

## QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NÉGRITUDE

La négritude est un sujet à la mode, et l'actualité de ces dernières années est riche en événements médiatiques qui y ont trait, depuis le discours de réception académique d'Érik Orsenna, "nègre" de luxe du défunt pharaon, les ennuis judiciaires de l'évêque Gaillot, accusé de plagiat et rejetant candidement la faute sur son "nègre" indélicat, ou les tracasseries domestiques du cynique milliardaire Paul-Loup Sulitzer, industriel de la négritude, qui se prétend ruiné par sa femme après avoir amassé son énorme magot à la sueur du front des autres, jusqu'au récent dossier de *Télérama* sur "les masqués de la plume"<sup>1</sup>, à l'article du *Nouvel Observateur* sur les "nègres" qui "sortent de l'ombre"<sup>2</sup> et au film de Thomas Vincent *Je suis un assassin*, dont la trame est centrée sur la relation entre le "nègre" et le "négrier"<sup>3</sup>, en passant par les célébrations anniversaires de la mort de Colette, la plus célèbre des "nègres" en jupons, la mort d'ADG et les confidences de Dan Frank, de Max Gallo, de Claude Klotz ou de Patrick Rambaud, tous les cinq reconnus comme des écrivains à part entière après avoir longtemps œuvré dans l'ombre<sup>4</sup>. Il faut dire que, depuis l'époque d'Alexandre Dumas père, de Xavier de Montépin, du baron Toussaint, alias René Maizeroy, qui était soupçonné de ne même pas prendre la peine de lire la production de ses porte-plume, et d'Henry Gauthier-Villars, alias Willy, qui distribuait le travail à toute une équipe de "nègres" et qui mettait à contribution sa propre femme, mercantilisme et industrialisme n'ont cessé de galoper dans tous les secteurs de la société et ont gravement contaminé le monde de l'édition, parallèlement aux progrès, si l'on ose dire, de la médiatisation à outrance.

De fait, la généralisation du *star system*, le culte de l'*audimat* et la recherche du profit maximal jusque dans le domaine de la culture, ont offert aux "prolétaires de lettres"<sup>5</sup>, selon l'expression de Mirbeau, de multiples occasions de gagner leur pain quotidien en mettant leur plume au service de vedettes du *show business*, du cinéma, du cirque médiatico-politique, voire de l'université<sup>6</sup>, qui sont, certes, dépourvues de tout talent d'écriture, mais n'en sont pas moins désireuses de distiller leurs précieuses confidences à destination d'un public dûment anesthésié et avide de pénétrer dans l'univers fascinant des favoris de la Fortune. Parallèlement arrivait sur le marché du travail une masse de jeunes intellectuels post-soixante-huitards peu soucieux de s'intégrer au système, mais bien en peine, pour la plupart, de percer d'emblée, de s'assurer une place confortable dans le champ littéraire et de vivre de leur talent sous leur propre nom. Bref, l'offre et la demande croissant de conserve, la négritude a encore de beaux jours devant elle, et les *masqués de la plume* ne sont pas près de disparaître.

Mais remontons de quelque 125 ans dans le temps pour nous pencher sur le cas particulier d'Octave Mirbeau. Sans revenir sur les thèmes éminemment mirbelliens qu'il traite dans sa production masquée<sup>7</sup>, ni sur la narratologie et les procédés stylistiques qu'il y met en œuvre<sup>8</sup>,

---

<sup>1</sup> Dossier de Christine Ferniot, "Les masqués de la plume", *Télérama*, 25 août 2004.

<sup>2</sup> Hubert Prolongeau, "Les "nègres" sortent de l'ombre", *Le Nouvel Observateur*, 2-8 décembre 2004, pp. 124-126.

<sup>3</sup> On pourrait y ajouter celui de Wong Kar-Wai, *2046*, où apparaît marginalement une "négresse".

<sup>4</sup> On pourrait ajouter un cas plus ancien de négritude, mais qui reste de loin le plus médiatique, celui de Romain Gary. Mais il s'agit d'un cas très particulier, puisque le "nègre", en l'occurrence, n'a pas vraiment vendu son œuvre au signataire et prête-nom, son propre neveu Paul Pavlowitch.

