

LE CALVAIRE : QUELQUES REMARQUES

SUR LE STATUT DE L'ŒUVRE ET LE STATUT DU NARRATEUR

1) Un roman autobiographique

Le Calvaire, roman de 1886, fut, dès sa parution, considéré comme autobiographique. Précisons d'abord cette notion de roman autobiographique en la confrontant à l'autobiographie au sens strict. Philippe Lejeune donne de l'autobiographie la définition suivante : « *Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*¹ ». *Le Calvaire*, en effet, est par sa forme un récit en prose ; le sujet traité est bien la « *vie individuelle* » ; et la position du narrateur en fait un récit rétrospectif qui s'ouvre par ces mots : « *Je suis né, un soir d'octobre, à Saint-Michel-les-Hêtres, petit bourg du département de l'Orne, et je fus aussitôt baptisé aux noms de Jean-François-Marie Mintié*² ».

Mais le pacte autobiographique suppose une identité auteur-narrateur-personnage. Dans *Le Calvaire*, récit à la première personne, le narrateur-personnage est distinct de l'auteur – même si d'étroites

¹. Lejeune Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1996, p. 14.

². Mirbeau Octave, *Le Calvaire, Les Romans autobiographiques*, Paris, Mille pages, Mercure de France, 1991, p. 9.

ressemblances les lient – dans la mesure où il porte un nom différent de celui de l’auteur : Jean Mintié n’est pas Octave Mirbeau. En donnant un nom fictif à son héros, l’auteur choisit de nier l’identité auteur-personnage et fait donc œuvre de roman. Ainsi, s’il est possible de reconnaître dans *Le Calvaire* des éléments qui rappellent la vie d’Octave Mirbeau (la liaison de Mintié avec Juliette Roux est une transposition à peine voilée de la liaison de Mirbeau avec Juliette Vimmer), on ne peut pour autant, en toute rigueur, le classer dans la catégorie des autobiographies. *Le Calvaire* montre donc la nécessité de faire la distinction entre autobiographie et roman autobiographique. Récit personnel, *Le Calvaire* est, en effet, à rapprocher des fictions autobiographiques, c’est-à-dire des « *textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer*³ ».

L’étude de la temporalité du récit éloigne encore *Le Calvaire* de la narration autobiographique *stricto sensu*. Dans l’autobiographie, en effet, l’altération de l’ordre chronologique correspond le plus souvent à des effets d’anticipation : le temps de l’écriture prend le pas sur le temps de l’histoire. Or, la perturbation chronologique qui caractérise *Le Calvaire* est le fait d’incessants retours en arrière. La narration est rythmée par une anaphore récurrente : « *Je revois [...]* ». Le va-et-vient s’effectue donc entre divers moments du passé, et non, comme dans l’autobiographie, entre temps de l’histoire et temps de la narration. D’où l’usage tout à fait inhabituel que Mirbeau fait du présent dans un récit à caractère autobiographique : au présent d’énonciation, qui ponctue traditionnellement les interventions du narrateur et le regard qu’il porte sur son passé, se substitue un présent de narration,

³. Lejeune Philippe, *op. cit.*, p. 25.

plus fréquent à mesure que l'on avance dans le roman :
« *Je la conduis brutalement vers la voiture... et nous rentrons...
Pliée en deux, elle est là, près de moi, qui sanglote... Que vais-je
faire ?... Je n'en sais rien...* » (p. 232). On voit bien l'intérêt
psychologique du procédé qui met le lecteur en
relation directe, immédiate avec les errances mentales
d'un personnage prédisposé aux hallucinations. En
outre, en jouant, dans l'évocation du passé, sur
l'alternance entre les temps ancrés dans l'énonciation
(présent et passé composé) et les temps coupés du
moment de l'énonciation (passé simple et imparfait),
Mirbeau confère une épaisseur, une profondeur à ce
passé qui se fragmente et se démultiplie en autant de
scènes.

