

## BARBEY D'AUREVILLY ET OCTAVE MIRBEAU : DE L'ANALOGIE A L'ANTINOMIE

Attiré par l'anticonformisme de Jules Barbey d'Aurevilly en qui il se reconnaît, Octave Mirbeau, également séduit par les thèmes scandaleux et la profondeur psychologique de ses romans et nouvelles, porte l'auteur des *Diaboliques* au pinacle. Du *Calvaire* au *Journal d'une femme de chambre*, en passant par *Le Jardin des supplices*, il s'avère en effet très imprégné par l'œuvre aurevillienne, ce que Jean-François Nivet a souligné<sup>i</sup> en dégagant en outre les affinités des deux écrivains. Cependant, l'admiration spéculaire que Mirbeau voue à Barbey, au point qu'il semble parfois plagier son aîné, risque de masquer les profondes divergences qui séparent les desseins artistiques des deux écrivains, desseins indissociables de leur perception de la réalité et de leurs horizons spirituels respectifs.

Ce qui semble le plus réunir Barbey et Mirbeau est leur acharnement à pourfendre la société. En effet, pour le premier, la société "*qui était hypocrite hier, et qui n'est plus que lâche aujourd'hui*"<sup>ii</sup>, recouvre les drames les plus horribles de sa grisaille. Pourtant, Barbey, même s'il stigmatise une certaine société, ne prend pas la peine de l'examiner. Demeurant en fait en marge de celle de son temps qu'il ne veut pas connaître, il se cantonne dans l'univers de l'Ancien Régime qui n'existe plus, et sa dénonciation se révèle en définitive plus individuelle que sociale.

Mirbeau, lui, tourné vers l'humanité entière quand il écrit, évoque dans ses œuvres une personne pour dénoncer tout le corps auquel elle appartient et s'attaque essentiellement aux préjugés de la société dans laquelle il évolue. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, point de manichéisme : l'écrivain brosse un tableau non seulement de la "bonne société", mais également de celle des humbles, des domestiques, qui ne valent pas mieux que les bourgeois. Si ces derniers regorgent de vices, Célestine et Joseph, les protagonistes, se montrent tout aussi corrompus que leurs maîtres. De surcroît, ils n'aspirent qu'à s'embourgeoiser : complètement esclaves, ils imitent et partagent les préjugés des "grands" qui les oppriment. Leur réussite en fera de véritables copies, et c'est bien là le plus désespérant de cette peinture !

Alors que, chez Mirbeau, le pamphlétaire pointe toujours sous le romancier, le polémiste redoutable qu'est Barbey dans ses articles sait déposer les armes, et son projet littéraire semble moins axé sur la dénonciation que celui de son cadet. Comparons par exemple le début du *Dessous de cartes d'une partie de whist* et du frontispice du *Jardin des supplices*, où cette différence apparaît dès l'énoncé qui sert de prétexte à l'histoire racontée.

*Le Dessous* commence ainsi : "*J'étais, un soir de l'été dernier, chez la baronne de Mascranny, une des femmes de Paris qui aime le plus l'esprit comme on en avait autrefois, et qui ouvre les deux battants de son salon – un seul suffirait – au peu qui en reste parmi nous.*"<sup>iii</sup> Et le récit qui constitue l'intrigue principale va être préparé par le narrateur second en ces termes : "*Les plus beaux romans de la vie [...] sont des*

*réalités qu'on a touchées du coude, ou même du pied, en passant.*"<sup>iv</sup>

La métaphore du roman pour évoquer un récit donné comme réel, outre qu'elle situe d'emblée l'histoire sur un plan esthétique, témoigne bien de la perception de Barbey, dont la démarche est de littériser le réel. L'entrée en matière aurevillienne diverge de celle du *Jardin*, commençant pourtant de la même façon (par : "*Quelques amis se trouvaient, un soir, réunis chez un de nos plus célèbres écrivains. Ayant copieusement dîné, ils disputaient sur le meurtre, à propos de je ne sais plus quoi, à propos de rien, sans doute.*"<sup>v</sup>), puisque le narrateur constate : " — *Ma foi !... je crois bien que le meurtre est la plus grande préoccupation humaine et que tous nos actes dérivent de lui.*"<sup>vi</sup>.

