

PSEUDONYME, AGRESSION ET JEU DANS *LA MARECHALE*

Chaque création sous pseudonyme constitue un acte d'agression œdipienne. En rejetant une identité paternelle qui exige d'être honorée et perpétuée, l'auteur qui écrit sous un nom emprunté cherche à se libérer de toute responsabilité à l'égard du passé. Quand l'auteur qui proclame sa paternité met sa signature à une œuvre, il l'authentifie et la reconnaît comme son propre enfant. Plus que le marqueur généalogique qui relie un père à sa progéniture, la signature indique la provenance d'un texte qui est l'identité de l'auteur transformée en objet. Ainsi, la création artistique est une façon de s'engendrer soi-même. Dans son œuvre, un auteur qui n'a pas eu le droit de choisir ses propres parents a du moins le droit de se refaire lui-même en même temps que le projet qui l'a inspiré, comme une idée qui chercherait à s'exprimer, comme un enfant qui demanderait à venir au monde.

Cependant, le texte bâtard engendré par un auteur qui n'en endosse pas la paternité est une chose anarchique, frauduleuse, à laquelle manque une identité structurée par un père. Rédigé à des fins alimentaires, pour gagner de l'argent, il est produit pour répondre aux besoins de sécurité auxquels peut pourvoir une mère. Être l'auteur d'une œuvre parue sous pseudonyme, c'est participer à un processus primaire qui traduit une défiance à l'égard de la loi, du surmoi et de ses instances de contrôle. Quand il est publié sous un nom d'emprunt, le texte peut revendiquer n'importe quel lignage. Au lieu d'être le descendant d'un créateur unique et avoué, il devient le fils accidentel d'une multitude d'influences indistinctes, la conséquence anonyme de sa propre intertextualité. N'importe qui pouvant s'en attribuer la paternité, il n'a aucun compte à rendre, et les thèmes qu'il développe, les positions idéologiques qu'il adopte ne sont que des masques qui attirent l'attention sur l'illégitimité même qu'il entend cacher. Objet irrespectueux à l'égard de celui qui l'a fabriqué, l'œuvre parue sous pseudonyme trahit de

l'impudence, reflet de l'impunité garantie à un auteur qui professe des vues qu'on ne saurait lui attribuer. Renonçant à avoir un père par la voix duquel elle n'a pas besoin de parler, elle en appelle à une autonomie de contrefaçon, exprimant des idées sans avoir à craindre la contradiction, signifiant quelque chose sans courir le risque de laisser échapper des absurdités. Dans une étude fondatrice de 1958 sur les désordres identitaires, Phyllis Greenacre décrit l'imposteur dans des termes que l'on peut appliquer à celui qui écrit sous pseudonyme. Incapable de se détacher d'une mère hyperprotectrice et souvent étouffante, l'imposteur entretient des phantasmes décevants d'auto-paternité, en empruntant un faux nom, en désavouant l'histoire patrilinéaire, et en inventant un passé fictif qui répond à son besoin de vie sans limites et de toute-puissance. « *En plaçant l'enfant dans une position de nette supériorité par rapport au père – que ce soit dû à la seule attitude de la mère ou bien à la mort ou à la désertion du père –, il s'est établi un déséquilibre potentiellement sérieux dans la relation œdipienne, l'enfant étant apte à supplanter son père sans contestation*¹ ». Outre l'autorisation accordée à l'auteur d'inventer des personnages à sa convenance, la création sous pseudonyme exprime une agression parricide et témoigne d'un désir infantile de changement d'identité et d'universalité illimitée.

Centré autour du roman de Mirbeau *La Maréchale*, publié en 1883 sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne, cet article se propose d'étudier les mobiles psychologiques et les conséquences esthétiques d'actes d'inauthenticité fictionnelle. Si Mirbeau était en mesure de satisfaire ses besoins vitaux en rédigeant des romans alimentaires, de les publier sous pseudonyme lui permettait également d'esquiver la responsabilité contraignante d'une œuvre unique et personnelle, en le libérant des exigences inhibitrices du surmoi qui l'avaient dépouillé de sa créativité. Il est clair que, pour Mirbeau, la relation primordiale était celle qui existait entre, d'un côté, l'identité du rédacteur d'un livre donné à un moment donné, et, de l'autre, une subjectivité spontanément proliférante dont les noms potentiels sont innombrables. Dans le cas de Mirbeau, le signataire de chaque œuvre est devenu le « nègre » réduit en esclavage par les exigences de l'unité de la

¹. Phyllis Greenacre, « The Impostor », *Psychoanalytic quarterly* (1958), pp. 359–382 (p. 369).

voix. Pour Mirbeau, il y avait deux choix possibles. D'un côté, il pouvait vendre ses talents « à de riches amateurs en mal de notoriété² » et par suite acquérir le plaisir de produire des mots qui n'avaient pas d'origine définie. Ou bien, de l'autre, en devenant son propre garde-chiourme et son propre juge, Mirbeau pouvait succomber aux inhibitions paralysantes qui, plutôt que de lui permettre d'écrire sous son propre nom, l'empêchaient carrément d'écrire. Comme le dit Pierre Michel, « *Quand [Mirbeau] sera son propre maître, et qu'il signera toute sa copie, il sera paralysé bien souvent par le sentiment de sa propre impuissance, parce qu'il tendra ses filets trop haut, comme disait Stendhaß* ».

