

À PROPOS D'UNE REPRÉSENTATION

DANS L'ŒUVRE D'OCTAVE MIRBEAU :

LA MORT, DE LA SANCTION A LA RENAISSANCE.

“ *Voyez-vous, la mort, c'est une question d'habitude.* ” (Sébastien Roch, p. 849).

“ *Vivre ! Mourir ! Mots vagues, sans représentations matérielles, énigmes auxquelles ne s'étaient pas arrêtée son enfance, vierge de douleurs.* ” (ibid. p. 758)

La cause est entendue. Sur l'oeuvre d'Octave Mirbeau règne la mort, à l'origine d'une fascination ambiguë pour les personnages et l'auteur. Une vue panoramique des textes donne à penser que l'écrivain se saisit plutôt de la mort comme d'une thématique que naturalisme et sensibilité décadente ont érigé en source d'inspiration littéraire. L'épisode de la mort du Prussien dans *Le Calvaire*, celui de *La Mort de Balzac* dans *La 628-E8*, les effets grandiloquents qui accompagnent la description des exécutions dans *Le Jardin des supplices* ou l'hécatombe qui clôture la dernière scène des *Mauvais Bergers*, font plutôt penser à des représentations maîtrisées et distancées, littérairement exploitées, dans un sens plutôt rhétorique. A la différence de certains de ses pairs des Soirées de Médan ou de L'Académie Goncourt, force est de reconnaître que la dimension de l'absence qui prévaut chez lui relève davantage de la mort-événement. Songeons à la coloration si particulière qu'elle donne à l'oeuvre de Maupassant, obsession quasi-pathologique qui hante le parcours de l'homme; à sa présence dans le vide de l'enfance de Jules Renard dont l'indifférence de la famille fonctionne comme la préfiguration, et fait de la naissance une sorte de doublet symétrique de la mort; aux échos, chez Daudet, avec le thème, inépuisable dans ses résonances, de la maladie et la douleur.

Nous allons tenter de montrer qu'à rebours de cette apparente distanciation, la mort représente une réalité dont très tôt le coeur et l'esprit de Mirbeau ont une connaissance innée, presque physique, au point qu'il existe chez lui une nécessité de se représenter, en se l'appropriant, cette part de non-sens. C'est paradoxalement en la ramenant notamment aux motifs familiers de l'amour ou de la haine qu'il élabore ou rejoint une représentation quasi mythique de la mort, nourrie et se nourrissant de la vie. Cet entrecroisement de la mort et de l'amour, soit de la mort et de la vie, suit dans l'oeuvre une trajectoire multiple mais cohérente, et ses motifs donnent à la tonalité des récits ainsi qu'à la psychologie des personnages leur orientation dominante.

Premier moment : la mort comme sanction de l'existence.

Il est intéressant dans un premier temps de prendre acte de l'attitude de Mirbeau face à la disparition des siens ou de proches. En juillet 1870, par exemple, le drame personnel anticipe sur le drame national. Sa correspondance le montre déchiré par la mort de sa mère, et c'est surtout la métaphore par laquelle le jeune orphelin exprime à la fois le trop-plein d'affection et un certain sentiment de culpabilité qui nous intéresse :

“ *Elle est morte de nous* ” (1) confie-t-il à l'un de ses fidèles.

En 1893, c'est la mort tragique de son ami Maupassant qui lui fait tenir des propos non dénués de partialité, d'où, toujours, le souhait d'expliquer le plus lointain – la mort – par le plus proche – l'amour-étonne : “ *Il y a, voyez-vous, écrit-il à Claude Monet, une vengeance des choses. Maupassant n'a jamais rien aimé, ni son art, ni une fleur, ni soi-même, ni rien ! rien ! (...) Alors il ne faut plus s'étonner ! (...) Celui qui n'a pas eu d'amis sera mis à mort !* ” (2)

En 1901, face à la mort de son compagnon de lutte Emile Zola, il n'abandonne toujours pas les effets de paronomase qui lient l'amour et la mort, l'ami et la mise à mort, mais il ne s'agit ici non plus de l'amour des autres, mais de la haine des objets, le poète du romancier étant à l'origine de l'asphyxie qui l'emporte :

“ *Lui qui (...) avait montré un coeur si intrépide, un si magnifique et tranquille courage, n'a rien pu contre l'imbécillité lâche des choses, car on dirait que les choses elles-mêmes ont de la haine...* ” (3)

Retenons dès à présent de ces témoignages la portée profondément affective de l'exploration .

