

PAUL LÉAUTAUD ET OCTAVE MIRBEAU :

ARLEQUIN, L'ANIMAL ET LA MORT

À René

Les gens de lettres, au théâtre, regardent les acteurs comme des baladins, avec une idée plus ou moins grande de leur supériorité. Qu'est pourtant un écrivain, et surtout un romancier, qui anime des marionnettes sur le papier, en tirant de lui la singerie de leurs sentiments et de leurs actions ? Comédien, aussi¹.

Suivant les caprices de ma mémoire, les hantises de mes souvenirs, je pense avec la pensée de l'un, j'écris avec l'écriture de l'autre ; je n'ai ni pensée ni style qui m'appartiennent. [...] J'ai cette conviction que je ne puis être un écrivain, car l'effort, tout l'effort, je l'ai donné en cette œuvre misérable et décousue...²

Quand, en 1907, le très célèbre journaliste et romancier Octave Mirbeau identifie, avec une sorte de fausse candeur, la plume de Léautaud dans le style nerveux et dépouillé de Maurice Boissard, il démasque un auteur dont la transparente écriture eût dû suffire paradoxalement à protéger ce genre de déguisement. Il est piquant de noter combien, entre les deux hommes, les relations s'inscrivent sous le signe du dédoublement et du rôle. Car Léautaud n'est pas en reste :

« *Mon impression sur Mirbeau ? Une girouette, un parleur, rien au fond³.* »

Mirbeau, vidé de sa substance, ruiné de l'intérieur, être de faux-semblant ? C'est bien l'image retorse qu'avait déjà colportée le lucide Jules Renard quelques années auparavant : « *Mirbeau, une peau de lion pour descente de lit. Une gueule ouverte qui n'avale rien, des dents superbes qui ne mordent pas, du rouge au cœur, mais c'est une bordure d'Andrinople, une queue flasque, prétentieusement ramenée sur le flanc⁴.* »

Mirbeau : moins qu'une bête ! Un animal mort qui, portant encore les attributs du temps de sa splendeur, s'en pare avec orgueil, mais ne trompe personne. Au-delà de la méchanceté du trait, retenons dès à présent ce lien qui nous paraît significatif entre l'animal et l'apparence, la bête et une pure extériorité, frappée du sceau de l'artifice. C'est dans ce décalage, entre un chatoiement de surface et un vide, que résiderait l'incongruité de Mirbeau.

Laissons, pour mieux la retrouver plus tard, l'indispensable figure de Jules Renard. Nous intéressent ici, chez Mirbeau et Léautaud, quelques aspects de cette présence du jeu au sein du plus naturel – l'animal et la mort – pressentie avec la même acuité par le Maître⁵ et le cadet, guidés ici, comme malgré eux, par une inspiration baroque.

1. De quelques convergences profondes

Certes tous deux avouent une forme d'attachement à l'univers du théâtre et du jeu, mais, fait surprenant, leur égale exigence de naturel passe au second plan lorsqu'il s'agit pour l'un de définir ce qu'il pense de l'autre.

¹ Paul Léautaud, *Propos d'un jour*, Mercure de France, 1952, p.118.

² Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991, p. 130.

³ Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Mercure de France, 1954, p. 356.

⁴ Jules Renard, *Journal*, 18 décembre 1897, repris dans la collection Bouquins, p. 353.

⁵ Le « *Mon cher Maître* » ouvre deux des trois lettres que Léautaud adresse à Mirbeau (voir Léautaud, *Correspondance générale*, Flammarion, pp. 142, 248, 258).

Rappelons brièvement quelques traits communs à ces deux personnalités. Leurs détestations sont les mêmes : Mirbeau, comme Léautaud, se définit par ses haines, se pose en s'opposant. Les corps constitués, les coteries de toutes sortes, la société, tant dans ce qu'elle a de niveleuse que d'inégalitaire, aiguillonnent sans jamais la tarir la verve de ces deux pamphlétaires. À l'instar de Léautaud, Mirbeau ne se fera pas scrupule, après avoir liquidé un attachement juvénile à l'autel et au trône, de nier lui aussi la famille, l'amour, la religion, la patrie. Flétrir les tares et les iniquités sociales devient peu à peu pour lui un programme érigé en profession de foi journalistique et idéologique ; chez Léautaud, le lecteur voit surtout l'abandon à une pente qui porte naturellement l'auteur à mieux se retrancher sur soi, plus qu'à user de cette inclination comme d'une arme offensive. Les haines sont néanmoins ce qui donnera à l'œuvre son prix inestimable. Retenons que tous deux, s'ils se saoulaient d'indignation, selon le mot de Romain Gary, savent préserver une ardeur intacte. Au « *Je suis toujours du côté de celui qui souffre et qui pâtit. Je n'ai pas le goût du châtement*⁶ » du Saint-Vincent de Paul... Léautaud, répond le programmatique « *Je suis, moi, aveuglément aussi, et toujours, avec le pauvre contre le riche, avec l'assommé contre l'assommeur, avec la malade contre la maladie, avec la vie contre la mort*⁷ » d'un Mirbeau à l'occasion manichéen.