Selon le calcul de P. Michel, Mirbeau a développé une stratégie visant à capitaliser la notoriété acquise en tant que journaliste et que pamphlétaire. Considérant qu'il était « *préférable d'écrire pour le compte d'autrui plutôt que pour son propre compte*⁴ », Mirbeau a choisi de faire de l'argent en se lançant sur le marché anonymement plutôt que sous son nom. Apprenant à bien séparer l'écriture de ses propres points de vue, Mirbeau, à 24 ans, est arrivé à Paris, où il a commencé à rédiger des éditoriaux pour l'organe bonapartiste *L'Ordre de Paris*, où il professe souvent des opinions aux antipodes des siennes. De considérer ces éditoriaux comme de purs exercices argumentatifs lui a permis de gagner du fric en écrivant des textes qui impressionnaient ses employeurs par leur flamme polémique, lors même que, selon Mirbeau lui-même, c'étaient des essais idéologiquement neutres, où la passion n'était qu'une contrefaçon : le chroniqueur à gages n'étant qu'une « *machine à louange et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir*⁵ », il est indifférent à ce qu'il écrit, détaché de son lecteur, tandis que le corps du texte froidement provocateur, à l'instar du corps de la prostituée, est mis en vente par l'entremise des éditeurs, tripoté par des lecteurs, et reste néanmoins indemne de toute souillure tout en étant offert à n'importe qui. Avant d'endosser l'identité d'un autre,

². Pierre Michel, « Mirbeau, romancier », préface au tome I de *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000, p. 67.

³. *Ibid.*, p. 68.

⁴. *Ibid.*, p. 67.

⁵. Octave Mirbeau, « Le Chantage », *Les Grimaces*, 29 septembre 1883 (cité par Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le nègre », *Colloque Octave Mirbeau*, Éditions du Demi-Cercle, 1994, p. 101).

L'imposteur vide son moi, se détache d'une œuvre qui n'a pas d'autre valeur que celle d'un spectacle tape-à-l'œil. Dans un roman posthume de Mirbeau, *Un gentilhomme*, le secrétaire particulier Charles Varnat décrit une semblable évacuation du moi au profit de celui de son maître. Rapprochant la « domesticité » de la « négritude », Varnat fait l'expérience de ce qu'il appelle « *l'abandon total de soi-même dans les choses les plus essentielles de la vie intérieure*⁶ ». Avant d'évoquer les identités en quelque sorte vacantes des secrétaires et des femmes de chambre, cependant, Mirbeau s'est révélé lui-même comme un bâtiment encombré, occupé par une suite de narrateurs sans nom, ceux qui passent au travers de livres désertés par leur auteur, qui a cessé d'en avoir le titre.

Pourtant, tout en endurant une humiliante relégation au statut de « *prolétaire de lettres* », Mirbeau a tiré un bénéfice d'avoir vendu ses services à des charlatans amateurs de belles lettres. « Faisant le trottoir », il a pu, en même temps, s'engager dans la « *divine prostitution* » chantée par Baudelaire, en se perdant au sein des foules, endossant les costumes stylistiques de Zola, Goncourt ou Stendhal, avant de les abandonner au terme de son roman⁷. La production ludique d'auteurs-personnages à sa disposition a dû être une expérience émancipatrice pour un homme chez qui la formation du surmoi avait été perturbée par la pernicieuse influence d'un père autoritaire et par une école pleine d'« éducateurs » jésuites austères, dont certains étaient peut-être des prédateurs sexuels.

Dans leur biographie, Pierre Michel et Jean-François Nivet évoquent le malheureux séjour de Mirbeau au collège Saint-François-Xavier de Vannes, recensant d'une façon documentée les événements qui ont culminé avec ce qu'ils appellent « *le meurtre d'une âme d'enfant*⁸ ». Ce n'est pas une coïncidence si le psychiatre et critique littéraire Leonard Shengold emploie les mots de « *soul murder* » [« meurtre d'un âme »] quand il évoque les violences sexuelles perpétrées sur un enfant, particulièrement quand elles sont l'œuvre d'un parent. Modèles

⁶. Octave Mirbeau, *Un gentilhomme*, Flammarion, 1920, p. 32.