L'excès ou la carence en amour détermine une sorte de sanction de la mort.

Qu'en est-il dans l'oeuvre ? Cette notion de sanction est pleinement présente, Mirbeau va même surenchérir sur l'idée.

Bien souvent en effet, il nous présente la mort comme dénuée de toute connotation d'effroi.. Au contraire même, dans les romans dits autobiographiques, la particularité de sa conception réside dans le désir de mort dirigé vers soi. Mintié, l'abbé Jules, Sébastien Roch, adhèrent ponctuellement ou de manière durable à l'idée d'une mort volontaire, bénéfique, au point que le lecteur peut s'étonner de la rareté des cas de suicides effectifs dans l'oeuvre, mis à part le geste de Lucien dans *Dans le ciel*, et la pendaison du petit bossu dans *Sébastien Roch* (4).

C'est que dans les premières oeuvres, la mort est surtout affaire de représentation reconfortante, sécurisante, la manifestation

d'une aspiration régressive à tourner le dos à la vie. L'intransitivité psychologique des personnages trouve à s'exprimer de façon privilégiée dans ce recours fantasmé plus que réel à une mort qui est une fin dans la double acception du mot : une quête et une issue. Elle s'entrevoit comme l'espace où se projette les désirs frustrés, l'impuissance à nouer des relations sociales vraies, l'impossibilité de relier un passé qui ne cesse de générer mélancolies, remords ou regrets, à un avenir effrayant.

Le fait est qu'une belle unité se dessine à travers les divers modes de suggestion de la mort. A un environnement dysphorique

globalement marqué par les contacts forcés, la matérialité décevante, l'immobilisme des hommes ou le poids des institutions, l'idée de mort oppose les valeurs de fluidité, de flottement, d'errance vagabonde, qui se traduisent de manière sensible par l'imagination d'une impondérabilité idéale. Ce flottement est le signe d'un affranchissement du Moi des pesanteurs et des fractures qui ouvre sur un dépassement des distinctions entre la vie et la mort .

Ainsi du jeune Sébastien Roch qui, humilié par ses condisciples du lycée Saint-François Xavier, opère un retour sur soi : le petit pendu, sa propre mère, tous deux défunts, suscitent chez lui envie et admiration. Leur souvenir berce en lui des pensées de mort bienheureuse, douce, indissociable d'un état de dispersion flottante, de désagrégation impondérable :

“ Son cerveau s'allégeait, baigné d'ondes fluidiques et de vapeurs grisantes (...) il ressentait quelque chose d'inexprimablement doux, quelque chose comme l'éparpillement moléculaire, comme la volatilisation de tout son être, de tout son être sensible et pensant... ” (5).

Cette figuration fluide de la mort de soi tranche avec la surdétermination matérielle de la mort d'autrui, perpétuellement affecté par la lourdeur, l'opacité, l'agglutination, l'adhérence.

Mais communément, la mort symbolise dans la première partie de l'oeuvre un moment lumineux et heureux, parce qu'il offre la perspective paradoxale d'une clôture, d'une fin irrévocable, que l'on pressent être un flottement. A ce stade néanmoins, cette dissolution qui est une fusion paradisiaque n'aiguillonne pas encore l'imagination de Mirbeau vers la pensée d'un cycle, la conception d'une renaissance panthéiste. Non. C'est l'idée de mort éternelle qui prévaut, et qui suscite de manière contradictoire à la fois le désir de personnages déterminés par une facilité d'abdication, et le refus du dogme catholique qui selon l'abbé Jules *“ a fait de la mort un sombre épouvantement, tandis qu'elle n'est que la délivrance de l'homme, le retour de la vie à sa véritable patrie, au néant bienfaisant et doux... ”*. Aussi bien celui-ci s'anime-t-il à l'idée de flotter déjà sur *“ le lac immense, le lac qui ne finit pas et qui est sans fond (...) dans les blancheurs radieuses ”* (6).