Avec davantage d'ambition, mais dans une optique moins artistique, l'auteur du *Jardin* met en place une sorte de démonstration touchant aux motivations de l'être humain. Plus proche du naturalisme que Barbey, de ce naturalisme dans lequel il ne se reconnaît pas, il écrit dans un but de dénonciation. Le même dessein se retrouve dans ses œuvres les plus célèbres.

Pour servir leurs projets respectifs, Barbey et Mirbeau mettent tous les deux en scène de ces femmes fatales suceuses d'âmes, qui hantent la littérature décadente, et c'est en considérant ce personnage que nous privilégierons la comparaison d'*Une Vieille maîtresse* et du *Jardin des supplices*.

Les sulfureuses héroïnes des romans cités possèdent toutes deux le pouvoir de prolonger indéfiniment la volupté. Ainsi, Ryno dans *Une Vieille maîtresse* confie-t-il : "*Oui, notre amour – [...] – était surtout physique et sauvage. Seulement la possession, ordinairement si meurtrière, le vivifiait, l'accroissait, au lieu de l'anéantir. [...] les sens fatigués n'étaient jamais assouvis ! Vellini, d'entre toutes les femmes peut-être, était la seule qui savait en éterniser les voluptés délirantes.*"<sup>vii</sup>

Et, dans *Le Jardin des supplices*, le narrateur décrit ainsi son amour pour Clara : "*Au lieu d'éteindre l'incendie de cet amour, la possession, chaque jour, en ravivait les flammes. Chaque fois, je descendais plus avant dans le gouffre embrasé de son désir et, chaque jour, je sentais davantage que toute ma vie s'épuiserait à en chercher, à en toucher le fond !... [...] cet amour était en moi, comme ma propre chair ; il s'était substitué à mon sang, à mes moelles ; il me possédait tout entier ; il était moi !*"<sup>viii</sup>

Dans les deux passages cités, même les styles semblent cette fois se rejoindre, comme c'est le cas lorsque Mirbeau décrit la passion.

Par des comparaisons avec lionne, jaguar, tigresse et panthère – relevant pour un lecteur d'aujourd'hui de stéréotypes –, Vellini et Clara sont sexualisées à l'extrême ; mais, dans cette félinisation de la femme, sciemment réalisée pour ses connotations, s'affirme davantage chez Barbey la volonté de présenter un être instinctif qu'une perception sensuelle réelle.

En effet, Vellini fait par ailleurs l'objet des descriptions suivantes de la part de son amant : "*Elle n'était pas belle, non, jamais ! mais elle était vivante, et la vie, chez elle, valait la beauté dans les autres. L'Expression – ce dieu caché au fond de nos âmes – la créait par une foudroyante métamorphose. [...] Ce nez commencé par un peintre Kalmouk, finissait en narines entr'ouvertes, fines, palpitantes, comme le ciseau grec en eût prêté à la statue du Désir.*"<sup>ix</sup> Et : "*Elle me rappelait ces lions chimériques accroupis dans les cours de marbre de l'Alhambra, qui, portent, sur leurs têtes de tigre, la vasque froide d'une fontaine sans eau.*"<sup>x</sup>

Émaillées de références artistiques, ces évocations se renforcent fréquemment d'allusions historiques : "*Son front [...] de femme aimée,*

qui souvent m'avait fait comprendre que Caligula tranchât la tête à sa maîtresse pour voir ce que cette tête cachait, n'avait pas trahi sa pensée. <sup>x</sup> Plus loin, Vellini est décrite "jalouse à rappeler par ses furies cette Margarita aimée de lord Byron pendant son séjour à Venise." <sup>xii</sup>

Majoritairement, les images aurevilliennes font appel à la culture ; l'illustre de manière flagrante la lecture des portraits des différentes héroïnes des *Diaboliques* qui s'articulent à partir de références littéraires, religieuses, mythologiques, bibliques et historiques. <sup>xiii</sup> En puisant dans ce vivier, Barbey confère à ses femmes fantasmatiques une profondeur et un rayonnement contribuant à leur idéalisation.