Le plus attachant n'est en effet pas forcément dans les aversions. Être le journaliste le mieux payé de son temps, en ce qui concerne Mirbeau, ou l'un des critiques dramatiques les plus en vue de son époque, comme Léautaud, ne désengage pas d'une exigence humaniste. L'âme et le cœur de Mirbeau comme de Léautaud sont autant en marge de l'œuvre, dans leur vie, que dans le texte. Et dans la marge, il y a l'animal. Ce mot d'André Vial, à propos d'un écrivain à divers titres très proche de Léautaud et de Mirbeau, Guy de Maupassant, mettrait le doigt sur une communauté de pensée intimement partagée : « *Il avait la rétine ainsi faite que, dans l'animal, où l'instinct prévaut sur l'intelligence, il ne voyait que l'intelligence, et chez l'homme, où l'on admet d'ordinaire que l'intelligence a le pas sur l'instinct, il ne voyait que l'instinct*⁸. »

Ainsi, très tôt, le journaliste Mirbeau, attentif à la mise en place de la loi Grammont⁹, soulève le problème du fonctionnement des S.P.A., pierre d'angle de l'amendement moral de l'homme : « *Quelques sourires dont on ait, à l'origine, accueilli la naissance de la société protectrice des animaux, quelques plaisanteries dont on se soit diverti à propos de la loi Grammont, on ne peut nier les tendances civilisatrices qui inspiraient ces mesures, on doit reconnaître qu'un progrès en est résulté*¹⁰. »

Dans la foulée, il affirme sa haine de la chasse et son mépris pour la déshonorante vivisection, s'attriste, lors des inondations de 1910¹¹, de l'indifférence des hommes face à la détresse animale, ou prend fait et cause pour les ânes du manège de l'Avenue de Suffren¹². Profession de foi relayée au quotidien par le contact des nombreuses bêtes qui l'entourent sa vie durant, tant domestiques (le chien Dingo, les chats ou les volailles les plus variées) que récemment apprivoisées (jeunes corneilles, hérisson ou tisserin africain).

Chez Léautaud, un motif déterminant marque le rapport à l'animal, la pratique de l'adoption. Il semble qu'elle incarne une sorte de rappel quotidien du lien entre l'actrice et l'animal, constamment renouvelé, réveillant sans cesse cette lointaine intrication. Loin de se risquer à formuler des hypothèses freudiennes, convenons qu'il est difficile de ne pas observer cette compulsions à accueillir un nombre toujours croissant de bêtes dans une maison muée en arche de Noé, à la lumière de l'abandon du jeune Paul, âgé de trois jours, par sa comédienne de mère :

⁶ *Journal littéraire*, exergue de la préface de Marie Dormoy au *Bestiaire*, Les Cahiers Rouges, Grasset, 1990, p. 7.

⁷ *La 628-E* 8, 10/18, 1977, p. 303.

⁸ André Vial, *Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1957, p. 279.

⁹ Mention est faite de cette loi, sur le mode humoristique, par le jeune Octave amusant Alfred Bansard, le 3 août 1869, *Correspondance générale*, t. I, p. 148.

¹⁰ « Les Asiles d'animaux », *Le Gaulois*, 5 mai 1881.

¹¹ « Hier, aujourd'hui, toujours », *Paris-Journal*, 8 février 1910.

¹² Campagne du *Journal*, les 17 et 26 juin et le 1^{er} juillet 1900.

« Tous les animaux m'intéressent du moment qu'ils sont dans l'abandon et dans la souffrance. Ce qui compte pour moi, c'est qu'ils sont malheureux et ne peuvent le dire¹³. » L'animal abandonné – à l'exclusion de tout autre être en qui Léautaud peut lire une souffrance, infirme ou enfant¹⁴ – s'inscrit comme un *alter ego* de l'enfant martyr, figure une sorte de négatif de l'orphelin hypersensible, délaissé par la jeune actrice, et propose une réponse au geste originel si peu maternel. À cet égard, il est piquant de constater que l'aversion viscérale de Léautaud pour l'enfant rejoint exactement celle de Mirbeau¹⁵.

