Il est la donne même, qui passe et qui est là. Le message [...] est chaotique, un nuage de lettres*⁶⁹ ». Par l'intermédiaire de cette définition des attributs modernes du mythe se retrouve l'analogie entre les choix énonciatifs et formels du texte et le guide touristique puisque

⁶⁷. Cf. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *loc. cit.*, p. 18.

⁶⁸. VJN, p.86.

⁶⁹. M. Serres, *La Distribution*, Minuit, 1981, p. 14.

ce dernier présente un « [...] voyage [qui] se transforme en une succession de visites [...], et [un] espace géographique [qui] cède la place aux monuments. Le vide entre panoramas, châteaux, tours, portails, en un mot l'étendue sans intérêt, devient l'espace de la circulation qui s'oppose à la "chose-à-voir"⁷⁰ ». Si chaque anecdote vaut pour « la chose-à-entendre », si chaque narrateur vaut pour le guide idoine, le narrateur-premier se retrouve dans le rôle de ce vide entre des récits seuls dignes d'intérêt. Le caractère secondaire qu'on peut lui imputer est fallacieux, puisqu'il est paradoxalement celui sans qui rien n'existe. Il est ce lien, ce liant qui donne sens à la fragmentation seule perçue. À ce titre il donne l'avantage au chemin sur le site, au mouvement sur l'immobilité, et s'érige bien en figure d'Hermès en lieu et place d'un Prométhée fondateur de la civilisation et des lieux. Figure moins stable donc, plus labile, qui cependant ne sert pas un idéal relationnel tel que le propose la réactualisation du mythe par Michel Serres, ou, plutôt, ne le servant qu'en partie, en la seule direction du lecteur avec qui le texte entame l'unique échange véritable. Son rôle relève donc bien de l'avènement du *logos* entendu comme recours à « la raison, [à] cette faculté d'argumenter qui définit l'homme en tant qu'il n'est pas simplement un animal mais comme 'animal politique', un être raisonnable⁷¹ ». Le narrateur porte la controverse au sein de l'espace protégé par un pacte implicite de non-agression qu'est la conversation des curistes. Mais 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, convoquant un nouvel ordre communicationnel : le narrateur sollicite ses lecteurs. Les lectrices sont prises à parti à la page 184, dans laquelle le personnage vient justifier le trouble éprouvé à la vue de Lagoffin ; le narrateur évoque également l'anecdote du jour (VJN, p. 337), prend à témoin le lecteur (« Vous voyez bien... », p. 65) ou encore l'apostrophe (VJN, p. 136)... Ces nombreuses métalepses narratives n'ont rien d'innovant dans leur usage, pourtant les propos tenus, demeurant lapidaires, désamorcent les effets attendus de cette pratique. Le « je » n'est plus un référent auquel le lecteur peut s'identifier ; la lecture ne peut désormais se faire par simple empathie ; on n'est plus « embarqué » par la magie de l'aoriste

⁷⁰. Alain Corbin, *op. cit.*, p. 101.

⁷¹. J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 208.

et de l'invention. Le « je » n'est pas non plus un compagnon de route, un guide, mais celui qui désormais simplement interpelle : un interlocuteur. L'absence de dialogue, si l'on peut dire, marquée dans le roman par la distinction entre deux natures de parole (le narrateur *vs* les autres personnages), ainsi que l'instantanéité d'un texte qui paraît s'écrire en direct, somme le lecteur de participer. La mise en place de ce processus d'inclusion-exclusion semble bien être l'aboutissement de cet entre-deux textuel qui noue entre elles deux traditions : le recueil de nouvelles et les romans auto-ironiques. 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. En effet, l'impératif du questionnement ne se réduit pas à la prise en otage du lectorat, au « rapt » effectué par certains romanciers sur leur public, la distanciation étant maintenue par cet « *état dissertant*⁷² » qu'entretient le narrateur au fil du texte.