Par ailleurs, le discours autobiographique que
permet le caractère rétrospectif de la narration se doit,
pour être intelligible, d'ordonner les pensées, les
émotions qui ne peuvent être restituées avec leur
spontanéité première. Le personnage, souhaitant
comprendre l'évolution de sa personnalité, est conduit
à analyser, à structurer son histoire. Mais Mirbeau
rejette cette convention autobiographique ; il refuse
« d'expliquer » son personnage :

« *Le visage délicieusement fouetté par l'air froid du
dehors, le cœur tout entier conquis à l'indulgence
universelle, je jouissais véritablement. De quoi ? Je ne le
savais, et peu m'importait de le savoir, n'étant pas d'humeur
à me livrer sur moi-même à des investigations
psychologiques.* » (p. 145)

et il insiste sur sa volonté de s'opposer au roman
psychologique à la façon de Paul Bourget :

« *Je n'avais aucun plan, aucun projet, je désirais voir Juliette, voilà tout ;
quelque chose comme une curiosité très vive, que je n'analysais pas,
m'attirait vers elle...* » (p. 148)

L'autobiographie met en évidence la perspective selon laquelle l'auteur désire voir sa vie et cette perspective est elle-même le résultat de son histoire. L'autobiographie est donc tentative de reconstruction de soi, elle souhaite donner de soi à autrui une image maîtrisée. Rien de tel cependant chez Mirbeau. Aucune logique, aucun déterminisme ne conditionne la trajectoire de Mintié :

« N'est-il pas affolant de penser [...] que les événements les plus graves de notre vie, qui devraient n'être amenés que par un enchaînement logique des causes, ne sont, la plupart du temps, que le produit instantané du hasard ? [...] Et cette minute d'hésitation banale, cette minute où j'ai dû me demander, indifférent : « Voyons, sortirai-je ? ne sortirai-je pas ? » cette minute a contenu l'acte le plus considérable de ma vie ; ma destinée tout entière a été réglée en cette minute brève, qui, dans mes souvenirs, n'a pas laissé plus de trace que n'en laisse au ciel le coup de vent qui abat la maison et qui déracine le chêne ! [...] Eh bien, cette minute qui a décidé de ma vie, qui m'a coûté le repos, l'honneur, et m'a fait pareil à un chien galeux ; cette minute, j'ai beau vouloir la reconstituer, la rétablir, à l'aide d'indications physiques et d'impressions morales, je ne la retrouve pas. Ainsi, il s'est passé, dans le cours de mon existence, un événement formidable, un seul, puisque tous les autres découlent de lui, et il m'échappe absolument !... J'en ignore l'instant, le lieu, les circonstances, la raison déterminante... Alors, que sais-je de moi ?... Que peuvent savoir les hommes d'eux-mêmes, s'ils sont vraiment dans l'impuissance de remonter jusqu'à la source de leurs actions ? Rien, rien, rien ! » (pp. 111-113)

Le récit rétrospectif bafoue ici l'un des principes élémentaires de l'autobiographie : le narrateur (Mintié «vieux») ne sait pas plus que son héros (Mintié «jeune») quelle signification accorder aux épisodes qu'il rapporte.

Enfin, prendre la parole sur soi-même, c'est aussi tenter de conjurer une crise de la personnalité. Selon la formule de Georges Gusdorf, on « *entre en autobiographie*⁴ » et on en sort différent. Cela explique la gravité de la démarche et son caractère de nécessité. Ici, Mintié ne déroge pas à la règle autobiographique mais il ouvre des perspectives nouvelles :

« Je voudrais, oui, je voudrais ne pas poursuivre ce récit, m'arrêter là... [...] Hélas ! je dois gravir jusqu'au bout le chemin douloureux de ce calvaire, même si ma chair y reste accrochée en lambeaux saignants, même si mes os à vif éclatent sur les cailloux et sur les rocs ! Des fautes comme les miennes [...] ont besoin d'une expiation terrible, et cette expiation que j'ai choisie, elle est dans la confession publique de ma vie » (pp. 165-166)

Dans cette confession sans indulgence, l'écriture est un véritable exorcisme qui tend à assumer le rôle d'une psychanalyse.