Pour autant, rien d'un tel traumatisme de naissance chez Octave Mirbeau. Il est âgé de vingt-deux ans quand il perd sa mère, une mère aimante jusqu'au sacrifice, qui de l'aveu de l'écrivain, « est morte de nous¹⁶. » Qu'importe, chez les personnalités prédestinées à l'écriture, on crée au besoin le manque qui fait défaut, on creuse soi-même les privations que la vie vous refuse. L'un des choix les plus significatifs de l'auteur du *Jardin des supplices* réside en effet dans le fait que l'équivalent de cette cassure principale pour Léautaud ne s'enracine pas dans l'enfance, mais appartient bien à une époque où le sentiment de culpabilité prévaut sur d'autres motifs : en 1883, il prend pour femme la théâtrienne Alice Regnault, sœur de Julia Bartet – bien connue de Léautaud¹⁷. Là où Léautaud réactive par la pensée ou la suggestion l'image de la comédienne originelle, Mirbeau actualise ce rapport à l'actrice en l'épousant, tout bonnement. Les biographes de Mirbeau¹⁸ ont su montrer comment ce mariage constitue une facette supplémentaire de cette attitude et de cette angoisse d'échec qui le minent depuis son plus jeune âge. Assez profondément intériorisée chez Léautaud, cette sorte de complexe de l'actrice trouve chez Mirbeau une forme incarnée en Alice Regnault. Comme pour le « *petit ami* », la comédienne est une figure tout à la fois maternelle, révérée et distante, parfois un bel objet de contemplation à la cervelle d'oiseau, jamais loin de l'image de la courtisane¹⁹. À ce titre, frappée d'une somme de rejets et d'ostracismes de la part d'une société bien-pensante, cristallisant néanmoins un ensemble de fascinations troublantes et de craintes mal définies, cet être à mi-chemin entre artifice et nature est pour Léautaud autant que pour Mirbeau celle dont on vient ou vers qui l'on va, mais aussi celle que l'on peut défendre envers et contre tout. Elle est à la fois le produit parfait d'une sorte de trop-plein de culture, et sa condamnation²⁰. Mais cette satiété, loin de l'isoler, la situe paradoxalement au rang des êtres simples, en phase avec certaines déterminations instinctives et vraies. Chez les deux hommes, il semble que sous leurs facettes complexes, voire contradictoires, l'actrice, comme l'animal, relève d'un mythe personnel.

2. L'animal comédien

¹³ *Entretiens radiophoniques*, (XI), repris dans *Léautaud*, Marie Dormoy, la Bibliothèque idéale, 1958, p. 224.

¹⁴ « Je n'aime ni les infirmes, ni les anormaux, ni les mal faits, ni les détraqués, ni les tarés, arriérés et incapables d'une sorte ou de l'autre », dans *Propos d'un jour*, op. cit., p. 111.

¹⁵ Dans cette aversion, Mirbeau rejoint Léautaud dans l'esprit autant que dans les termes : « D'autre part, les petits animaux n'apportent pas dans la maison une insupportable tyrannie, ni dans les coeurs le désarroi des transes quotidiennes. Ils sont de tout repos, discrets, joyeux, bien portants, respectent nos méditations, notre travail, notre sommeil, ne crient jamais, ne réclament jamais rien, ni qu'on les berce, ni qu'on les baigne, ni qu'on les fouette [...] Et ils n'accueillent pas nos soins, nos caresses, nos inquiétudes, qu'avec des grimaces. Oh ! ces douloureuses grimaces, qui font qu'un enfant que l'homme a conçu dans l'inquiétude, la maladie, la misère ou la haine, une sorte de minuscule vieillard, rabougri et hargneux ! », *Dingo*, Fasquelle, 1913, p. 30.

¹⁶ Lettre à Alfred Bansaard des Bois, 19 juillet 1870, *Correspondance générale*, t. I, L'Âge d'Homme, 2002, p. 159.

¹⁷ Lire par exemple *Théâtre de Maurice Boissard*, N.R.F., 1926, p. 256.

¹⁸ Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au coeur fidèle*, Séguier 1990.

¹⁹ La biographie intime d'Alice Regnault nous apprend en fait que la belle actrice s'est pour partie enrichie grâce à une carrière d'« horizontale ».

²⁰ Dans *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Droz, 2001, Sylvie Jouanny pressent qu'à l'orée du vingtième siècle, « l'actrice perd en chair ce qu'elle gagne en signe ; elle ne sera plus que le point d'un itinéraire métaphorique ou spiritualiste ».

Ces deux pôles nous intéressent ici, l'animal et l'actrice, entre lesquels gravite une certaine part de l'imaginaire des deux auteurs. La barrière entre factice et vérité, superficialité et sens, s'avère perméable pour les deux hommes, en ce point privilégié que localise la comédienne, parfois le comédien. Si l'un – Léautaud – se montre plus prompt à transgresser cette frontière en décelant plus facilement une animalité positive dans l'actrice, l'autre, Mirbeau, remonte plus volontiers le courant inverse, en pressentant dans la bête une puissance de comédie, une distorsion spontanée²¹ chez l'animal, entre cet « *apport moral et esthétique* »²², et une disposition naturelle à endosser les apparences du pitre ou du clown.

Dialectique paradoxale, à la fois éternelle et résolument moderne, dont on va tenter de dégager les grandes lignes, mais qui affleure également dans la quotidienneté au point de donner lieu à des conflits – décalés et à distance – entre l'actrice et la bête : le souci de ses chiens et chats éloigne ponctuellement Maurice Boissard de sa chronique dramatique du *Mercur de France*²³, au point de susciter les protestations de certaines comédiennes délaissées. Ainsi la mort du grand chien Span, du chat Pipe²⁴, ou de son chien Singe, dont le nom significatif souligne de probables qualités parodiques, active-t-elle une forme de concurrence entre le sentiment de paternité envers les bêtes et l'intérêt porté au monde du théâtre. L'entrelacement des deux passions est la marque du recueil dramatique de 1926, le *Théâtre de Maurice Boissard*, et le signe de sa vraie grandeur.