C'est donc par l'intermédiaire de la parole que l'univers des *Vingt et un jours* existe et que l'espace confiné de la ville d'eaux se diffracte en de multiples cercles de locuteurs. Car, il s'agit ici d'un verbe en action qui, loin de renvoyer à son référent biblique performatif et définitif, est avant tout une trouée textuelle, un déchirement du tissu narratif dont la principale conséquence est de consommer la rupture avec le pacte réaliste illusionniste qui suppose la présence dans le texte de l'ensemble du monde réel à l'exception – significative dans ses *a priori* idéologiques – du texte lui-même. Sous la transformation d'un régime récitatif en un régime discursif se lit le passage de l'immobilisme hypnotique à la prise de conscience libératrice.

3.3 La neurasthénie : de l'éthologie à l'étiologie

a. Une cure de paroles

⁷². L'expression ne sera prononcée qu'en 1909 par G. Rudler dans le cadre des réformes pédagogiques qui consacreront la dissertation et qui entérineront la disparition de la pratique figée de la rhétorique dans l'enseignement secondaire. Il est sans doute exceptionnel de noter combien Mirbeau peut s'accorder ici avec les pédagogues qu'il exècre par ailleurs. Cité par B. Sarrazin, « La dissertation : naissance et évolution de l'exercice scolaire », table ronde, Alain Viala, André Chervel, Bernard Sarrazin, Jean Rohou, in *La Dissertation*, Pratiques n° 68, décembre 1990, p. 115.

La ville de X, en tant que reconstitution du lieu primordial, sert un retour « *ab originem* », temps mythique de l'Âge d'Or, avant la Chute, la dégradation, le sentiment de déterritorialisation. Raconter ces anecdotes revient à dire les mythes de la société française du XIX^e siècle et sert donc à la régénérer. Ainsi en est-il de la petite société de curistes qui à la saison vient à X pour s'y ressourcer. Mirbeau calque la pratique touristique en pleine expansion sur la disposition mythique de la célébration à intervalles précis et réguliers des événements fondateurs primordiaux d'une civilisation. Le vol, le chantage, le meurtre et la concupiscence sont les quatre piliers sur lesquels s'est édifiée la société, quatre principes originels qui se retrouvent, à l'état diffus, à tous les niveaux de son fonctionnement.

D'une manière concomitante, le narrateur (et, partant, le lecteur) subit lui aussi une cure de paroles dont les effets sont cependant très différents. Démarquées du processus psychanalytique, qui revient à faire régresser la personne dans l'*illud tempus* primordial de sa propre enfance, les évocations des différents récitants présentent au narrateur les fondements de la société débarrassés de leur justifications ou euphémisations hypocrites. Cette recherche de l'évidence première des faits fonctionne dès lors comme une anamnèse au cours de laquelle le mal-être du personnage principal trouve sa source : la violence originelle de la société est responsable de ses *trauma*. Portés à sa conscience comme à celle du lecteur, l'immonde et l'indicible de la société sont désormais conscientisés et objectivés ; la cure de paroles va alors pouvoir déboucher sur la guérison. Celle-ci réintroduit le mouvement et la temporalité au sein de la pensée mythique de la société des curistes en cassant la répétition des événements et la clôture du lieu par le départ du narrateur sur lequel s'achève le roman. Comme le remarque Mircea Eliade, ce retour à l'Histoire est bien l'une des conséquences de la théorie freudienne qui, « *introduisait le Temps et l'Histoire dans une catégorie de faits [les différentes affections dont souffre le malade] que l'on abordait avant lui, du dehors, un peu comme le naturaliste considère son objet*⁷³ ». Cette victoire sur l'apathie et le conformisme aura évité auparavant un dernier écueil : la tentation nihiliste.