2) De nouveaux horizons romanesques

L'œuvre, pourtant, ne se résume guère à cette appellation de roman autobiographique, car c'est son statut même de roman qui est sujet à controverse. Le récit, en effet, prend ses distances avec le modèle romanesque traditionnel. Par sa composition même, *Le Calvaire* porte en lui le germe de la contestation romanesque. À cet égard, le premier chapitre de l'œuvre est particulièrement significatif de son fonctionnement global : l'enfance du narrateur se résume à quelques épisodes, mais ils ne sont pas rapportés selon un ordre chronologique. À l'ordre chronologique se substitue un ordre logique, psychologique, reflet des méandres de la pensée de Mintié. Plus qu'à de simples retours en arrière, c'est à une « déchronologie » qu'assiste le lecteur, car le narrateur présente l'épisode antérieur comme une scène revécue, ce que confirme le *leitmotiv* des « je

⁴. Gusdorf Georges, *Les Écritures du moi*, cité dans *Création littéraire et autobiographique, Littérature vivante*, Paris, Éditions Bordas, 1994, p. 65.

revois... » qui rythme le texte. La temporalité elle-même s'égaré dans l'exaltation délirante, dans les transports au cours desquels le narrateur est projeté dans ses propres visions. Ces analepses répétitives sont le signe d'un récit « *qui revient ouvertement, [...] explicitement, sur ses propres traces*⁵ » ; ce que Genette définit comme des « *allusions du récit à son propre passé*⁶ ».

L'influence de Flaubert est partout présente dans ce livre scandé par le « *rien* ». Le narrateur n'a de cesse de souligner les incohérences d'une vie livrée au hasard :

Vous sortez, cependant, poussé par un ennui, par un désœuvrement, par vous ne savez quoi ; par rien... et voilà qu'au bout de cent pas vous avez rencontré l'homme, la femme, le fiacre, la pierre, la pelure d'orange, la flaque d'eau qui vont bouleverser votre existence, de fond en comble. »
(p. 112)

Mais incohérence aussi d'une mémoire capricieuse ; les réminiscences du héros sont le fruit d'une mémoire involontaire :

« Je me souviens des plus insignifiants détails de mon existence... [...] Je pourrais, oui, je pourrais, je vous le jure, compter, sur la soutane du curé Blanchetière, les taches de graisse ou bien les grains de tabac qu'il laissait tomber en humant sa prise. Chose folle et déconcertante, très souvent, même quand je pleure, même en regardant la mer, même en contemplant le soleil qui se couche sur la plaine émerveillée, je revois par un retour odieux de l'ironie qui est au fond de nos idéals, de nos rêves et de nos souffrances, je revois, sur le nez d'un vieux garde que nous avons, le père Lejars, une grosse verrue, grumeleuse et comique, avec ses quatre poils qui servaient de perchoir aux mouches... » (pp. 112-113)

Difficile dans ces conditions de s'en tenir à une trame romanesque traditionnelle. Pourtant, ce sont ces retours en arrière constants qui permettent « *la*

⁵. Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, p. 95.

⁶. *Ibid.*

*circulation du sens dans le roman*⁷ ». Au lecteur donc de s'interroger sur la portée de ces événements en apparence insignifiants, car, à l'analyse, Mirbeau préfère un «réalisme psychologique», véritable «psychologie des profondeurs» héritée du roman russe de Tolstoï ou de Dostoïevski : le jeu des réminiscences, en effet, assure au personnage sa dimension humaine, son épaisseur psychologique.

7. Genette Gérard, *op. cit.*, p. 117.

Le second chapitre, qui évoque l'engagement du narrateur dans la guerre de 1870, souligne bien cet effritement de l'intrigue romanesque : des épisodes annexes, souvenirs de famine, de pillages, d'une mère cherchant son fils ou d'absurdes manœuvres militaires. Le narrateur ne rencontrera l'ennemi que dans la figure d'un jeune Prussien aux allures d'artiste et qu'il tuera « *stupidement, inconsciemment* » (p. 98). La pauvreté de la matière romanesque se double d'ailleurs de l'absence de héros romanesque tel que le concevaient Balzac ou Zola. Physiquement, Jean Mintié est « *malingre et chétif* » (p. 27) : « *le pauvre être que j'étais, animé d'un souffle de vie si faible qu'on eût dit plutôt un rôle* » (*ibid.*). Psychologiquement incapable d'analyser les motifs de ses actes, il se heurte à l'inconsistance de sa propre existence :