La misanthropie relative de ce passionné qu'est Mirbeau, plus marquée dans ses dernières années, cristallise tout entière dans sa détestation pour certaines idoles de la fin de siècle, au premier chef desquelles les cabots, Coquelin et Mounet-Sully en tête²⁵.

Mais elle trouve surtout à se donner cours dans ce transfert d'amour violent pour les bêtes, pour lesquelles il avoue « *une tendresse de neurasthénique et de misanthrope*²⁶ ». bien proche de celle de Léautaud. Motif plus romanesque que chez l'auteur du *Petit ami*, l'animal aspire chez Mirbeau à réintégrer une sorte de sauvagerie idéale : en témoigne *Dingo*, roman qui paraît en 1913, à la fois testament artistique et baroud d'honneur du toujours ardent anarchiste. Chez Léautaud, la bête est avant tout un mode de proximité à soi-même, précisément le lieu de la fidélité à l'enfant qu'il fut : « *C'est autant de petit Paul que l'adulte adopte en recueillant des animaux abandonnés*²⁷. » Chez Mirbeau, elle fait entendre, sourdine ou caisse de résonance, la voix de l'adulte emporté contre une société inique. Certains paradoxes s'éclairent à la lumière de ce décalage, notamment celui que dévoile chez Léautaud une haine de la nature *a priori* incompatible avec son amour des bêtes. La portée idéologique du *Dingo* de Mirbeau domine là où la chienne Barbette ou le chat Miton de Léautaud renvoient avant tout à une part de sentimentalisme, par ailleurs dénié. Pour celui-ci il s'agit de rester en soi grâce au contact de l'animal ; à celui-là la bête permet de mieux se fuir, de repousser hors de soi les faux orgueils, les compromissions douteuses, les silences complaisants. Tout ce que Mirbeau s'emploie à dénoncer trente ans durant, dans des tribunes disparates, mais qu'il affuble d'une désignation unique sous le terme de « *grimaces* »²⁸.

²¹ Ainsi des chiens qui « *parlent le français, l'anglais, l'allemand, l'arabe, le cafre... tous les argots et tous les patois* », dans *Paris-Journal*, 19 février 1910.

²² Pierre-Jean Dufief, « Le Monde animal dans l'œuvre de Mirbeau », dans Actes du colloque *Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 281-294.

²³ Lire ainsi le *Bestiaire*, Les Cahiers Rouges, Grasset, 7 mai 1911, p. 150 : « *Huit jours passés à m'inquiéter, à hésiter, à ne savoir que faire ! Huit jours sans pouvoir travailler, une chronique dramatique manquée, car il faudrait que je la donne après-demain, et je n'en ai pas écrit un mot !* »

²⁴ *Théâtre de Maurice Boissard*, op. cit., p. 129.

²⁵ Son violent pamphlet sur « Le Comédien », en octobre 1882, lui vaudra d'être remercié par Francis Magnard, directeur du *Figaro*.

²⁶ *La 628-E* 8, 10/18, 1977, p. 274.

²⁷ Édith Silve, « Les cent cinquante ans de la S.P.A., Paul Léautaud », dans *Cahiers Paul Léautaud*, n° 17, janvier-juin 1995, p. 40.

²⁸ L'étonnant est que l'animal aussi fait parfois la grimace. Bien souvent le contrepoint entre mimétisme et naturel au sein de l'animal revêt une fonction polémique. Ainsi l'observation de ces poules malades qui, pour éviter les désagréments des soins, « *s'efforc[ent] de prendre des airs de santé et de belle humeur dont la sincérité [...] paraît douteuse* », sert-elle ce scandaleux plaidoyer pour les bêtes chez qui « *l'intelligence prédomine sur l'instinct* » (« Les Bêtes et les jésuites », *Le Journal*, 23 juin 1895).

La 628-E8, tant apprécié de Léautaud²⁹, marque à ce titre, non une rupture, mais l'expression d'une logique de juxtaposition des opposés infiniment prisée par Mirbeau. L'animal y apparaît comme un ensemble de signes immotivés, une sorte de scandaleux pluriel d'attitudes et de poses, un condensé mimétique de l'humain : « *Le cheval n'est qu'un mécanisme – un vieux mécanisme – remonté pour piaffer et faire la bête...*³⁰ » ; le chien, « *stupide héros de la fidélité*³¹ », « *un pauvre cabot déguisé*³² » ; les poules « *portent, mais sans les avoir faites, les plus jolies robes qu'on puisse imaginer* », et ne méritent qu'un qualificatif : « *Cocotte*³³ ! ». Le lecteur hésite, s'interroge pour savoir si la cible de Mirbeau se trouve ici l'actrice / comparant ou la bête / comparée³⁴... L'animal automate cristallise bien un attrait fasciné pour une sorte d'évolution supérieure de la bête, paradoxalement exprimée dans une représentation chosifiante et distanciée.