Néanmoins, dans ce roman où prévaut encore l'image d'une mort échappatoire et libératrice, peut-on être tenté de pressentir un moment charnière entre schéma unilatéral et schéma cyclique, dans l'évocation de la mort du Père Pamphile. Certes la dimension bienheureuse de la mort qui met un terme à une vie de désenchantement et d'incompréhension dans ce roman très schopenhauerien. En dégageant la dépouille du moine enseveli depuis deux semaines, l'abbé est conscient que celui-ci trouve enfin une halte méritée : *“ Sois tranquille, pauvre vieille carcasse, aucun ne t'arrachera à la paix de ces lieux que tu chérissais... Tu dormiras dans ton rêve, doux rêveur (...) Et personne ne saura plus rien de toi, jamais, jamais, charogne sublime ! ”* (8). Mais dans la même scène s'esquisse déjà une évolution. Les prémices d'un renouvellement, d'une transformation par la mort se lisent dans la complaisante description du corps putréfié du Père. La matérialité autrefois insupportable du corps, son odieuse viscosité revêtent maintenant la valeur d'une promesse de vie future, en germes dans cette *“ boue gluante de sanie jaune et de sang noirâtre, boue mouvante que des millions de vers gonflaient d'une monstrueuse vie ”* (9).

Mais revenons à *Sébastien Roch*.

Dans ce récit d'une éducation chrétienne écrasante, Mirbeau donne à son jeune héros l'intuition de " *la suite sans fin des immortelles métempsychoses* " (7), anticipant sur le modèle à venir d'une mort qui est une perpétuelle promesse de vie, d'une fin qui n'est qu'une étape dans la métamorphose des êtres et des choses. Car c'est avec cette image d'une mort qui " sanctionne " - selon la double acception du terme, à la fois sanction de la fin de l'existence et des âmes sujettes au remord, que la pensée de l'écrivain va rompre de manière assez spectaculaire, en abandonnant à la fois la dimension d'une mort-clôture et celle, découlant du dogme chrétien de la " bonne souffrance ", d'une mort expiatoire.

Il semble en effet qu'en optant pour cette représentation nouvelle d'une mort qui n'est qu'un moment du cycle dans lequel s'intègrent les êtres, Mirbeau parvient à donner un sens à la mort, remplissant ainsi le projet que Freud appellera de ses vœux quelques années plus tard, *Si vis vitam, para mortem*, " *Si tu veux endurer la vie, organise-toi en vue de la mort.* " (10).

Deuxième moment : la mort comme perspective de renouvellement

En effet, à l'approche des dernières années du siècle – à la fin donc à la mort du siècle - plus question d'une mort qui ne serait qu'une fin, criante d'inutilité, d'une mort aussi triste que l'existence qu'elle clôture. Voici venu le temps de la mort dynamique, qui engage sur une voie nouvelle, celle qui est indissociable de la vie dans ce qu'elle a d'éclatant, la mort perspective, la mort ouverture, presque une modernité de la mort. Nous ne reviendrons pas sur les implications philosophiques et les illustrations de cette intrication de la mort et de la vie. Retenons l'enthousiasme esthétique du peintre Lucien dans *Dans le ciel*, face à ce matériau qu'est le fumier, où se manifestent avec une même vigueur la mort et la vie en devenir, les complaisantes peintures dans *Le Jardin des supplices* de la mort et de la souffrance humaine dont se nourrissent les plus exubérantes fleurs, ou dans le même roman, la spectaculaire mise en scène de la mort simulée de Clara à l'issue de laquelle celle-ci renaît véritablement, inexorablement, perpétuellement (" *Et ce sera à recommencer... !; Ce sera toujours à recommencer !* " prévient Ki -Paï, (11)). Voyons plutôt les moments intermédiaires qui dans l'oeuvre, préparent la place à une représentation cyclique jusqu'ici inédite.