Les différentes façons dont les deux auteurs appréhendent la réalité déterminent deux types d'écriture – Proust établit d'ailleurs ce lien qui considère que "le style pour l'écrivain [...] est une question non de technique mais de vision" <sup>xiv</sup>. Il apparaît que Barbey fait montre d'un souci de la forme n'existant qu'à un degré moindre chez Mirbeau. Il jette un regard de poète sur la réalité qu'il dépeint et déploie à son service toute une rhétorique de la surprise et de l'excès, caractérisée par une multiplication d'oxymores et de métaphores inattendues. De la sorte, l'auteur d'*Une Vieille maîtresse* magnifie ses personnages en les créant dans un style éblouissant ; cependant, son attachement à la forme n'est pas à comparer au culte que lui voue Flaubert : Barbey est davantage centré sur l'effet à produire que sur la perfection formelle.

D'une imagination plus empirique que son aîné, Mirbeau ne traduit pas la réalité par culture interposée ; plus fidèlement que lui, il s'attache à la retranscription de ses sensations.

Les portraits féminins de Mirbeau regorgent, eux, de comparaisons florales qui, renvoyant à la nature, ramènent la créature à une sorte de matérialité instinctuelle. Les exemples abondent dans *Le Jardin*, où Clara est végétalisée ; elle est décrite par exemple le "buste gonflé, comme une capsule de fleur saoule de pollen" <sup>xv</sup>, et le narrateur raconte suivre "le va-et-vient de deux petits pieds, chaussés de deux petites mules roses, qui, dans le balancement du fauteuil, sortaient du calice parfumé des jupons [de Clara], comme des pistils de fleurs..." <sup>xvi</sup>

Ne se contentant pas de ces suggestions déjà prononcées, l'auteur poursuivra l'assimilation – articulera donc par là sa démonstration – en relatant les propos du bourreau du *Jardin des supplices*, lequel, ayant cueilli une fleur qu'il décrit comme un sexe de femme, conclut : "- Est-ce pas adorable ? [...] Ah ! les fleurs ne font pas de sentiment, milady... Elles font l'amour... rien que l'amour... Et elles le font tout le temps et par tous les bouts..." Et il conclut en disant : "Faites l'amour, milady... faites l'amour... comme les fleurs !..." <sup>xvii</sup> Incitation à laquelle les deux personnages principaux répondront. Michel Delon le souligne : pour Mirbeau, "la vitalité végétale réveille chez l'être humain une énergie primitive, enfouie sous des couches de bonnes manières." <sup>xviii</sup>

Il arrive pourtant que le personnage, tout en étant végétalisé, soit métaphorisé par la médiation d'une référence culturelle : "Ève des paradis merveilleux, fleur elle-même, fleur d'ivresse, et fruit savoureux de l'éternel désir, je la voyais errer et bondir, parmi les fleurs et les fruits d'or des vergers primordiaux" <sup>xix</sup>, mais celle-ci, biblique, ne fait qu'accuser l'aspect primitif de la jeune femme, caractéristique qui suggère déjà implicitement, dans l'univers mirbellien, sa cruauté.