<sup>5</sup> *Les Grimaces*, 15 décembre 1883 (article recueilli dans les *Combats littéraires* de Mirbeau, à paraître). Cette expression est révélatrice de ce que l'historien Christophe Charle appelle, chez les intellectuels des années 1880, "le décalage entre la vocation intime et la raison sociale réelle", "la contradiction entre l'image sociale flatteuse des professions libérales et intellectuelles, dérivée des modèles de réussite des générations antérieures, et la dépréciation sociale qu'entraîne l'afflux de nouveaux venus abusés par cette image sociale" (*Naissance des "intellectuels"*, Éditions de Minuit, 1990, p. 50 et p. 64).

<sup>6</sup> C'est ainsi que Pascal Pia a rédigé onze thèses, à une époque où il s'agissait de thèses d'État d'un gabarit moyen de mille pages... La croissance du nombre de littéraires diplômés, mais condamnés au chômage ou prolétarisés, laisse craindre que la négritude universitaire ne s'amplifie.

<sup>7</sup> Pour l'analyse des thèmes traités, je renvoie à ma communication "Quand Mirbeau faisait le "nègre"", dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, juin 1991, Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 81-111.

<sup>8</sup> Sur l'analyse de tous ces procédés narratologiques et stylistiques, voir la préface, "Octave Mirbeau et la négritude", à notre édition de cinq romans "nègres" de Mirbeau, sur le site Internet des éditions du Boucher.

faisons le point sur le sujet de ses débuts littéraires et interrogeons-nous sur l'intérêt de la négritude et sur le sens qu'elle pouvait avoir pour lui.

## UN NÈGRE INDISCRET

On sait que la découverte des romans qu'il a rédigés comme "nègre" est récente. C'est seulement en 1991, quelques semaines à peine après la parution de sa première biographie, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, qu'un collectionneur de Caen, Jean-Claude Delauney, m'a communiqué la photocopie d'une lettre inconnue du romancier à son éditeur Paul Ollendorff, lettre datable de mars 1885, et où il est question d'un roman, inconnu de tous, dont il est en train de corriger les épreuves avant de les retourner à l'imprimeur<sup>9</sup> ! Connaissant l'éditeur, l'imprimeur et la date de publication du volume, il m'a été fort aisé d'identifier ce roman : il s'agit de *Dans la vieille rue*, publié sous la signature de Forsan, pseudonyme connu de l'écrivaine italienne Dora Melegari (1846-1924). Ainsi mis sur la piste, et pressentant que cette œuvre ne devait pas être unique en son genre, je me suis mis à explorer systématiquement le catalogue romanesque de l'éditeur Ollendorff, chez qui, comme par hasard, Mirbeau publiera aussi ses deux premiers romans officiels, *Le Calvaire* (1886) et *L'Abbé Jules* (1888), dans l'espoir d'y dénicher d'autres romans parus sous divers pseudonymes. Il apparaît en effet que, à cette époque aussi bien qu'à la nôtre, et comme le prouve la lettre à Ollendorff, c'est souvent l'éditeur, industriel des lettres humanisant l'air du temps, qui met en contact le "nègre" et le "négrier" et qui organise leur production conjointe à des fins bassement mercantiles<sup>10</sup>.