Car à cet infléchissement de la représentation mentale correspond un renouvellement de la figuration littéraire, une écriture faite d'échos et de reprises. C'est en réalité très tôt qu'une macrostructure narrative place la mort au coeur d'effets de symétries, symbolique de sa configuration, et faisant d'elle un phénomène qui s'inscrit déjà dans une action répétitive, itérative, cyclique.

Dans *Sébastien Roch*, par exemple, le récit donne de la mort une représentation avant tout figurée, disséminée, égrainée, au fil de la narration. Ainsi de la scène déjà citée des velléités suicidaires, où Sébastien, guidé par l'image du petit pendu (" *L'image du petit cordonnier le précédait, le conduisait : -Hé ! Mayeux !...* " (12)) semble sous l'emprise de cette " *exhalaison carbonique des feuilles mortes(...)* " et de " *la fleur alcoolisée des fruits* " au point qu'il succombe à l'illusion d'être dans " *une chambre fermée et remplie de végétaux* " (13). N'anticipe-t-elle pas sur l'évocation de la chambre où le Père de Kern viole Sébastien, donc perpète le meurtre de son âme, quelques temps plus tard (14) ? Toujours une pièce confinée, où " *l'ombre du Père oscill(ant) comme un pendu* ", où " *un verre plein d'un breuvage fort et parfumé* ", " *quelques gorgées de liqueur* " (15) constituent les éléments qui, en filigrane auparavant, sont repris dans ce moment de tension dramatique. La mort se fait donc annoncer, au chapitre 2. De la même façon, une fois son oeuvre accomplie, elle se rappelle au bon souvenir de ses victimes qu'elle laisse livrées à une existence qui n'est plus qu'une survie: le long du pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray, c'est l'effet oppressant de la végétation du bois où il s'est reposé un instant qui infléchit le rêve de Sébastien :

" *Bientôt autour de lui, le bois s'enferma de murs épais, le jour se transforma en nuit sombre. Il reconnut la chambre terrible, le lit, au fond, blanchâtre et bas (...). L'hallucination se continua. D'autres figures envahirent la chambre en chantant. Echevelées, ivres, barbouillées de liqueurs puantes, elles dansaient des danses obscènes (...)* " (16).

C'est assez dire la belle continuité avec laquelle la mort oeuvre, trame, travaille en profondeur autant la sensibilité des personnages que les lignes du texte, par le biais de prolepse menée sur le mode métaphorique et d'analepse qui se déploie dans le rêve.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le funèbre fil conducteur se dévide de la conscience chaotique de Célestine. Tel qu'elle se donne à lire, son intuition relève manifestement d'une dimension freudienne : après avoir poussé le capitaine Mauger à tuer puis manger son furet (17), Célestine reçoit la nouvelle du décès de sa mère, et voit dans cet événement la punition de sa conduite cruelle : " *Ce qui m'a rendue le plus malheureuse, c'est que j'ai vu une coïncidence entre la mort de ma mère...et le meurtre du*

petit furet ” (18). De fil en aiguille, elle en vient à évoquer la disparition tragique de son père en mer, une nuit de tempête. Là encore, par delà trois sauts, la mort pose ses jalons, s’immisce subrepticement dans la conscience fragilisée puis émet à l’envi des vibrations qui font de l’existence du mortel un enchaînement fatal.