Indices de la passion de Mirbeau pour l'horticulture, produites par une imagination fonctionnant d'une manière plus empirique que celle de Barbey, ces métaphores et comparaisons témoignent d'une perception de la réalité éminemment sensuelle, ce que confirme la fréquence avec laquelle l'auteur du *Jardin des supplices* convoque

l'odorat dans son œuvre. Le relevé exhaustif de ces passages serait fastidieux, citons tout de même : *"Je crus que le cœur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur de charnier qui s'exhalait de ces boutiques, de ces bassines remuées, de toute cette foule, se ruant aux charognes, comme si ç'eût été des fleurs"*<sup>xx</sup> ; l'allusion à Clara qui *"humait la pourriture, avec délices, comme un parfum !..."*<sup>xxi</sup> Le putride rejoint l'exquis, et la subtilité de la sensation ressentie s'avère parfois extrême, c'est le cas lorsque le narrateur décrit l'air *"délicieux à respirer, comme l'odeur d'une fourrure qu'une femme vient de quitter."*<sup>xxii</sup>

Dans *L'Abbé Jules* également, l'importance de l'odorat sera soulignée, qui va réveiller en l'abbé les instincts les plus bestiaux : incapable de se maîtriser, il dira à la petite paysanne qu'il tente de violer : *"L'odeur de ta peau me grise..."*<sup>xxiii</sup>

Barbey ne fait guère état du plus primitif et du plus empirique des sens, et quand il évoque, exceptionnellement, des parfums et des odeurs, c'est sans les décrire, dans une immatérialité en parfait accord avec la peinture idéalisée qu'il réalise à travers *Une Vieille maîtresse*, d'une passion pourtant charnelle.

Alors que l'auteur de ce roman nous fait accéder au *"fantastique de la réalité"*<sup>xxiv</sup>, Mirbeau, lui, dépeint la réalité par le prisme déformant de la subjectivité d'un narrateur désespéré, dont les révélations débouchent sur le néant. Il met en scène une humanité boueuse, mesquine, détestable, cruelle, qui ne peut être partiellement excusée – comme chez Barbey – par le caractère absolu d'une passion. Liée à l'objectivation d'une vision pessimiste, le conduisant à considérer un monde obnubilé par la cruauté, l'écriture de Mirbeau reste, dans ses romans eux-mêmes, directe et incisive. Malgré tout, si l'auteur du *Jardin des supplices* balaye les apparences et dénonce l'abjection humaine, c'est dans la démesure et avec une puissance d'évocation, due à la prégnance de ses descriptions. Henri de Régner ne s'y est pas trompé, qui écrit à son sujet : *"Il y avait en lui du justicier et du tortionnaire, et aussi de l'imaginatif et du visionnaire."*<sup>xxv</sup>

Transcription puissante et "hyperréaliste" de la représentation d'un monde grimaçant, l'écriture mirbellienne s'avère franchement expressionniste. Le pessimisme inhérent à une telle vision<sup>xxvi</sup>, et auquel Barbey est étranger, préside à la rédaction du *Jardin des supplices*, et c'est ce qui, en dépit de leurs analogies, rend les œuvres des deux auteurs antinomiques.

Dans le roman aurevillien et dans *Le Jardin des supplices*, l'amour est une descente aux enfers, traduite par l'utilisation d'un champ lexical appartenant à la chute. Ryno dit à Vellini : *"Je t'ai vue. Tu as remué toutes ces couches de choses mortes qui se seraient dissoutes peu à peu dans ma mémoire, et, comme un enfant qui fait lever la peste pour toute une contrée, en remuant les boues d'un marais avec son pied, toi, avec un appel sans amour à la vie passée, tu as semé la contagion de ton âme dans mon âme, et empoisonné mon bonheur !"*<sup>xxvii</sup> Propos auxquels on peut comparer ceux du narrateur du *Jardin* : *"Chaque fois, je descendais plus avant dans le gouffre embrasé de son désir."*<sup>xxviii</sup>

Cependant, les héroïnes des deux romans s'opposent fondamentalement l'une à l'autre. Si toutes deux sont comparées à des vampires, Vellini est une créature sincère, incapable de duplicité. *"- J'ai commencé par vous haïr."* – confesse-t-elle à Ryno – *"Mais ma haine, c'était de l'amour encore. Quand je vous ai vu pour la première fois devant Tortoni, cette femme qui vous paraissait si froide était foudroyée. Je ne sais quoi m'avertissait que vous pourriez me devenir fatal et courber un jour cette altière Vellini qui, toute sa vie, se joua de l'amour des hommes !"*<sup>xxix</sup>

Dans un langage rappelant la tragédie, Vellini décrit la passion fatale dont elle est tout aussi victime que son amant, et son personnage, présenté comme diabolique au début du roman, se trouve progressivement innocenté. Incapable d'hypocrisie, désireuse de ne pas faire souffrir Hermangarde, la femme légitime de Ryno et généreuse pour les pauvres, l'héroïne d'*Une Vieille maîtresse* s'avère finalement un personnage ennemi de toute perversion et vierge de compromission.