« *Sans être doué de ce don terrible qu'ont certaines natures de s'analyser, de s'interroger, de chercher sans cesse le pourquoi de leurs actions, je me demandais souvent qui j'étais et ce que je voulais. Hélas ! je n'étais personne et ne voulais rien. Mon enfance s'était passée dans la nuit, mon adolescence se passa dans le vague [...] Je vécus en quelque sorte dans le brouillard. [...] J'avais des aspirations, des enthousiasmes, mais il m'eût été impossible de les formuler, d'en expliquer la cause et l'objet ; il m'eût été impossible de dire dans quel monde de réalité ou de rêve ils m'emportaient ; j'avais des tendresses infinies où mon être se fondait, mais pour qui et pour quoi ? Je l'ignorais. [...] Ce qu'il y a de certain, c'est que je n'avais de goût à rien, que je n'apercevais aucun but dans la vie, que je me sentais incapable d'un effort. Les enfants se disent : « Je serai général, évêque, médecin, aubergiste. » Moi, je ne me suis rien dit de semblable, jamais : jamais je ne dépassai la minute présente ; jamais je ne risquai un coup d'œil sur l'avenir. » (pp. 46-47)*

Loin du modèle romanesque, ce narrateur passif et velléitaire ne cesse de dire son expérience de l'anéantissement de soi, de l'engourdissement de la pensée et des sensations : « *Je ne puis dire que je souffrisse beaucoup... C'était une stupeur qui m'alourdissait les membres, un anéantissement physique et moral* » (p. 326). Les deux seuls

actes accomplis par le narrateur, aussi horribles que veules, le meurtre du soldat prussien et celui du chien de Juliette, lui paraissent inexplicables. Quelle est donc cette volonté de destruction qui l'habite et qui tient en échec aussi bien la psychologie romanesque que le postulat naturaliste de l'hérédité ? : « *Des fautes comme les miennes, que je ne tente pas d'expliquer par l'influence des fatalités ataviques et par les pernicioeux effets d'une éducation si contraire à ma nature, ont besoin d'une expiation terrible* » (p. 166).

Ce personnage dépossédé de lui-même est, dès l'enfance, en proie aux visions, aux hallucinations, mêlant cauchemar et réalité :

« Chose curieuse ! à un moment, j'avais vu se dessiner, près d'elle, l'horrible image du chanteur des Bouffes. Et cette image formait, pour ainsi dire, l'ombre de Juliette. Loin de se dissiper, à mesure que je la regardais, l'image incarnait, en quelque sorte, une consistance corporelle. Elle grimaça, virevolta, bondit avec des contorsions infâmes ; ses lèvres s'allongèrent, immondes, obscènes, vers Juliette qui l'attirait, dont la main plongeait dans ses cheveux, courait, frémissante, tout le long du corps, heureuse de se souiller à d'impurs contacts. Et l'ignoble pitre dévêtait Juliette, et me la montrait pâmée, dans la splendeur maudite du péché !... Je dus fermer les yeux, faire des efforts douloureux pour chasser cette abominable vision. » 8 (pp. 154–155)

8. *Ibid.*, pp. 154–155.

Détail troublant, c'est en fermant les yeux, en rentrant en lui-même, que le narrateur sort du cauchemar. En outre, c'est l'œuvre elle-même qui s'achève sur une vision symbolique de l'humanité :

« Dans la rue, les hommes me firent l'effet de spectres fous, de squelettes très vieux qui se démantibulaient. [...] Je voyais les crânes osciller, en haut des colonnes vertébrales rompues, pendre sur les clavicules disjointes. [...] Et tous ces lambeaux de corps humains, décharnés par la mort, se ruaient l'un sur l'autre, toujours emportés par la fièvre homicide, toujours fouettés par le plaisir, et ils se disputaient d'immondes charognes... » (p. 336)

Qu'il s'agisse de la pourriture de la femme ou de celle de la société, l'hallucination est un phénomène qui permet de superposer à une réalité première, toute d'apparences, une réalité plus complète et plus profonde. C'est dire aussi que, pour Mirbeau, ce qui importe, c'est la vie intérieure du personnage et c'est dans ce domaine notamment qu'il a ouvert la voie à de nouvelles perspectives romanesques. Ainsi, d'un point de vue stylistique, le « *courant de conscience* », le flux de la pensée du personnage se traduit par une absence de structure logique :