Tantôt ces jeux d’échos que renvoie la mort sont nettement plus ambitieux car tissant une sorte d’intertexte d’une oeuvre à l’autre. Violée et horriblement assassinée dans la forêt de Raillon, la petite Claire, fille du cantonnier, dans *Le Journal d’une femme de chambre*, n’apparaît-elle pas comme la funèbre préfiguration de cet autre infanticide auquel semble collaborer par sa passivité le cantonnier dans *Dingo*, comme si une revanche se prenait aux dépens de l’innocence et de la candeur de l’enfance ? La mort se perd en jeux d’échos, en effets de symétrie, d’un texte l’autre, d’un récit l’autre, amorçant ce schéma circulaire qui ne cessera plus d’être sa marque dans l’oeuvre de Mirbeau.

A regarder rétrospectivement les phases antérieures à l’imagination du cycle, la mort linéaire apparaît donc très tôt minée par son antithèse, la mort cyclique.

Sans conscience authentique du cycle dans lequel ils s’intègrent, certains personnages entrevoient néanmoins dans l’anticipation sur la fin prochaine la possibilité de remplacer autrui, de s’y substituer, bref, d’intervenir à titre de maillon dans une série, par le biais de la mort ou de son évocation. Amoureux de Madame Lecautel, le très prosaïque père de Sébastien ambitionne de remplacer le mari de la jeune veuve à ses côtés. Prendre la place du défunt : manière assez éloquente d’en appeler à l’élection par la Parque, et de se voir désigné par une mort qui est promesse de vie et porteuse d’espoir.

Et l’étrange conduite du père Roch va dans ce sens. Sous l’influence d’Eros – mais aussi bien s’agit-il peut-être de Thanatos – il fait preuve d’*“ une héroïque, (d’)une extravagante idée, que lui avait sans doute suggéré le voisinage de la mort ”* (19) : il confectionne lui-même son cercueil, achète une concession, dirige les plans d’aménagement de son caveau, *“ à un seul compartiment ”*. Durant ses travaux, il connaît un regain de vitalité jamais atteint, comme si l’imagination de sa mort lui insufflait une seconde jeunesse, une nouvelle gaîté. Les préparatifs – il *“ essaie ”* son cercueil, devant ses amis et voisins, comme on passe un costume de cérémonie - correspondent à cette excitation avant le sacrement de l’union, dont on pressent qu’elle doit avant tout lier le vieillard à la mort. Le fait est que cette proximité de la représentation mentale de la mort agit sur lui comme un énergique et puissant excitant, *“ les planches en coeur de chêne, très sèches, très solides, et très marquées de veines ”* (id.) suggèrent par une sorte d’appel métonymique le réveil de la vigueur endormie du sexagénaire, l’assaut accepté du démon de midi.

La fin des préparatifs de décès annoncent le reflux de l’activité, l’obligation de rentrer dans la vie s’accompagne d’une tristesse sans bornes : *“ Puis, quand ce fut fini, tout d’un coup, il fut pris d’un vague à l’âme auquel succéda bien vite une véritable détresse morale. ”* (id.). La mort est une maîtresse possessive que l’on ne quitte pas impunément. A un niveau de compréhension plus littéral, il y a que l’on ne joue pas non plus la comédie de la mort – on sait en effet que le père Roch va jusqu’à orchestrer une véritable mise au tombeau, rédigeant une épitaphe qui s’avère un bijou de solennité funéraire :

*“ Ici
Repose
Le corps
de
M. Joseph-Hippolyte-Elphège Roch
Maire de Pervençères,
Suppléant du juge de Paix, etc., etc.,
Décédé dans sa ...année, Le ...18..
Priez pour lui ! ”*

Le même rituel baroque de mariage lié au protocole de mort se lit également dans ces images saugrenues par lesquelles les personnages féminins anticipent sur leur disparition. En écho à Juliette, qui dans *Le Calvaire*, exige de Jean qu’une fois disparue, elle soit vêtue d’une *“ robe blanche ”*, *“ avec des fleurs roses ”*, celle du *“ Grand Prix ”* (20), Clara, dans *Le Jardin des supplices* envisage aussi sa propre inhumation avec le même souci de confort et de coquetterie esthétique, organisée autour d’une mise en scène burlesque, son *“ beau chien du Laos ”* allongé tout contre elle *“ avec une patte sur (s)a cuisse et une autre sur (s)on sein ”* (21).