⁷. P. Michel énumère les écrivains qui ont influencé Mirbeau pendant sa carrière de « nègre » : « *Balzac, Barbey, les Goncourt, Benjamin Constant, Daudet, et probablement beaucoup d'autres, ont été lus et médités et sont mis intelligemment à contribution* » (« Octave Mirbeau romancier », *op. cit.*, p. 69).

⁸. Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 31.

de prudence, Michel et Nivet se gardent de conclure que Mirbeau a bel et bien été victime d'une séduction et d'un viol semblables à ceux qu'il raconte dans l'histoire de son double de fiction Sébastien Roch. Néanmoins, les circonstances qui entourent l'éviction du jeune Mirbeau du collège, la conspiration du silence autour de cet épisode, les esquives et les dénégations des gestionnaires de l'institution, et la disparition des registres du collège susceptibles d'évoquer l'événement, renforcent l'hypothèse, c'est le moins qu'on puisse dire. La possibilité que Mirbeau ait voulu peindre l'illustre prédicateur Stanislas du Lac à travers le fictif père de Kern, violeur d'enfants, est suggérée par des ressemblances onomastiques et par le fait qu'ils avaient les mêmes fonctions de maître d'études : « *L'hypothèse est bien séduisante* », concluent Michel et Nivet⁹.

Et puis, étant donné que Mirbeau dénonce toute autorité institutionnelle et jette l'anathème sur les pères qui imposent la loi, sur les chefs militaires, sur les politiciens et sur les chefs de famille, étant donné aussi qu'il rejette les mécanismes parentaux d'embrigadement, de coercition et de répression, il est tentant d'assimiler les pères jésuites de Saint-François-Xavier au père biologique du romancier, le docteur Ladislas Mirbeau, « *homme d'ordre, zélateur de l'autorité et de la hiérarchie* », selon le portrait qu'en tracent Michel et Nivet¹⁰. Plutôt que le père dépourvu d'autorité, déliquescent ou mort, dont l'absence facilite le remplacement par son fils dans le cadre de la relation œdipienne, ici c'est l'égoïsme d'un père « *tout prêt à sacrifier son fils* » (*ibid.*) qui pourrait bien avoir inspiré le projet de parricide qui est au cœur de *Sébastien Roch* et de *La Maréchale*. Indirectement responsable du meurtre de l'âme que le jeune Mirbeau pourrait bien avoir subi à Vannes, Ladislas pourrait être déshonoré que son fils renie son nom. Car la décision d'envoyer son fils en exil dans la prestigieuse institution des jésuites avait pour but de magnifier le nom de père au détriment de celui de son fils : Ladislas avait en effet espéré faire avancer sa carrière politique, alors à ses débuts – il a été successivement conseiller municipal, adjoint au maire et conseiller d'arrondissement – en s'enorgueillissant de l'entrée de son fils dans une école où le jeune Octave a été exposé au

⁹. *Ibidem*, p. 44.

¹⁰. *Ibidem*, p. 29.

mépris de ses camarades à cause de ses origines non-aristocratiques.

Dans *La Maréchale*, le mépris des exigences du surmoi pour qui la renommée du père sour prévaloir sur l'intérêt et le plaisir du fils, va de pair avec la caractérisation, par Mirbeau, des pères comme des coureurs de jupons et des mères comme des avares ou des dupes. Élargissant l'objectif de sa critique sociale pour y inclure des dénonciations de toutes les institutions qui font régner l'ordre aux dépens de la créativité et le conformisme au détriment de la personnalité, le roman de Mirbeau commence, d'une façon typique, par une mise en accusation de la famille. Fils de ses parents, Mirbeau exprime le phantasme d'être son propre géniteur, en attribuant une paternité temporaire aux écrivains qui l'ont inspiré. Par-dessus le marché, Mirbeau recrée Ladislas, qui avait sacrifié l'innocence de son fils à sa vanité et à son ambition, dans le personnage du duc de Varèse, dont la fille se sacrifie en proposant d'épouser un homme répugnant afin de sauvegarder la fortune et la réputation de son père. Quand Mirbeau substitue Narcisse à Jéhovah dans la réactualisation rituelle du martyr d'un enfant, Mirbeau et Chantal de Varèse sont tous deux assimilés à « *Isaac sacrifié par son père Abraham pour obéir à l'ordre de son dieu*¹¹ ». Prenant corps à travers Chantal qu'il dote d'une piété naïve et de la respectueuse soumission chrétienne d'une fille obéissante, l'anticléricalisme de Mirbeau, suscité par les jésuites, reparaît dans *La Maréchale*, où un mauvais père a suggéré à sa fille, comme si c'étaient d'impitoyables exigences divines, de renoncer à son innocence et de perdre sa virginité.