Il en va différemment de Clara que le narrateur, luttant contre une première impression, juge "*pure et vertueuse*"<sup>xxx</sup>, et dont on découvrira progressivement l'abjection. Agacée par l'innocence de son amant, présenté pourtant comme un débauché, elle le gourmande : "*Est-ce ennuyeux que tu ne comprennes rien !... Comment ne sens-tu pas ?... comment n'as-tu pas encore senti que c'est, je ne dis pas même dans l'amour, mais dans la luxure qui est la perfection de l'amour, que toutes les facultés cérébrales de l'homme se révèlent et s'aiguisent ?... Voyons... dans l'acte d'amour, n'as-tu donc jamais songé, par exemple, à commettre un beau crime ?... c'est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tous les préjugés sociaux et de toutes les lois, au-dessus de tout, enfin ?...*"<sup>xxxi</sup>

Institutrice immorale digne de figurer dans un récit sadien, Clara conduit sciemment son amant sur le chemin où la volupté naît du crime.

Alors que Vellini captive son amant par les seules richesses de son corps, Clara mènera le sien aux plaisirs les plus dégradants par une initiation à la débauche convoquant les plaisirs sadiques. Elle est ce qu'on pourrait appeler – en plagiant l'expression de Mirbeau "*intellectuel du meurtre*" –, une intellectuelle de la jouissance par rapport à la passionnée et primitive Vellini. Raffinée dans le plaisir et dans l'horreur, Clara attise en ces termes le désir du narrateur : " – *Je t'apprendrai des choses terribles... des choses divines... tu sauras enfin ce que c'est que l'amour !... Je te promets que tu descendras, avec moi, tout au fond du mystère de l'amour... et de la mort !...*"<sup>xxxi</sup>

Analysant les sentiments qui l'attachent à Clara, le narrateur dira : "*Malgré les fatigues, les dangers, la fièvre maudite, pas un jour, pas une minute, je n'avais pu me guérir de l'affreux poison qu'avait déposé, dans ma chair, cette femme dont je sentais que ce qui m'attachait à elle, que ce qui me rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour, qui était un monstre, et que j'aimais d'être un monstre !...*"<sup>xxxi</sup> D'une violence inouïe, l'instinct des personnages mirbelliens les conduit inévitablement au meurtre<sup>xxxiv</sup>, qui n'existe chez Barbey que justifié par la passion.

Il s'avère en fait que l'admiration que Mirbeau voue à Barbey semble aussi paradoxale que sa fascination pour Baudelaire, dont Pierre Michel a souligné le caractère surprenant ; de fait, le critique, qui constate des convergences entre Baudelaire et Mirbeau, note que "*leurs présupposés philosophiques sont radicalement opposés*".<sup>xxxv</sup>

Dans l'œuvre aurevillienne, en effet, les personnages sont avalés dans la spirale d'un sentiment absolu qui les éloigne d'un Dieu dont l'existence n'est pas contestée ; ils accèdent sur terre, par la passion, à une transcendance de type satanique. Dans cette optique blasphématoire, Barbey évoque Vellini en puisant dans un lexique religieux. Pour Ryno, qui a commencé par être "*excommunié de sa vie*"<sup>xxxvi</sup>, Vellini devient un "*Dieu*" qu'il va "*adorer*"<sup>xxxvii</sup>. Et puis, Vellini incitera son amant à l'adultère par une missive écrite sur la feuille d'un vieux missel, et ce tout en possédant, lit-on, cette sincérité qui est "*la force de Dieu*"<sup>xxxviii</sup>.