Mais la particularité d'une telle "mutation", réside dans sa répercussion sur le lecteur. Cette vision tantôt anthropomorphique, tantôt mécaniste, toujours comédienne, de la bête, tend à déconcerter, à brouiller les limites entre homme et animal, et, en définitive, renvoie plus à de l'inconnu qu'elle ne permet de mieux saisir l'essence de la « personnalité » de la bête ou celle de l'humain. Le processus aboutit à une sorte de palingénésie d'une espèce douée d'une intelligence mâtinée d'instinct, ou d'un instinct affiné par l'intelligence, ne correspondant à aucune des catégories familières au lecteur.

Regardons évoluer Dingo, dans le dernier roman de Mirbeau. Contraint à une retraite précipitée vers la ville, la bête primitive doit se contenter des jardins du Trocadéro, de ses « *sentés abruptes qui semblent découpées dans du carton, tout un décor de théâtre, assez médiocre d'ailleurs, mais qui pouvaient donner à Dingo l'illusion de la brousse et de l'espace*³⁵ ». Après une fugue qui le fait momentanément adopter par une jeune actrice, Lina Lauréal, comédienne atypique au « *charme enfantin* »³⁶ et familière d' « *histoires bébêtes et tragiques de chats trouvés* », la bête splendide est réduite à mimer servilement les chasses farouches de ses ancêtres en s'acharnant sur « *des zibelines, des chinchillas, des visons, des renards bleus, de l'astrakan, des loutres*³⁷ »... transformés en fourrures, tristes reflets de sa propre condition. Mimes, simulacres et illusions : tout est faux de ce que croise ce paradigme de la beauté et de la vie animale, jusqu'à la rage canine, invention de l'Institut Pasteur, en réalité « *affection épileptiforme qui la simule*³⁸ ». Cette douloureuse confrontation de l'animal avec un univers de carton pâte fonctionne en fait à l'image de l'identité de la bête elle-même : Dingo n'est plus l'animal libre qu'ont été ses ancêtres australiens, n'est pas encore la bête domestique que ses bas-rouges de congénères sont depuis déjà des lustres. « *Plus intelligent que son maître*³⁹ », altruiste⁴⁰, pessimiste⁴¹, prodigue « *d'esprit de justice*⁴² », il n'est déjà plus un animal, mais ne peut encore se vanter d'être l'humain qu'est son maître. C'est que l'interférence entre ces deux antipodes que sont l'être de nature et l'être de théâtre a pour vocation chez Mirbeau de rendre sensible une réalité hétérogène, elle-même produit d'une aliénation. L'animal n'a pas simple vocation d'instrument de la satire, mais souligne l'existence de

²⁹ Léautaud, « *fatigué de ces livres où l'on ne trouve que des phrases, de l'érudition, l'éternelle intrigue amoureuse, et un auteur poltron et hypocrite* », se réjouit d'y voir « *un livre, un livre d'aujourd'hui* » (lettre à Mirbeau, 15 décembre 1907, reprise dans *Correspondance générale*, pp. 258-259).

³⁰ *La 628-E8, ibid.*, p. 278.

³¹ *Ibid.*, p. 290.

³² *Ibid.*, p. 286.

³³ *Ibid.*, p. 293.

³⁴ Pour finalement prendre conscience que l'attaque n'en est pas une, et que l'apologie l'emporte sur le blâme dans ce panorama de la « Faune des routes », en atteste le trait décoché en direction de Descartes : coupable d'une « *théorie du mécanisme animal* », « *le savant [qui] leur refusait rigoureusement l'intelligence, même la sensibilité [...]* » (*La 628-E8*, p. 290).

³⁵ *Dingo*, Fasquelle, p. 345.

³⁶ *Ibid.*, p. 353.

³⁷ *Ibid.*, p. 373.

³⁸ *Ibid.*, p. 370.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*, p. 106.

cette zone hybride où la culture et le jeu empiètent sur la nature, où la comédie avoue sans cesse sa dette à l'égard des formes et des processus originels et non humains, bref pousse le lecteur à une réflexion sur la démarcation de notions traditionnellement condamnées à l'éloignement.

Rien de cette dimension ambiguë dans l'anamorphose de la bête et de l'actrice chez Léautaud. La bête renvoie avant tout à soi. Ainsi, recourir à la ménagerie ne revient pas à ménager l'humain. La bête médiatise un discours sur l'homme, et renvoie globalement à du connu. Léautaud ne mêle les deux mondes que pour mieux dégager l'essence de chacun d'entre eux. Satire qui n'interdit pas le pathétique sincère, çà et là. La figure de l'animal n'est qu'un faux détour pour mieux retrouver l'actrice, réelle ou latente.