⁷³. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1972, p. 57 (c'est nous qui soulignons).

b. Le « genius loci »

S'il y a, pour reprendre un *topos* du discours littéraire de l'époque, génie du lieu à X, il s'agit en fait d'un mauvais génie⁷⁴. Celui-ci, installé hors les murs de la ville, dans un emplacement élevé, domine le lieu de cure. Robert Fresselou, retiré de la société des hommes depuis de longues années est celui qui en a pourtant pénétré les arcanes. Sa parole est une parole d'échange, seul moment à l'intérieur du texte où l'on assiste à une discussion, au sens rhétorique du terme (*disputatio*), supposant l'intersubjectivité et la controverse. Cette confrontation achèvera la conversion des symptômes névrotiques du narrateur en prise de conscience ; elle déclenchera le processus décisionnel qui aboutira à son départ, à son arrachement d'un lieu dont les valeurs archaïques étaient source de malaise. Parole thérapeutique contre parole lénifiante, le savoir et la position surplombante de Fresselou renouent avec le *complexe d'Asmodée*. Cependant, c'est un Asmodée déprimé, touché lui aussi par la décadence du monde. Il est d'ailleurs 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 schopenhaurienne à laquelle est soumis Mirbeau et qui est l'horizon possible du narrateur⁷⁵. Des *Chroniques du diable aux 21 jours*, nous sommes passés du regard critique enchanté à celui plus noir de la fin de siècle : les crises personnelles de Mirbeau, les secousses sociales (l'affaire Dreyfus) ont influé sur le changement de tonalité. L'individu a pris, par ses propres moyens, la mesure de son étrangeté au monde ; Fresselou et Asmodée, sont à remiser au magasin des accessoires, de la révolte pour le premier, de la littérature pour le second. Quant au narrateur, c'est fort de son propre pouvoir d'analyse et doté d'une parole efficace qu'il quitte une scène sur laquelle se joue inlassablement la même pièce. La montagne se referme sur les curistes. Le lecteur est rendu à

⁷⁴. Mauvais génie que le narrateur signale lui-même à la page 192 du roman. Si l'on ne peut encore le confondre avec Robert Fresselou, il partage avec lui le goût de l'immobilisme. Réciproquement, le personnage possède la nature immortelle de tout génie ainsi qu'en témoigne le narrateur : en vingt ans, il « [...] *n'a que très peu vieilli* », VJN, p. 367.

⁷⁵. Je renvoie pour cette relation à l'excellente communication d'Anne Briaud qui en fait la synthèse : « L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n°8, Actes du colloque d'Angers, 2001, pp. 219-227.

lui-même, libre de suivre le narrateur dans la voie difficile de la lucidité ou de rester à X dans un confortable aveuglement conformiste.

Sapant la prétention scientifique à atteindre la vérité de la nature et à expliquer le monde, Mirbeau conteste l'un des fondements sur lesquels repose la justification de la domination coloniale. Si la science, le progrès ne sont qu'illusions, la volonté hégémonique occidentale qui se fait en leur nom n'a plus de raison d'être et la théorie du diffusionnisme se trouve invalidée. En postulant le développement des sociétés humaines par l'empiétement des valeurs d'un centre sur celles de la périphérie, elle nécessite un socle intangible de références⁷⁶. Or, toute la composition du roman tend à faire, de cet ensemble homogène et autoréférent, une vaste illusion qui révèle, au fur et à mesure que les locuteurs prennent la parole, ses manques, ses fissures, sa déliquescence. Ce que dit chaque récit, ce sont les incohérences de la société française et, selon la règle d'uniformité des valeurs, de l'Europe dans son ensemble. En laissant l'initiative de la narration à un individu inclus dans la société de l'époque, Mirbeau évite le piège de la voix étrangère, qu'il sait toujours réductrice et fautive, pour mieux remettre en question les fondements sur lesquels repose la domination culturelle occidentale. Ainsi, contrairement aux mythologies grecques et latines (dont se réclame communément l'homme cultivé de la Troisième République) qui ont édifié des mythes organisés, aux versions fiables, la petite société du roman révèle une forme de pensée mythique primitive en ce sens que chaque intervenant possède une part de vérité et que l'unité de ce monde s'abîme dans une diffraction qui nuit gravement à la pérennisation des principes du monde civilisé⁷⁷. Le récit se présente donc comme un texte convenu, dont il trahit les

⁷⁶. Ainsi que le rappelle Bernard Westphal, « [l']espace colonial était un espace plus ou moins différentiel, mais sa perception était référencée au centre » (*La Géocritique mode d'emploi, op. cit.*, p. 12).