Réalisée et effective, la mort se pare aussi, à l’occasion, d’attributs paradoxaux. Témoin cette *“ couronne ”* de *“ goémons emmêlés ”* (22) qui ceint la tête du cadavre du père de Célestine, dans le *Journal d’une femme de chambre*, couronne qui renvoie elle même lointainement à celle faite de ronces que ce prêtre

païen de Jules élabore hâtivement pour l'inhumation du père Pamphile (23). De goémons ou de ronces, le végétal est là pour rappeler à l'indissociable union de la vie et de la mort. Eloquente aussi, la disparition de la mère de Mintié, dans *Le Calvaire*, qui suscite une douleur par laquelle l'enfant " (s')éveill(e) à la vie " (24), et qui trouve son expression paradoxale au cours d'un enterrement sous un ciel " d'un bleu profond ", où " le soleil flamb(e) ", " pendant que les cloches tint(ent) " et que " trois pigeons blancs ne cess(ent) de voleter " (25), comme en écho au souvenir de la mort de la mère de l'écrivain, qui confesse n'avoir commencé " à vivre que du jour où notre chère morte nous a quitté pour toujours " (26).

De ces épisodes aux accents de grotesque mêlé de pathétique, retenons l'inexpugnable inversion, ce schéma circulaire qui veut faire y compris du plus burlesque des personnages, la proie consentante et souriante d'une mort attirante car annonciatrice d'une possible renaissance. Avant de proclamer une forme d'adhésion plus théorisée, presque d'ordre philosophique, à l'idée d'une identité de la mort et de la vie, dans le goût décadent, (ainsi de *La Chanson des trois amies*), l'intuition, seule, guide Mirbeau à travers les vertiges de ce cycle sans fin. A partir du *Jardin des supplices*, en revanche, la thématique est consciemment exploitée, esthétiquement et littérairement traitée, et ses éventuelles implications polémiques clairement assumées. Quand en 1899, en effet, la cloche dispensatrice de la plus sophistiquée des morts, " donne l'idée de pâques mystiques..., de messes joyeuses..., de baptêmes..., de mariages... " (27), l'inspiration symboliste d'une égalité des contraires se donne à lire sans ambages. Auparavant, l'arsenal nuptial fait, on l'a vu, bien souvent son apparition dans les scènes mortuaires, ou dans la représentation fantasmagorique d'une mort à venir, se greffant à l'occasion sur les scènes les plus naturalistes.

A la différence de cette alliance de la vie et la mort pleine de santé, certains épisodes exploitent la même veine en privilégiant la dimension inacceptable, irrecevable à l'esprit de l'être civilisé, celle du paradoxe scandaleux dans lequel se complaît le lecteur à travers l'auteur. De cette inversion des codes relève par exemple l'intrication du vivant et du mortel qui affleure dans l'épisode de M. Georges dans *Le Journal d'une femme de chambre* : le visage du mourant est consumé par ce qui apparaît un intense foyer de vie, Célestine se désole que " déjà les fleurs rouges de la mort envahiss(ent) ses pommettes ", persuadée que " ce n'(est) pas de la mort qu'il m(eurt), mais de l'excès de vie, de la fièvre de vie qui était en lui et qui rong(e) ses organes, dessèch(e) sa chair. " (28). Sans conteste, l'union de la vie et de la mort a ici lieu pour le pire plus que pour le meilleur, et ce décalage est en l'occurrence porteur de curiosité.