« Mais les pensées les plus extravagantes naissaient dans ma cervelle, s'y bouscuaient, faisaient place à d'autres... Et je courais, je courais, comme si une meute aboyante de chiens m'eût poursuivi... C'était un dimanche, je me rappelle... Il y avait beaucoup de monde dans les rues ensoleillées... » (p. 243)

Monologue intérieur donc, que l'on ne peut que rapprocher de la définition qu'en donne Dujardin : « *discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant* ⁹ ».

⁹. Dujardin Édouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p. 59.

C'est ce déroulement quasi ininterrompu de la pensée et du regard subjectif du personnage qui permet de mesurer toute la distance qui sépare Mirbeau de l'intrigue romanesque «classique». C'est donc surtout par son sujet (l'histoire d'un «collage») que *Le Calvaire* se rattache au genre romanesque : du point de vue des techniques d'écriture, Mirbeau vient d'amorcer le rejet de toute perspective réaliste, et l'on est en droit de s'étonner que l'histoire littéraire lui ait si longtemps accordé l'étiquette naturaliste. En effet, il ne voit qu'une mystification dans la prétention scientifique des romans naturalistes : nulle volonté de clarté, nulle explication, nulle analyse psychologique ne peuvent rendre compte de l'infinie complexité de la vie humaine. La composition des romans elle-même est un leurre ; elle vise à faire croire à un finalisme auquel Mirbeau oppose la vision de chaos qui clôt son œuvre.

3) Un statut narratif ambigu

Toutefois, l'exploration de nouvelles voies romanesques n'est jamais aussi patente que dans l'analyse des voix énonciatives. Mirbeau cultive l'ambiguïté narrative aussi bien dans le traitement des discours rapportés que dans les enchaînements de propos.

En effet, les interventions du narrateur, sa subjectivité, sa constante volonté polémique s'expriment notamment au travers des discours rapportés. Mirbeau ne décrit guère ses personnages secondaires, il les met en scène et ce sont leurs propos qui vont les individualiser. Le discours direct, mimétique, témoigne d'un souci d'authenticité, d'une volonté de restituer un parler vrai, pittoresque. Mais surtout, et d'une façon plus saisissante que dans le portrait, il est le reflet du niveau social et intellectuel du locuteur. Par exemple :

« — Comment, vous n'aimez pas le théâtre ?... Est-il possible, vous, un artiste ?... Moi, j'en raffole... c'est si amusant le théâtre !... Nous retournons, ce soir, aux Variétés pour la troisième fois, figurez vous... »
(p. 151)

Et comment mieux traduire l'abêtissement où l'amour a conduit le narrateur que dans sa manière d'adopter le langage de Juliette : « *Il a du bobo, le petit Spy... Où ça, il a du bobo ?* » (p. 160). Le discours direct invite le lecteur au

recul critique.

Plus intéressante et plus caractéristique encore du style de Mirbeau, l'irruption du discours indirect dans la narration pour croquer un personnage. Proche de la caricature, ce procédé de stylisation résume un être à l'un de ses tics de langage, mettant ainsi l'accent sur sa vulgarité et sa bêtise foncières :

« *Quant au sergent, ancien braconnier de profession, «se moquant du tiers comme du quart», il s'amusait à tendre des collets aux lapins, dans les haies voisines* » (p. 82).

Mirbeau fait, en outre, un usage subtil du discours indirect libre. Ce dernier garde les intonations du discours direct et seul le contexte permet de déterminer quelle instance narrative va prendre ce discours à son compte. Il est donc, par essence, ambigu, lié à une indécision narrative car il « *superpose au moins deux instances d'énonciation*¹⁰ ». Mais il permet surtout d'introduire un effet de « *dissonance ironique* » (*ibid.*) :

« *En conséquence, il donnait des instructions stratégiques précises pour la défense du pays : établir une barricade infranchissable à l'entrée est du bourg, une autre plus infranchissable encore sur la route de Chartres, en avant du carrefour, créneler les murs du cimetière, abattre le plus d'arbres qu'on pourrait dans la forêt [...] ; se défier des espions ; enfin, ouvrir l'œil et le bon... La patrie comptait sur nous... Vive la République !* » (p. 75)