À bien des égards, l'auteur qui recourt à un pseudonyme est l'opposé de l'imposteur qui usurpe la gloire d'un homme illustre. Tapageur, exhibitionniste, exalté, avide de se réchauffer au feu d'une attention imméritée, l'imposteur s'efforce d'éclipser les gens qu'il dupe, sa grosse voix couvrant les paroles de ceux qui voudraient le démasquer ou le contredire. Même quand il se fond dans André Bertéra / Alain Bauquenne, le signataire qui lui a commandé la rédaction du roman, Mirbeau reste anonyme, adoptant l'identité d'un individu dont « *nous ne savons rien* », comme dit P. Michel, et

¹¹. Pierre Michel, « Introduction » à *La Maréchale*, p. 997.

qui, après la publication des livres dont il n'est pas l'auteur, « *disparaît complètement des annales*¹² ».

Autre moyen stratégique destiné à saper l'autorité paternelle : Mirbeau rejette la convention d'une voix narrative qui apparaisse clairement comme le centre de l'énonciation d'où procèdent toutes les informations dignes de foi. Dans *La Maréchale*, une multitude de voix, souvent impossibles à identifier, s'adressent au lecteur, des gens qui parlent sans être informés de rien, des narrateurs intra- et extra-diégétiques qui sont impliqués dans l'histoire qu'ils racontent, ou au contraire en sont complètement détachés. Noyée dans des foules qui expriment inexactement l'opinion publique, la voix narrative est une voix collective, qui parle sans avoir de comptes à rendre sur la véracité de ses messages.

Dans le roman de Mirbeau, le décentrage du récit est particulièrement évident au début et à la fin. Dans la scène d'ouverture, située dans un théâtre, Mirbeau réutilise l'observation conventionnelle selon laquelle, dans une société vouée à la superficialité et à l'exhibition, la notoriété l'emporte sur les exploits, et le spectacle devient celui d'un public qui se contemple lui-même : « *Il y eut un frémissement dans la salle. Le balcon se bougeait, lorgnant de côté, pendant que l'orchestre, lui, se tournait carrément*¹³. » Tragédie cornélienne inversée, le roman de Mirbeau présente un « héros » dont la faiblesse de caractère détermine l'ampleur tragique de sa ruine. Comme chez Corneille, le nom aristocratique est à la fois une charge et un stimulant, un engagement pour le présent à entretenir le prestige du passé. Par le fait même qu'il assume son nom de famille, l'enfant accepte son devoir à l'égard de son père, consent à rester enfermé dans une prison d'attentes, renonce au projet de se façonner lui-même librement, afin de pouvoir rejouer docilement la glorieuse tragédie de l'histoire de sa famille. Dans l'œuvre de Mirbeau, le duc de Varèse est un homme velléitaire, hésitant, faible devant ses désirs, un personnage auquel fait de l'ombre le portrait de son père accroché au mur de la soupente de sa mère. En insistant sur l'insignifiance morale du duc, Mirbeau suggère que la vraie

¹². Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le nègre », p. 85.

¹³. *La Maréchale*, p. 990. « *Dans sa "Journée parisienne" du 22 avril 1881, dans Le Gaulois, Mirbeau-Tout-Paris montrait que le public allait au théâtre pour des quantités de raisons - s'exhiber, potiner, lorgner, etc. - qui n'avaient rien à voir avec l'art dramatique* », écrit Pierre Michel dans une note de *La Maréchale* (p. 1259).

imposture consiste à imiter ses ancêtres, à ne pas réussir à remettre en cause la croyance selon laquelle chacun doit être « *le double de son père* » (p. 1 000).

Alors que Ladislas Mirbeau a rompu avec la tradition notariale de sa famille pour devenir officier de santé, Octave Mirbeau a fait l'expérience de ce que signifie la continuité professionnelle, qui a lourdement pesé sur son enfance. Dans sa famille, des ancêtres, ses deux grands-pères, ses oncles – tous notaires – avaient, pendant des générations, accompli une œuvre dont l'objectif était l'assurer la légitimité, la succession et la transmission ininterrompue de ce qui était signifié par le nom. En choisissant de devenir écrivain, Mirbeau a substitué des documents fictifs, dépourvus d'authenticité, aux contrats et aux actes notariés. En abandonnant ses droits d'auteur sur une œuvre signée par un autre, il s'est libéré des préjugés de sa famille pour qui l'identité, c'est d'abord la propriété : « *L'omniprésence du notariat, tant du côté paternel que du côté maternel, finira par devenir obsessionnelle quand Octave atteindra l'âge des grandes décisions*¹⁴. » Quand il est venu s'installer à Paris et qu'il a pris un travail de journaliste, Mirbeau a saisi une occasion de renaître. Puisque son foyer de Rémalard était devenu un endroit qui faisait obstacle à son projet de création de soi, et qu'il était impossible d'y échapper à la prison de la soumission filiale, l'évasion du « *cercueil notarial*¹⁵ » lui a ouvert un large éventail de possibilités pour faire quelque chose et devenir quelqu'un.