Ainsi de la Perruche, évoquée dans *Le Petit ami*. Elle n'est pas à proprement parler comédienne, celle qui prend « *des poses de gravures de mode*⁴³ », « *s'attach[e] comme un petit chien*⁴⁴ », et accompagne le narrateur à la Comédie-Française⁴⁵. Mais la peinture de ce que son attitude contient de mimétisme ne va pas là encore sans hésiter entre l'évocation de la grâce de la bête et celle de l'actrice. Quelle impression décisive s'en dégage ? Le portrait se referme sur la mort de celle dont le surnom même renvoie à une bête on ne peut plus comédienne. Elle expire en « *souffrant comme une bête blessée*⁴⁶ » ; mais, loin de la déplacer en un univers d'illusion, l'inscription en filigrane de l'animal permet de percevoir plus sensiblement la nature profonde de la pauvre aimée, en la renvoyant à soi. Rien de la fausseté ni de l'étrangeté présentes dans le télescopage des registres chez Mirbeau. Rien qui, dans « *tous ses accessoires*⁴⁷ » dépourvus d'affection, ne désigne chez la Perruche une fonction bien naturelle : faire l'amour, « *faire du bien* »⁴⁸. Mais, comme par un effet de choc en retour, la nature, dans le phénomène de mort, se mêle à l'artifice. C'est au niveau de la composition romanesque, cette fois, que Léautaud détermine la monstrueuse fécondation du naturel et de l'artificiel : la mort émouvante de la Perruche est dans le récit autobiographique l'un des rares moments enfantés par la parcimonieuse imagination romanesque de son auteur, comme si l'évocation du plus naturel exigeait fatalement le recours à l'invention, au travestissement et au mensonge. À ce titre, on peut s'interroger pour savoir si le lieu fantasmatique où se croisent, chez Léautaud, la bête et l'actrice n'est pas l'espace où se retranche la part de fantaisie romanesque de l'écrivain⁴⁹.

3. La comédie de la mort

Cette dialectique de la comédienne et de l'animal permet ainsi de transgresser une ligne de frontière plus générique, celle qui se dessine entre le monde de l'illusion et celui de la nature, entre le règne du jeu et celui du phénomène. C'est ce que révèle l'attitude similaire des deux hommes face à la mort de l'humain, sans doute l'événement emblématique de ce qui ne peut être falsifié ; phénomène de nature, comme l'animal est l'être de nature.

Inacceptables pour l'esprit quand l'animal en fait les frais⁵⁰, l'illusion et la parade mimétique suscitent une formidable fascination devant le spectacle du corps sans vie de l'humain.

⁴³ *Le Petit ami*, Le Livre de Poche, p. 80.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁹ Certains jeux d'échos entre fiction et expérience intime, des symétries masquées entre présent romanesque et part d'un vécu déjà ancien sont donnés à lire çà et là : n'est-il pas plus que probable, par exemple, qu'au moment de baptiser son récit, en 1903, Léautaud ait à l'esprit le souvenir ému du chien Ami, l'un des premiers – sinon le premier – chiens qu'il adopta ?

⁵⁰ L'odieux manège des petits ânes de l'avenue de Suffren tient ainsi d'une horrible mise en scène, où les bêtes, aux pattes « *que des boucles de cuir attachent à des tiges de fer comme des plantes à leurs tuteurs [...]* » « *vont [...]* sous la pluie grinçante des musiques triomphales et sentimentales, tour à tour, dans les cabrioles de l'opérette et les sanglots de la romance » (« De la pierre à la bête », *Le Journal*, 17 juin 1900). Dans tous les sens du terme, un "spectacle" qui révolte Mirbeau.

Pour Léautaud comme pour Mirbeau, la mort catalyse ou opère là un dédoublement comique, quand la dégradation du corps qui caractérise la fin biologique fait tomber les masques. La tragédie le dispute au burlesque, en ce moment que le bon goût et la décence souhaiteraient à l'abri des effets et des poses. C'est peu de dire que le scandale d'un artifice qui s'immisce au sein de ce que la nature a de moins falsifiable intrigue et captive Léautaud et Mirbeau. L'agonie des morts illustres ou la dégénérescence du corps des chers disparus suscite un même intérêt, à tel point que la logique du remplacement ici à l'œuvre confine à une sorte d'esthétique de la décadence, absente de celle observée dans le monde animal.

En 1907, l'évocation du corps rongé de Balzac dans *La 628-E8*, dans la chambre voisine de celle où s'étreignent Madame Hanska et Jean Gigoux, exige la suppression *in extremis* du passage et le débrogement de tous les volumes. Le scandale venait peut-être de la théâtralité exubérante de cette trahison, où rien ne manque à la tension dramatique : les amants infidèles guettant la mort du grand homme, les six coups de la garde malade scandant les étapes: « *Madame !... Madame !... [...] Monsieur passe ! [...] Monsieur a passé ! ... Monsieur est mort*⁵¹ !... »

Mais, dans cet exercice funèbre, la vigilance et la plume de Léautaud surpassent de loin celles de Mirbeau. Une mise en scène spontanée s'organise à seule fin, semble-t-il, de séduire et de capter l'œil. Le « *je trouve bouffon de s'en aller*⁵² » de Léautaud peut être entendu comme « je trouve bouffons ceux qui s'en vont ». La dépouille de Charles-Louis Philippe, dont les attributs « *ont l'air de cheveux, de moustaches et de barbes postiches* », est rien moins que naturel. Son corps est une « *marionnette de jeu de massacre* ». Le « *ton cirieux pâle*⁵³ » du visage de feu Remy de Gourmont fait croire à un maquillage de fortune : pour quelle représentation ?