Mais cette inversion, qui sert souvent de principe d'écriture à Barbey, est formulée explicitement par le narrateur du *Dessous de cartes*

d'une partie de whist : "L'enfer, c'est le ciel en creux. le mot diabolique ou divin, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel."<sup>xxxix</sup> Cette tension vers le surnaturel constitue d'ailleurs pour Barbey une des justifications principales de l'écriture.<sup>xi</sup>

Le mal, présent dans l'univers romanesque des deux écrivains, est plus intellectualisé chez Mirbeau que chez Barbey, dont les personnages sont uniquement guidés par leur élan vers la passion. Ce qui pourrait sembler paradoxal par rapport à l'appréhension respective de la réalité des deux écrivains s'explique par le fait que, pour Mirbeau, le meurtre est inhérent à l'être humain. Ne fait-il pas dire à l'un des causeurs du frontispice : "Je ne crois pas qu'il existe une créature humaine qui ne soit – virtuellement du moins – un assassin"<sup>xii</sup> ? Ce que l'on peut rapprocher des propos que Sade, dans *La Philosophie dans le boudoir*, met dans la bouche de Dolmancé : "La cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature."<sup>xiii</sup> Contrairement à Sade, cependant, Jérôme Gouyette l'a noté, Mirbeau "ne justifie en rien l'acte criminel"<sup>xiii</sup>.

Cette prédominance de l'instinct que met en valeur la lecture du *Jardin des supplices* et des œuvres les plus célèbres de Mirbeau est à situer dans une perspective schopenhauerienne. On y voit en effet l'illustration de l'affirmation du philosophe selon laquelle : "L'homme est un instinct sexuel qui a pris corps ; sa naissance est un acte de copulation, le désir de ses désirs est un acte de copulation, et seul cet instinct rattache et perpétue l'ensemble de ses phénomènes."<sup>xiv</sup> Ce que ne contredit pas *L'Abbé Jules*, dont le protagoniste, dominé par des désirs sexuels effrénés, espérera la sagesse recherchée dans la mort : "- J'ai manqué ma vie, mon petit Albert", confie-t-il à son neveu. "Je l'ai manquée, parce que jamais je n'ai pu dompter complètement les sales passions qui étaient en moi, passions comprimées de prêtre, passions héréditaires, nées du mysticisme de ma mère, de l'alcoolisme de mon père. J'ai lutté pourtant, va !... Elles m'ont vaincu... Je meurs de cette lutte et de cette défaite."<sup>xv</sup> L'abbé Jules attend la mort comme "le retour du prisonnier de la vie à sa véritable patrie, au néant bienfaisant et doux..."<sup>xvi</sup>, comparaison qui fait de manière évidente référence au nirvâna schopenhauerien.

Qu'il s'agisse d'emprunts ou d'allusions, les analogies entre les œuvres de Barbey et de Mirbeau ne renvoient ni à la même appréhension de la réalité, ni à la même vision du monde. Le premier, proche en cela de Baudelaire, est un idéaliste iconoclaste véhiculant un optimisme chrétien ; Mirbeau, quant à lui, s'avère, avec la dérélition de ses personnages qui se heurtent toujours *in fine* au néant, d'un pessimisme témoignant de son adhésion à la doctrine irrationaliste de Schopenhauer. Sans qu'il soit question de réduire le génie de Mirbeau à une pensée, il est important de tenir compte de cette dépendance philosophique.

Catherine BOSCHIAN-CAMPANER  
Université de Metz

---

i. Jean-François Nivet, "Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux intenses", Actes du Colloque Octave Mirbeau recueillis par Pierre Michel, juin 1991, Le Prieuré Saint-Michel, Les Éditions du Demi-Cercle, janvier 1994, pp. 51 à 60. Pierre Michel évoque également l'influence réciproque des deux auteurs dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, thèse, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, pp. 169-170.

ii. Barbey d'Aureville, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, t. II, 1980, p. 132.

iii. *Ibidem*, p. 129.

iv. *Ibidem*, p. 132.

v. Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Folio, Gallimard, 1991, p. 43.

vi. *Ibidem*, p. 43.