Ainsi *La Maréchale* nous présente une parole sans locuteur désigné et un texte sans signataire identifié, qui sont à la fois une expression de mauvaise foi et un acte d'émancipation personnelle. Faire circuler des bruits calomnieux et des insinuations malveillantes était le travail des journaux tels que ceux qui ont employé Mirbeau. Correspondant à la prolifération désorientante de personnages non présentés, dans la scène d'ouverture, où des colporteurs de ragots en frac spéculent sur les infidélités conjugales de leurs amis, on trouve la dissémination d'anecdotes à scandales dans des canards tels que *Le Moustique*, qui a rendu compte d'une rencontre entre le duc, sa femme et sa maîtresse. La diffusion d'idées et de points de vue à l'origine indéterminée rend impossible toute vérification de l'information. Quand tout le monde parle et

¹⁴. Michel et Nivet, *op. ci.*, p. 23.

¹⁵. Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le nègre », p. 81.

qu'on ne peut accorder confiance à personne, c'est la rumeur qui prend la place des propos dont on connaît l'auteur.

L'intrigue de *La Maréchale* suit les étapes par lesquelles passe le duc au fur et à mesure qu'il suscite des catastrophes qui s'abattent sur lui et sa famille. La confusion métonymique / onomastique de la personne et du nom explique pour une part l'insouciance avec laquelle le duc se dépouille de son patrimoine : fortune, respectabilité, estime de soi, qui auraient dû le pousser à être le double de son père. Alors que le duc dilapide son honneur et son argent, la Maréchale, sa mère, est l'incarnation de l'avarice. Le cœur endurci, vindicative et comme pétrifiée, « *araignée tapie dans sa soupente de pauvre*¹⁶ », elle amasse toutes sortes de biens, acquiert des immeubles, chasse impitoyablement des locataires impécunieux des appartements qu'elle possède. Les récits colorés d'héroïsme et de bravoure que suggère le nom même porté par le duc sont contrebalancés par la signature de la Maréchale autorisant des transactions. Quant à l'insouciance avec laquelle le duc séduit des adolescentes, elle constitue même une sorte de tribut pervers rendu à la mémoire de son père, dont elle rappelle la devise « *J'en ris* ». C'est l'horreur de la Maréchale pour les dérèglements aristocratiques qui la conduit à vider ses immeubles de leurs occupants mauvais payeurs et son propre cœur de toute compassion. De sorte que, pendant que ses mauvaises actions précipitent la déchéance du « *beau duc* » de Varèse dans l'ignominie, sa mère incapable de l'aimer signe froidement des papiers « *sans titre, d'une grande écriture commerciale à peine tremblée, barrée en dessous d'un parafe* » (p. 994). Valorisant son identité comme propriétaire, la Maréchale obéit à une sordide impulsion à substituer l'acquisition à la création. Mais quand Mirbeau consent à être le « *nègre* » d'Alain Bauquenne au lieu d'être le fils de Ladislas Mirbeau, les émoluments du mercenaire de la plume paient la dette de l'héritage de l'enfant.

À qui peut être attribuée la paternité de *La Maréchal*? À Bauquenne ou à Mirbeau? Peut-être à Alphonse Daudet, dont Mirbeau adopte en se jouant nombre de caractéristiques stylistiques : interpellations du lecteur, chapitres portant un titre, intrigue pleine de fantaisie, et dénouement ensoleillé fort peu plausible? Le pastiche en tant qu'imitation littéraire peut être motivé soit par l'admiration, soit par un souci de dérision.

¹⁶. P. Michel, « Introduction » à *La Maréchale*, p. 972.