Mirbeau joue savamment de cette «délégation» de l'énonciation. Ainsi, le discours narrativisé laisse entendre plusieurs voix :

« *Quant à elle, Juliette, on l'avait mise en demi-pension chez les sœurs... Le père buvait et, chaque soir, rentrait ivre... alors c'étaient des scènes terribles, car il était fort méchant. Le scandale devint tel que les sœurs renvoyèrent Juliette, ne voulant pas garder chez elles la fille d'une mauvaise femme et d'un ivrogne... Ah ! quelle misérable existence ! [...] Une nuit, très tard, le père entra dans la chambre de Juliette et... (Comment vous exprimer*

¹⁰. Herschberg Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin Lettres Sup., 1993, p. 116.

cela ! disait Juliette rougissante... Oui, enfin, vous comprenez ?...) elle saute du lit, crie, ouvre la fenêtre... mais le père prend peur et s'en va... " (p. 161)

Le discours de Juliette possède des échos de son propre idiome, de son langage enfantin (« *des scènes terribles, car il était fort méchant* », *ibid.*). S'y mêlent une parenthèse au discours direct et la voix du narrateur aveuglé par l'amour (« *Ah ! quelle misérable existence !* »). Mais là aussi la polyphonie narrative introduit une dissonance, et l'ironie pointe sous les exclamations du narrateur, ce que confirme l'effet d'accélération qui clôt le discours : « *Le lendemain, Juliette partit pour Nancy, espérant vivre en travaillant... C'est là qu'elle avait connu Charles* » (*ibid.*). Comment mieux résumer, en définitive, le mode de vie de Juliette !

Ce phénomène de «*dissonance ironique*» se retrouve, en outre, dans le mode d'enchaînement du récit. Par le rapprochement d'un simple constat et du *leitmotiv* d'un général, le narrateur souligne avec cynisme les conséquences de manœuvres militaires absurdes :

« *Deux hommes furent tués par la chute d'un chêne. / "Hardi, les enfants !"* » (p. 78).

Et ces enchaînements ironiques témoignent d'un double statut de la narration, car derrière le narrateur-témoin le narrateur-ironique n'est jamais bien loin :

« *La plupart n'avaient pas de sac, quelques-uns même pas de fusil, et ils racontaient des histoires plus terribles les unes que les autres. Aucun d'ailleurs n'était blessé.* » (p. 81)

Intéressons-nous maintenant au problème de la focalisation et à la relation du narrateur au narrataire. Qui est donc cet énigmatique «*vous*¹¹» auquel, par trois fois, le narrateur s'adresse ? Qui est le destinataire de sa confession ? Lui-même ? Le lecteur potentiel ?

¹¹. « *Je vous le jure* » (p. 67) ; « *je vous assure* » (p. 115) ; « *je vous le demande* » (p. 138) mais aussi le «*vous*» générique, proche du «*on*» des pages 111-112 : « *Vous êtes chez vous, dans votre cabinet, tranquillement assis devant un livre. [...] Vous sortez cependant, poussé par un ennui, par un désœuvrement, par vous ne savez quoi [...]* ». L'interlocuteur devient un double du locuteur.

Les deux à la fois ? C'est en tout cas sur le mode du dialogue que s'instaure cette communication, comme le prouve la désinvolture narrative chargée de retranscrire le flux discontinu de la pensée :

« Joseph Lirat avait quarante-deux ans. Je l'avais connu, un soir, par hasard, je ne sais plus où ; et, bien qu'il ne fût pas ordinairement expansif, bien qu'il eût la réputation d'être misanthrope, insociable et méchant, il me prit tout de suite en affection. [...] Et faudra-t-il donc expliquer les énigmes que sont les phénomènes de notre cerveau et les manifestation de notre soi-disant volonté par la poussée de cette force aveugle et mystérieuse, la fatalité humaine ?... Mais il ne s'agit point de cela.