On a coutume de considérer que la mort fait du corps une bête, habitée d'un esprit qui fait l'ange. Pour Léautaud, et dans une moindre mesure pour Mirbeau, c'est bien le corps du mort, dans sa douloureuse réalité pathologique, qui s'initie à un rôle de (dé)composition, emprunte à la vie le plus grand déploiement d'effets, contrefait la variété et l'expressivité de signes multiples, multiplie les accents grandiloquents comme lors d'une générale. Profondément athées, les deux artistes ne peuvent pas se ranger à l'idée d'une perspective spirituelle de l'âme, mais reportent cette « vitalité » sur le travail de falsification finale des traits soumis au travestissement de la dégradation. Il s'agit presque d'arracher la parcelle de divinité qui gît en l'homme.

Une rhétorique de la mort se déploie là où jusqu'à présent tout se figeait, se glaçait, s'enlisait. Aussi Léautaud semble-t-il à son affaire lors de l'annonce apocryphe de sa propre mort en 1941⁵⁴ ; ou, sur un mode différent, lors de la mise en scène qui entoure la mort de Mirbeau, en 1917, d'un tout autre genre, celle-là : qui consiste à faire parler le défunt et à grimer les traits du vieillard pacifiste et antimilitariste en un chantre de guerre.

4. Mort de Mirbeau

Avant la chute du rideau, force est de constater que les derniers temps de Mirbeau sont cruellement marqués par cette interminable pause par laquelle il lui se faut se dépouiller de la vie. Plus que tout autre, Léautaud est frappé par le masque du vieillard prématuré :

*Excelsior publie ce matin deux portraits de Mirbeau. [...] Encore du feu dans le regard, de la vie ironique et mordante dans la bouche, le bon rire vengeur de l'observateur sarcastique. Tandis que le Mirbeau de ce dernier portrait ! Oui, effroyable, avec cette barbe de vieillard, et surtout, surtout ces yeux mi-clos, sans regard. Je me dis que le contraste entre ces deux portraits lui aurait peut-être plu, s'il avait pu les voir.*⁵⁵

⁵¹ *La 628-E8*, pp. 408-409.

⁵² *Entretiens radiophoniques* avec Robert Mallet.

⁵³ *Journal littéraire*, 29 septembre 1915, *Mercure de France*, III, p. 200.

⁵⁴ Lettre à André Billy, 1^{er} juin 1941, reprise dans *Correspondance générale*, pp. 895-896.

⁵⁵ *Journal littéraire*, samedi 17 février 1917, p. 233.

N'est-elle pas éloquente aussi cette répugnance du jeu et de la comédie des ultimes années de l'écrivain ? À moins que cette non-reconnaissance de l'identité de l'actrice, dont Léautaud encore se fait le rapporteur, ne cache le pressentiment de la trahison à venir, quand l'actrice, la seule qui compte vraiment, Alice, refusera à son tour de reconnaître l'authentique et profonde personnalité de son époux : « *Blanche Pierson lui rendit un jour visite. "Voyons, vous me reconnaissez bien ? – Non, je ne vous connais pas, lui répondit Mirbeau."* [...] "*Voyons, maintenant, vous me reconnaissez ? Je suis Blanche... Non, je ne vous connais pas*", répéta Mirbeau⁵⁶. » De Pierson à personne, un pas, que franchit le lucide vieillard.

Pour Léautaud, qui collectionne les veillées funèbres, le contact avec la dépouille de Mirbeau, mort le jour anniversaire de ses soixante-neuf ans, le 16 février 1917, n'aura pas lieu. L'essence de la comédie rejaillit par un effet de choc en retour sur la cérémonie.

À cette occasion, la mort révèle les talents d'un metteur en scène qui brille à distribuer les rôles, oblige à changer de costume – et l'événement est d'importance pour ce clochard inspiré qu'est Léautaud –, suscite les improvisations : « *Extrêmement peu d'assistants ont passé, au cimetière, après la cérémonie, devant Mme Mirbeau.* »⁵⁷ Rien ne manque à cette cérémonie si peu naturelle, pas même la présence de spectateurs privilégiés propres à crédibiliser le simulacre. Dans le rôle qui lui est cher de témoin tout à la fois distant et impliqué, Léautaud ajoute par sa présence la dernière touche à « *la comédie de la conversion civique de Mirbeau*⁵⁸ », qui rapidement apparaît n'être qu'un subterfuge de plus de la part de la comédienne Alice Mirbeau, soucieuse de respectabilité. Pour Mirbeau en effet, les jeux se jouent la mort venue : car si ne manquent ni les comédiens, ni les costumes, ni le public, c'est parce que la qualité du spectacle est avant tout affaire d'intrigue.

Aussitôt broyée en effet, la liturgie mortuaire est dépassée. Sous la plume de Léautaud, on glisse d'un cérémonial à un autre. L'éloge funèbre résonne bientôt d'accents revanchards à la Déroulède. Un terme suffit pour médiatiser l'opposition entre l'extrême vitalité de l'artifice et sa sinistre rigidité : arlequin. Dénonçant la manie des écrivains à mimer la girouette idéologique, la mort de Mirbeau le ramène à celle de Gourmont, cet « *arlequin littéraire*⁵⁹ » ; la lucidité de Léautaud et les confidences de George Besson lui ouvrent les yeux sur l'abomination de la trahison de la veuve épaulée par cet « *arlequin d'Hervé*⁶⁰ », instigateur du faux testament patriotique de Mirbeau.