P. Michel considère les premières œuvres de Mirbeau comme les expressions d'une identité littéraire instable. Manquant de la confiance en lui qui serait nécessaire pour être lui-même ou pour parler de sa propre voix, Mirbeau, selon P. Michel, pourrait imiter Zola dans *La Belle Madame Le Vassart* ou Stendhal dans *La Duchesse Ghislaine*. Singeant les maîtres dont il a emprunté les techniques, Mirbeau a écrit sous des noms empruntés en guise d'entraînement, pour se préparer à revendiquer par la suite des livres qu'il signerait de son nom, « *comme un sportif de haut niveau, pour pouvoir, par la suite, voler de ses propres ailes* », selon la formule de P. Michel¹⁷. Cependant, ne serait-il pas possible de suggérer que le découplage du style et de l'identité, du contenu et de l'expression, n'était qu'une simple étape dans la maturation du romancier. En s'exprimant lui-même à travers le persiflage des spectateurs de théâtre, en recourant à la « blague » des potiniers mondains, en empruntant la langue ampoulée d'un cocher, en se laissant aller à faire des confidences à ses personnages, et en « *pre[n]ant] à témoin le lecteur*¹⁸ », Mirbeau passe de l'anonymat impersonnel d'une expression de soi collective à l'intimité d'une conversation que les conventions romanesques devraient exclure. De qui, par exemple, est la voix taquine qui parle à Chantal de Varèse et la défie d'étouffer les protestations d'amour de son soupirant (p. 1061) ? Qui rapporte que les cochers n'ont pas à se soucier des filles de leurs maîtres, dans un *aparte* qui est situé dans le journal même du premier cocher (p. 1119) ? Si Mirbeau est un imposteur qui imite Daudet, Daudet n'est pas le seul père dont se moque Mirbeau dans son récit. Le style est alors le mot de passe qui permet à Mirbeau de passer d'un écrivain à un autre, en faisant vivre des identités d'emprunt qui s'effondrent dès qu'il les abandonne. En prenant des noms, en adoptant des techniques dont il se débarrasse quand il en a fini, Mirbeau recourt à des noms empruntés qui lui permettent d'être tout le monde et personne, puisque, comme le remarque le premier cocher, citant Buffon, « *le style, c'est l'homme même* » (p. 1019).

Un des thèmes centraux du roman est l'infidélité au passé, la rupture générationnelle entre les pères et les fils. Préservés dans les cadres des tableaux ou recueillis au cours de fouilles

17. Pierre Michel, « Octave Mirbeau romancier », p. 69.

18. Pierre Michel, « Notes » de *La Maréchale*, p. 1261.

archéologiques, les précieux débris de l'histoire sont profanés quand on les assimile à des imitations modernes. De même que le duc de Varèse se voit reprocher d'être à la fois semblable à son père et différent de lui, de même Chantal se sent à la fois flattée et embarrassée d'être assimilée à la Vénus Anadyomène née de l'écume de la mer, telle qu'elle apparaît dans l'esquisse au pastel de son amoureux. Pour Chantal et son grand-père, le musée-atelier qui sert à la reconstitution de sculptures grecques et à la réparation de débris architecturaux de l'ancienne Eleusis n'est pas un laboratoire voué à une étude scientifique, mais un lieu propice aux rendez-vous d'amour, une cachette romantique décorée d'océans peints, de rochers couleur de sucre candi et d'horizons en trompe-l'œil. De même que le vieux M. Baccaris communique, dans sa retraite, avec « *ses amours fragiles, bronzes, marbres et terres cuites* » (p. 1012), Chantal se gausse du respect de son père pour l'histoire en s'en servant comme d'un arrière-fond pour des déclarations d'amour. Pour elle et pour son grand-père, les objets d'art grecs ne servent qu'à soutenir la scène du théâtre, et un chariot de la victoire est transformé en voiture de noces. Dans leurs conversations, des mots grecs sont utilisés comme des termes affectueux, le texte sérieux du passé est vulgarisé en épithalame d'aujourd'hui, et le recours insouciant à des sobriquets remplace une identification précise.

N'étant pas authentifiée par son nom, l'intrigue de Mirbeau perd de son sérieux : le drame de la déchéance du duc jusqu'à l'infamie du suicide, la perspective de perdre sa juvénile enfant au profit du vil et obèse Varon-Bey n'ont plus de caractère d'urgence. Présentée dans la scène d'ouverture, comme un spectacle théâtral auquel personne ne prête attention, l'histoire apparaît comme une fiction sans conséquences. Les méchants sont éliminés, l'avare et le débauché sont frappés par une miraculeuse crise cardiaque, cependant que les réjouissantes disparitions des scélérats préparent la voie à la réhabilitation du dévoyé et au triomphe des innocents vertueux. L'absence du véritable nom de l'auteur autorise le sacrifice de la vraisemblance et l'éloignement de la réalité. L'écrivain qui par la suite se fera le chroniqueur impavide de viols d'enfants, dans *Sébastien Roch*, des douleurs non pareilles de l'obsession sexuelle et de la monstruosité de la guerre, dans *Le Calvaire*, est libre, en tant qu'Alain Bauquenne, de peindre des vierges sauvées par des étoiles protectrices et des anges gardiens. En assassinant symboliquement le père en tant que vérité

désagréable, Mirbeau se replie sur la fable et les consolations des faux semblants.

Certes, on peut atténuer l'in vraisemblance du *happy end* du roman en faisant valoir que l'intrigue obéit à sa propre dynamique interne et que les personnages qui incarnent le mal sont victimes de leurs propres défaillances tragiques. On peut aussi insister sur le message édifiant du récit, qui prouve « *que le véritable bonheur n'est pas dans la satisfaction de la vanité, de la cupidité ou de la lubricité, mais dans l'honnêteté, la vie modeste et tranquille*¹⁹ ». Et la Maréchale peut bien être tuée par la froideur dans laquelle elle est pétrifiée par sa cupidité, « *crystallisée dans sa haine* » (p. 1113). Mais son fils, dont la réputation fait eau de toutes parts dans sa vie dissolue oublieuse de tous ses devoirs, n'est sauvé que par un coup de théâtre, et Chantal, sur le point d'être dévorée par la concupiscence de l'adipeux Varon-Bey, n'est sauvée de la défloration que grâce à une espèce de miracle dont l'irreligieux Mirbeau se serait certainement gaussé.