En définitive, plus que d'une évolution menant à adopter, une fois pour toutes, une dominante nettement dégagée, il importe de retenir le réciproque enrichissement de deux modèles a priori antagonistes, et que l'imaginaire puissamment fédérateur, créateur, de Mirbeau parvient à concilier. Fédérateur, créateur, et visionnaire, doit-on ajouter. Revenons à la seule mort digne d'intérêt, la mort réelle, effective et définitive, celle de l'écrivain. Ironie du sort ? Pied-de-nez splendide à la thèse d'après laquelle l'écriture de la mort, comme le récit de naissance selon Philippe Lejeune, serait le récit le plus " construit ", le produit élaboré d'un pur fantasme ? L'art imite la vie, semble-t-il. Il est en effet curieux de constater comment plusieurs motifs font de la disparition de l'écrivain une probante illustration de cette mort qui imprime un mouvement de cercle. A l'âge où d'autres atteignent à la maturité de leur talent et de leur personnalité, Mirbeau connaît le lent travail de l'aphasie – on diagnostiquerait probablement aujourd'hui un syndrome d'Alzheimer - qui le condamne implacablement à une régression psychique au stade infantile, dans une sorte de retour sur soi obligé. C'est de plus le jour anniversaire de ses soixante-neuf ans – on note incidemment la valeur circulaire du nombre - , le 16 février 1917, qu'il s'éteint. La boucle semble bouclée, pas assez aux yeux de certains, semble-t-il : pour polir, lisser les aspérités d'un parcours politique dont elle ne goûte pas l'évolution, sa veuve fera de la mort de Mirbeau le lieu absolu des régressions et des retours en arrière les plus redoutables, en rejetant son défunt à de très vieux démons, nationalisme et patriotisme, par le biais d'un testament, dont l'auteur de *L'Abbé Jules* (initialement intitulé *Le Testament de l'Abbé*), trente ans auparavant, s'il avait prédit les ressources comiques, n'en avait pas pressenti les accents dramatiques. On finirait par douter sérieusement de la réalité du temps qui a passé de 1848 à 1917, sur la vie de l'écrivain, mais aussi sur le terrain de l'Histoire, qui, d'une révolution à une autre, fait bégayer l'Humanité. A tel point que l'on serait tenté de pasticher le poète : la mort, la mort, toujours recommencer .

Samuel LAIR
École La Croix Rouge, Brest.

Notes.

1 *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Editions du Limon, 1989, p.162.

- 2 Cité par Pierre Michel et Jean-François Nivet, dans *Octave Mirbeau, L'Imprécauteur au coeur fidèle*, Nizet, 1990, p.471.
- 3 loc. cit., p. 705.
- 4 Sébastien Roch, dans *Les Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991, p.757.
- 5 loc. cit., pp. 758-759.
- 6 *L'Abbé Jules*, ib., p.647.
- 7 Sébastien Roch, ib., p.813.
- 8 *L'Abbé Jules*, ib., p.509.
- 9 loc. cit. , p.510.
- 10 “ *Notre Rapport à la mort* ”, dans *Oeuvres complètes*, Tome XIII, PUF, 1988, p.155.
- 11 *Le Jardin des supplices*, Folio, 1991, p.268.
- 12 Sébastien Roch, ib., p.761.
- 13 loc. cit., p.879.
- 14 “ *Que préparait-il (le Père de Kern) ? Quel supplice ? Quelle torture ? ...Quelle mort ?* ” loc. cit., p.879.
- 15 loc. cit., p.880.
- 16 loc. cit., pp.906-907.
- 17 *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1992, p.125.
- 18 loc. cit., p.127.
- 19 Sébastien Roch, ib., p.849.
- 20 *Le Calvaire, Les Romans autobiographiques*, ib., p.247.
- 21 *Le Jardin des supplices*, ib., p.219.
- 22 *Le Journal d'une femme de chambre*, ib., p.130.
- 23 *L'Abbé Jules*, ib., p.511.
- 24 *Le Calvaire*, ib., p.37.
- 25 loc. cit., p.39.
- 26 *Lettres à Alfred Bausard des Bois*, ib., p.162.
- 27 *Le Jardin des supplices*, ib., p.236.
- 28 *Le Journal d'une femme de chambre*, ib., p.169.