- 
- vii. Barbey d'Aureville, *Une Vieille maîtresse*, *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, 1964, t. I, p.301.
- viii. *Le Jardin*, *op. cit.*, pp. 128 -129.
- ix. *Une Vieille maîtresse*, *op. cit.*, p. 236.
- x. *Ibidem*, p. 278.
- xi. *Ibidem.*, p. 303.
- xii. *Ibidem.*, p. 307.
- xiii. Voir C. Boschian-Campaner, Thèse de Doctorat, *Les Portraits de femmes dans Les Diaboliques de Barbey d'Aureville*, Université de Metz, 1991.
- xiv. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927, éd. Gallimard, "La Pléiade", t. III, p. 95.
- xv. *Le Jardin*, *op. cit.*, p. 111.
- xvi. *Ibidem*, p. 114.
- xvii. *Ibidem*, pp. 214-215.
- xviii. Michel Delon, Préface au *Jardin des supplices*, *op. cit.*, p. 22.
- xix. *Ibidem.*, p. 110.
- xx. *Ibidem.*, p. 159.
- xxi. *Ibidem.*, p. 159.
- xxii. *Ibidem.*, p. 113.
- xxiii. Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, Bibliothèque Albin Michel, 1988, p. 90.
- xxiv. L'un des auditeurs du *Dessous de cartes* commente l'histoire racontée en ces termes : " - *C'est le fantastique de la réalité, - fit gravement le docteur*" (*Le Dessous*, *loc. cit.*, p. 170). Cette formulation s'adapte parfaitement à l'œuvre aurevillienne.
- xxv. Henri de Régnier, *De mon Temps*, Paris, Mercure de France, 1933, pp. 66-67.
- xxvi. Nous utilisons ce terme dans l'acception de la citation de Proust à laquelle nous avons fait référence *supra*.
- xxvii. *Une Vieille maîtresse*, *op. cit.*, p. 471.
- xxviii. *Le Jardin*, *op. cit.*, p. 128.
- xxix. *Une Vieille maîtresse*, *op. cit.*, p. 299.
- xxx. *Le Jardin*, *op. cit.*, pp. 110-111.
- xxxi. *Ibidem*, p. 163.
- xxxii. *Ibidem.*, p. 138.
- xxxiii. *Ibidem.*, p. 152.
- xxxiv. Pierre Michel a souvent souligné combien le plaisir est, chez Mirbeau, "*indissolublement lié à la mort*".
- xxxv. Pierre Michel, "Mirbeau et le symbolisme", *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, 1995, p. 11.
- xxxvi. *Une Vieille maîtresse*, *op. cit.*, p. 284.
- xxxvii. *Ibidem.*, p. 287.
- xxxviii. *Ibidem.*, p. 472.
- xxxix. *Le Dessous de cartes*, B. d'Aureville, *op. cit.*, p. 155.
- xl. Voir, C. Boschian-Campaner, "Éthique et écriture à propos d'*Une Vieille maîtresse* de Barbey d'Aureville", Actes du colloque international d'Oslo, *Point de rencontre : Le Roman*, 7-10 septembre 1994, T.II, Textes réunis par Juliette Frölich, pp. 75 à 87.
- xli. *Le Jardin*, *op. cit.*, p. 46.
- xlii. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Gallimard, Folio, 1976, p. 129.
- xliii. Jérôme Gouyette, "Perspectives sadiennes dans *Le Jardin des supplices*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n°1, 1994, pp. 83 à 94.
- xliv. Schopenhauer, *Du Monde comme volonté et comme représentation*, Presses Universitaires de France, 12e édition, 1989, p. 1265.
- xlv. *L'Abbé Jules*, *op. cit.*, pp. 304 -305.
- xlvi. *Ibidem.*, p. 307.