Pourtant, si l'auteur à pseudonyme est un improbable agent d'une bienveillante destinée, son œuvre comporte une symétrie formelle et thématique qui la rendent plus digne de son nom. La critique sociale de Mirbeau porte aussi bien sur l'hypocrisie d'aristocrates corrompus que sur la vénalité de la presse à sensation qui s'en nourrit. Il attaque tout à la fois l'avarice inhumaine de la Maréchale et la pratique calculatrice de la charité-*business* de la baronne Simier. L'âpreté au gain de l'une sert de repoussoir à la générosité grimacière de l'autre, la baronne ne venant en aide aux orphelins et aux victimes des inondations ou des incendies que pour acquérir une hypocrite réputation de bienfaitrice. Quand le vrai nom de la charité est la tartufferie et l'égoïsme, l'imposture du nom d'Alain Bauquenne passe de la signature du roman à son contenu. Plaisant et bon enfant dans son insincérité, le ton du roman de Mirbeau est fait d'un cœur léger. L'apothéose des jeunes amoureux et du châtiment de leurs parents, digne de la *commedia dell'arte*, les coups de foudre providentiels qui frappent les méchants, suscitent l'incrédulité des lecteurs, qui pourraient dire, comme le père du duc, « *J'en ris !* », ou, comme la Maréchale, qui ricane devant la tragédie dont elle est la spectatrice : « *Je m'en moque !* » (p. 1116).

19. Pierre Michel, « Introduction » de *La Maréchale*, p. 975.

Même si le mobile de Mirbeau était bien d'abord un besoin d'argent, le recours à un pseudonyme était aussi, sans aucun doute, inspiré par le fantasme œdipien de tuer son père en rejetant son nom. En s'acoquinant avec les jésuites auxquels il avait confié son fils, Ladislas Mirbeau avait perpétré le meurtre d'une âme (« *abus sexuel de la part de parents [...] ou de substituts des parents* », selon Shengold²⁰), dont la transcription sera faite plus tard dans *Sébastien Roch*. Tel Isaac entre les mains de son père Abraham, Mirbeau avait été un innocent sacrifié à la vanité de son père et s'était assimilé à son pendant féminin, Chantal de Varèse, « *vierge à vendre* », sans que se soit jamais produit pour lui le sauvetage de la onzième heure. Mais, comme les circonstances avaient changé et que Mirbeau avait mûri en tant qu'artiste, il s'est mis à écrire sous son propre nom, a ressuscité un père discrédité, et a rétabli le lien avec son passé familial. Négligent, faible de caractère et arrogant, le duc de Varèse est, à la fin du roman de Mirbeau, devenu un homme humble et diminué, « *assagi de partout, rapetissé à sa maigrelette santé* » (p. 1135). Mais il n'est pas pour autant un objet d'opprobre, ni un monstre comme l'était sa mère. Dans *La Maréchale*, l'ambivalence de Mirbeau à l'égard de son père est mise en lumière par le fait qu'il y sépare l'image parentale en deux : d'un côté, le personnage de la Maréchale, parent vraiment dénaturé, et, de l'autre, un père irresponsable, mais qui est aussi lui-même victime de ses mauvaises actions.

Dans le texte de Mirbeau, le duc de Varèse se voit épargner la mort spectaculaire qui s'abat sur les autres méchants. Bien que la perte de sa réputation et de son charisme sexuel soient des blessures narcissiques infligées à une identité souillée par ses crimes (« *cette fange répandue sur le nom de Varèse exécré* », p. 1114), il survit sous la forme d'une version corrigée de son moi outrecaudant. De fait, le duc peut bien être l'instrument du jugement de l'auteur, puisque c'est lui qui tue sa mère par son indignation, en l'outrageant tellement que son cœur flanche, ce qui autorise la gouvernante à l'accuser en hurlant de « *parricide* » (p. 1118). Cependant, en dépit de sa sottise et de sa religiosité sentimentale, la véritable héroïne du roman est Chantal de Varèse, car c'est sa bonté qui a pour effet de sauver son géniteur fortement compromis. Comme le suggère

²⁰. Leonard Shengold, « Child Abuse and Deprivation : Soul Murder », *Journal of Psychoanalytic Association* 27.3 (1979), p. 534.

ironiquement Mirbeau, c'est le pardon qu'elle accorde à son père qui est la vengeance la plus castratrice.