De fil en aiguille, le diariste Léautaud tisse la trame solide d'une authentique comédie à travers les mailles manquantes de cette cérémonie à plus d'un titre funèbre, s'empressant d'en rire de peur d'être obligé d'en pleurer. Prosopopéen, Léautaud sollicite une dernière participation de l'acteur principal en tant que spectateur, cette fois : « *J'ai murmuré, pour mes voisins : "Si Mirbeau entendait, comme il éclaterait de rire !"* » Dans cette scène du maquillage du cadavre, n'est-ce pas précisément l'aspect comédie de la mort que retient Léautaud, autant que l'acte de falsification morale à quoi se livre l'oublieuse épouse ?

Le fait est que le cadet reviendra dans les dernières pages du *Journal littéraire*, le 13 janvier 1956, soit quelque quarante ans après la disparition de son aîné, en précisant qu'il a « *écrit, absolument de mémoire, un long supplément à ce passage de sa mort, sur son mariage, ses amours, ses changements d'opinion, sa collaboration au journal Le Journal, [s]a visite chez lui à Triel avec George Besson, tout cela comme si c'était hier* ». Pour Léautaud, à un mois de l'ultime représentation, une dernière relecture de cet édifiant spectacle s'avérait un viatique en même temps qu'une répétition nécessaire. La mort n'est pas un rôle qui souffre l'imperfection née de l'improvisation. Jules Renard l'avait compris, dont les avant-dernières notes du *Journal* se referment aussi sur l'évocation d'un Mirbeau amer⁶¹, travaillé par l'obsession de l'absence.

⁵⁶ *Ibid.*, lundi 19 février 1917, p. 235.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁶¹ *Journal*, 6 mars 1910.

En définitive, quelle interprétation risquer de ce double attrait pour le naturel et l'artifice, sinon celle qui fait de ce dernier l'emblème de l'écriture ? Au-delà des traumatismes de l'enfance et des résonances intimes, notons que le souci de désintellectualiser la littérature en l'orientant vers le spectacle de la nature ou du jeu pour la dégager d'une sorte de satiété de culture ne concerne pas exclusivement nos deux auteurs, mais relève bien d'un contexte d'époque où l'on trouverait notamment les réflexions de Claudel ou de Gide. L'accouplement de la nature et de la comédie doit aussi être interrogé à la lumière de la vocation de l'écriture impartie par ces deux écrivains. Parvenir à un art transparent, sacrifier l'idée d'une écriture subordonnée à une nécessité d'imitation : Léautaud et Mirbeau poursuivent ce vieux rêve d'un art naturel, avec des fortunes diverses. On peut considérer que, dans l'intrication de ces deux motifs opposés, s'objective un tiraillement entre deux modalités de l'art : à l'image d'Arlequin, le style serait-il l'éternel subalterne, le valet obligé de cette inimitable maîtresse, la nature ? Ou bien, à l'opposé, l'émanation même de cette nature, parachevée chez Léautaud par « *ce style qui court en vif animal*⁶² », chez Mirbeau par cette phrase où « *l'on dirait que du sang bat*⁶³ » ?

Reste que l'exigence d'une écriture naturelle ne va pas sans tâtonnements. L'art de Léautaud, comme celui de Mirbeau, porte un temps les marques d'une écriture fardée, artiste, portée à la falsification et à la dissimulation. Les premières poésies de Léautaud, *Le Jardin des supplices* de Mirbeau, attestent la problématique fascination pour un style où la sincérité est sacrifiée sur l'autel de la forme. Comme une difficulté de liquider définitivement le goût du baroque et des apparences, l'adhésion ponctuelle à un art inclinant à la stylisation du réel se diffracte dans l'attrait pour une nature travaillée par l'artifice

En marge des textes, le lecteur contemporain de Mirbeau déplorera, de ne pouvoir prendre connaissance du seul document (datant de 1915) où l'auteur fait l'acteur, sous l'œil avisé de Sacha Guitry⁶⁴. L'amateur de Léautaud, en revanche, se réjouira doublement de la savoureuse et tant attendue édition intégrale de ses enregistrements radiophoniques. Est-ce le hasard qui a placé dans une proximité signifiante ses jugements sur le théâtre auprès de ces vibrantes déclarations d'amour pour les bêtes abandonnées ?

Samuel LAIR

⁶² Henri Clouard, *Histoire de la littérature française*, Albin Michel, tome II, pp. 142-144, sous le titre « Les confessions d'un libertin ».

⁶³ Roland Dorgelès, Préface à l'œuvre romanesque de Mirbeau, reprise dans *Œuvre romanesque*, Buchet-Chastel, volume I, 2000, p. 25.

⁶⁴ *Ceux de chez nous*, film documentaire, 600 m, 22mn.