⁷⁷. Jean Cazeneuve rapporte ainsi que « les mythes que nous connaissons par l'Antiquité grecque et romaine constituent un ensemble plus ou moins cohérent, où des divinités et des héros bien individualisés forment une société (celle de l'Olympe, par exemple) et vivent en commun un certain nombre d'histoires et d'épisodes. C'est ce qu'on nomme une mythologie. Chez les primitifs étudiés par les ethnographes, on ne trouve pas toujours des croyances aussi bien organisées. Souvent, les mythes sont isolés, ne forment pas des groupes d'anecdotes, et parfois aussi ils se contredisent les uns les autres » in *L'Ethnologie*, Larousse, Le Livre de Poche, 1967, p. 154.

attentes par la rupture générique qu'introduit la répartition de la parole. Ce que ne peut concevoir l'intellection du lecteur, c'est la remise en cause du langage devenu aberration, vanité, intransitivité alors que la scénographie du texte renvoie à des pratiques partagées de convivialité.

Cependant les lieux trahissent rapidement leur véritable nature par le biais d'une chronotopie atypique relevant tout à la fois du constat historique de la fréquentation en augmentation des villes d'eaux et d'une projection fantasmatique faisant de ce lieu un concentré de la société française. En proposant un espace autre que celui légitimé par des siècles de représentation occidentale, en s'attaquant aux formes du texte, le « bricolage » textuel mirbellien dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* ressortit d'une problématique qui interroge l'état de la société et, partant, de la littérature. Il suppose l'agencement incident dont le but n'est jamais atteint en totalité. La maîtrise complète des événements n'existe pas ici, contrairement à la volonté de calcul et de finalité exprimée par la science et les romanciers à vocation scientifique. Les effets stochastiques, auxquels se livre Mirbeau, produisent cet ensemble hétéroclite, « illisible » selon les canons génériques dominants. C'est un objet nouveau, éminemment personnel, qui voit le jour par l'intermédiaire d'une poétique qui se concentre sur la forme que peut prendre un projet se réclamant à la fois de la littérarité et de la contestation d'une certaine littérature. L'émergence d'un travail qui met en scène des textes déjà existants en les redistribuant dans un espace nouveau semble le fait le plus marquant de cette recherche. Façon de mieux cerner les mœurs, il permet aussi de bâtir de grandes analogies et/ou oppositions entre la société occidentale et ses alternatives allogènes, annulant ainsi les disparités apparentes entre les cultures et soulignant aussi les insuffisances et les non-dits du modèle dominant. Lieu clos contre lieu ouvert ; mythologie collective contre subjectivité ; espace occidental contre espace oriental : loin de se cantonner dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, ce projet qui était déjà en germe dans le caractère semi-picaresque du *Journal d'une femme de chambre* (dans lequel la multiplicité des places occupées par Célestine se trouve neutralisée par leur caractère coercitif) et dans *Le Jardin des Supplices* (où le schème de l'ingestion conjure la dispersion des corps dépecés), s'exprimera de manière significative dans l'œuvre suivante. À la délimitation de la ville de cure répondra l'échappée de *La*

628E-8 ; le départ annoncé à la fin du roman conduit à la fuite non planifiée du récit-automobile, le statisme du premier texte au mouvement du second, à son désir d'abolir tout espace de référence, hiérarchisé et calculable.

Arnaud VAREILLE