Après avoir commencé en faisant circuler en tous lieux le souffle chaud de la rumeur, le récit de Mirbeau s'achève en faisant parler le vent. « *Animisme poétique* » à la façon de Daudet, selon P. Michel (p. 1271), le dialogue entre les platanes et la brise reprend la teneur des conversations au théâtre, dans le premier chapitre – où l'on furetait et s'immiscitait en toute indiscretion dans les affaires des autres. « *Hou ! hou !* », souffle le vent qui a couru après la voiture de Chantal. « *Heu ! hei !* », soupirent les platanes, quand un coup de vent écarte le store et permet de jeter un œil sur les passagers : une jolie demoiselle et sa vieille gouvernante à besicles et aux cheveux couleur de carotte.

L'identité de l'auteur, authentifiée une fois par la signature, est multipliée par diverses influences littéraires, éparpillée aux quatre vents comme le symbole de l'omniprésence de voix inconnues. Personnage symbolisant la pure neutralité idéologique de messages sans contenu, le vent se fait davantage entendre quand il souffle à travers d'autres choses. Des gens tels qu'Alain Bauquenne / André Bertéra – personnage dont on ne sait rien, faute de document, pas même la date de sa mort – sont comme des arbres à travers lesquels souffle Mirbeau afin de leur permettre de résonner. Inoffensifs zéphyr eux-mêmes, d'autres écrivains l'inspirent, lui soufflant des idées avant de s'évanouir de nouveau dans le ciel vide.

Est-ce que les romans « nègres » de Mirbeau sont de simples études marquées du sceau d'éphémères influences littéraires ? À la fin des *21 jours d'un neurasthénique*, le narrateur fait valoir à son ami, le nihiliste Roger Fresselou, les effets positifs du vent porteur d'inspiration. Mais, selon Fresselou, les pensées et les connaissances des autres ne sont que des perturbations éphémères de l'atmosphère et n'ont pas d'effet à long terme. Les idées sont comme le vent qui secoue les arbres et fait trembler ses feuilles, après quoi revient le calme, « *l'arbre redevient immobile comme avant... Il n'y a rien de changé...* » Pas d'accord, le narrateur de Mirbeau affirme que le vent est chargé, qu'il est une force dynamique qui transforme et sème des germes : « *Le vent est plein de germes, il transporte les pollens, charrie les graines... il féconde...*²¹ »

²¹. Octave Mirbeau, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, U.G.E., 1977, p. 369.

La liberté de faire des expérimentations en se servant des thèmes et des styles de ses confrères a elle-même été une expérience fécondante pour le romancier qui n'a pas encore pris son vol. À la fin, cela n'a aucune importance si les fauvelles, le vent et les arbres caquètent au sujet du prochain mariage de Chantal. Des esquisses des sujets sérieux qui deviendront la marque distinctive de l'écrivain parvenu à maturité apparaissent déjà dans *La Maréchale* : l'hypocrisie religieuse, la cruauté gratuite, la luxure, « *le monstrueux égoïsme des classes dominantes* », l'incurable matérialisme de la société et « *son culte du veau d'or*²² ». Comme dans le roman à venir, les mêmes lois inflexibles d'un réalisme désespérant structurent la peinture d'un monde dans lequel la bonté est infirmée par la stupidité et où le vice finit d'ordinaire par triompher. Il est ironique que la même rage dont s'est nourri le projet œdipien de Mirbeau de rejeter le passé de son père lui ait aussi inspiré l'idée de faire des expériences à travers diverses fictions disponibles dans le présent, nourrissant son amour de la contradiction de soi et son indulgence pour les palinodies. Les « nègres » peuvent prétendre parler avec la voix de leurs maîtres ; les imposteurs peuvent voler les mots auxquels leurs vrais « moi » ne leur donnent aucun droit. De la même façon, l'auteur qui publie sous pseudonyme se lamente et gémit, chuchote et insinue, souffle en rafale et rit comme le vent. Prenant sa source en tous lieux, il est Écho et Protée, l'harmonie polyphonique de tous les gens qu'il imite. Écrivant sous leurs noms, avec leurs voix, avec leurs styles, Mirbeau fait de la musique, « *il fait ses gammes*²³ ». Étant passé du traumatisme du meurtre de l'âme au jeu émancipateur de l'écriture sans responsabilité, Mirbeau vend son nom et, avec l'argent qu'il gagne, achète une nouvelle liberté – la liberté de l'imagination et de l'invention, le droit à l'invraisemblance et à l'optimisme, la joie de dessiner un vaste éventail de vies imaginaires.

Robert ZIEGLER

Université du Montana (États-Unis)
(traduction de Pierre Michel)

22. Pierre Michel, « Quand Mirbeau faisait le nègre », p. 95.

23. *Ibid.*, p. 99.