J'ai dit que j'avais rencontré Lirat, un soir, par hasard, je ne sais plus où, et que, tout de suite, il me prit en affection... » (pp. 111 et 113-114)

Le récit, à la première personne, s'effectue donc essentiellement selon un point de vue interne, et le narrateur, on l'a vu, limite volontairement tout commentaire rétrospectif. Il donne à voir ses tourments dans tout le vertige de ses contradictions, et par là entretient également un certain suspense romanesque :

« Que vais-je faire ?... Je n'en sais rien... En vérité, je n'en sais rien... [...] Je vais la tuer. [...] Et, tout à l'heure, j'entrerai... j'entrerai et je l'arracherai du lit, je la traînerai par les cheveux, je m'acharnerai sur son ventre, je lui frapperai le crâne contre les angles de marbre de la cheminée... Je veux que la chambre soit rouge de son sang. » (pp. 232-233)

On voit bien la valeur hallucinatoire du présent qui, combiné au futur (autre temps du discours et non du récit) déréalise la scène et met en exergue le caractère velléitaire du narrateur. D'ailleurs, l'alternance du passé simple et du présent historique dans la trame narrative crée une « *disparate énonciative* ¹² » à l'origine de certaines ambiguïtés. On trouve ainsi dans le récit au passé (donc coupé de la situation d'énonciation) la trace de déictiques :

« Enfin, une fois, j'allai chez Lirat. Il me fallait cinq cents francs pour ce soir, et j'allai chez Lirat, délibérément, effrontément ! » (p. 217)

¹². Herschberg Pierrot Anne, *op. cit.*, p. 96.

La présence de l'embrayeur (« *ce soir* ») est le signe que dans la langue même est imprimée cette situation fondamentale de dialogue.

Par ailleurs, cette passivité du narrateur face à son existence et l'ambiguïté de sa position se révèlent notamment dans l'épisode du soldat prussien : « *Une détonation éclata [...]* » (p. 97). Cette simple tournure pose un constat, sans aucune mention de sujet humain. L'acte lui-même devient ainsi l'objet d'un processus autonome. De la même façon, les anaphores récurrentes du texte, par la répétition de schémas syntaxiques, soulignent à la fois la discontinuité narrative et la passivité d'un narrateur réduit à l'état d'objet grammatical.

Enfin, le récit suit l'ordre des perceptions du narrateur, d'où une vision parcellaire, fragmentaire du monde qui l'entoure. La prise de conscience se fait par étapes, comme si les sensations elles-mêmes, pourtant simultanées, n'étaient plus connectées entre elles : les sensations visuelles d'abord sont mises en parallèle avec leur correspondant auditif ; puis ce sont les sensations tactiles qui conduisent le narrateur à la découverte de son acte, tandis que sa raison semble toujours engourdie :

« *Une détonation éclata, et dans le même temps que j'avais entrevu à travers un rond de fumée une botte en l'air, le pan tordu d'une capote, une crinière folle qui volait sur la route... puis rien, j'avais entendu, le heurt d'un sabre, la chute lourde d'un corps, le bruit furieux d'un galop... puis rien... Mon arme était chaude et de la fumée s'en échappait... [...] Étais-je le jouet d'une hallucination ? [...] moi, stupidement, inconsciemment, j'avais tué un homme, un homme que j'aimais, un homme en qui mon âme venait de se confondre [...]* » (pp. 97-98)

La perception procède par détails, par brusques échappées sur le réel. Le narrateur-personnage n'a aucune prise sur ses actes.

Cette analyse, quoique incomplète, s'est efforcée de dégager quelques traits de l'originalité romanesque de notre auteur : conscient très tôt de la crise qu'allait traverser le genre

romanesque et de ses faiblesses inhérentes, Mirbeau, sous l'influence de la littérature russe notamment, a exploré de nouvelles voies. Il «déconstruit» le roman, subordonnant la temporalité du récit aux méandres psychologiques des personnages, et il instaure le monologue intérieur dont il perçoit la puissante efficacité stylistique. De même, il exploite l'ambiguïté de l'instance narrative et ses récits sont volontiers lacunaires : c'est que Mirbeau veut rendre la vie dans toute sa complexité et non expliquer, comprendre ses personnages ; ils restent insaisissables, même pour leur créateur.

Aurore DELMAS