C'est ainsi que, en lisant tous les romans de la collection Ollendorff publiés au début des années 1880, j'ai découvert l'existence d'un certain Alain Bauquenne, *alias* André Bertéra, signataire de plusieurs romans et recueils de nouvelles qui, par leur style et leur imaginaire autant que par les thèmes traités et la vision, très critique, du "monde" et de la société qui s'en dégage<sup>11</sup>, sans parler des multiples allusions à des expériences du romancier, me semblaient de toute évidence être du plus pur Mirbeau, comme l'étaient les *Lettres de l'Inde* découvertes à la même époque. Or, en essayant d'en savoir plus sur ce mystérieux Bauquenne, totalement inconnu par ailleurs, j'ai eu l'étonnement de découvrir cette précision donnée par Otto Lorenz dans son *Catalogue de la librairie française* de 1885 : "Pseudonyme de M....." La mention de ce M suivi de six points ne manque pas de surprendre, car en principe les "nègres" ne sont pas supposés connus et aucune mention n'est jamais faite de leur participation à une œuvre parue sous un autre nom, fût-ce celui d'un "négrier" connu comme tel, par exemple Gérard de Villiers, Paul-Loup Sulitzer ou Michel de Grèce. Comme le précise l'article cité de *Télérama*, "le contrat contient généralement une clause indiquant que le nom du rédacteur n'apparaîtra pas", *a fortiori* quand il s'agit d'un roman, domaine tabou selon Christine Ferniot, où la paternité du signataire doit être beaucoup mieux garantie que celle de Rika Zarai, de Patrick Henry ou d'un chanteur à la mode, sur le talent littéraire duquel personne n'entretient la moindre illusion<sup>12</sup> : "Dans ce cercle très fermé, la lettre-contrat dispose d'une clause exigeant la plus totale discrétion." Hubert Prolongeau confirme la loi du silence qui règne sur le sujet : "Les bouches se ferment. Le "nègre" se défend par loyauté, l'auteur par dignité, l'éditeur par intérêt<sup>13</sup>." Dès lors, comment Otto Lorenz pouvait-il connaître l'identité du "nègre" de Bertéra-Bauquenne, et pourquoi se permettait-il de le laisser deviner à ses lecteurs bibliophiles ou bibliomanes ?

---

<sup>9</sup> Cette lettre est recueillie dans la *Correspondance générale* de Mirbeau, L'Âge d'Homme, 2003, tome I, pp. 373-374.

<sup>10</sup> Hubert Prolongeau (art. cit., p. 126) écrit à ce propos que le "nègre" n'est plus qu'un "élément d'une chaîne de fabrication".

<sup>11</sup> Voir nos introductions à trois de ces romans – *L'Écuyère*, *La Maréchale* et *La Belle Madame Le Vassart* – dans notre édition de l'*Œuvre* romanesque de Mirbeau et sur le site Internet des éditions du Boucher.

<sup>12</sup> Le seul contrat de négritude connu à l'époque de Mirbeau a été passé en 1890 entre le "nègre", Jozian, le négrier, Xavier de Montépin, et l'éditeur Rouff. Il prive le "nègre" de tout droit sur l'œuvre à paraître (il a été publié dans un numéro du *Bulletin des amis du roman populaire*).

<sup>13</sup> Hubert Prolongeau, art. cit., p. 124.

Une autre étrangeté est à relever dans cette mention : c'est un seul et même pseudonyme, André Bauquenne, qui sert à (mal) camoufler le "négrier" et le "nègre" ! Soit trois noms pour un seul auteur... De même Forsan et Miroux (signataire de *Jean Marcellin*) sont eux-mêmes des pseudonymes, et non les véritables patronymes des "négriers". Il en sera de même, on le sait, de Romain Gary, *alias* Romain Kacew, qui signera d'un nouveau pseudonyme, Émile Ajar, quatre romans dont l'auteur officiel ne sera autre que son propre neveu, Paul Pavlowitch : soit quatre noms pour endosser la paternité de ces œuvres ! Tout se passe comme si, par contrat, dans ces deux cas tout à fait exceptionnels, les prête-nom avaient dû rester à l'arrière-plan et renoncer à s'approprier directement le mérite des œuvres qu'ils entendaient s'attribuer, accordant ainsi à leurs "nègres" respectifs une certaine latitude qui leur permette de laisser les plus fouineurs remonter jusqu'à eux, à défaut de se faire reconnaître officiellement. Cette multiplication d'identités est également intéressante d'un point de vue littéraire, nous y reviendrons.

Force nous est d'en conclure qu'en l'occurrence le secret habituel en ce genre d'affaires a été fort mal gardé et que la mèche a bel et bien été vendue, sans quoi ce genre de fuite n'aurait pas été possible. L'hypothèse la plus probable est que le responsable de cette fuite n'est autre que le romancier lui-même : se voyant dépouillé par contrat de tout droit sur son œuvre, Mirbeau, comme plus tard Romain Gary dans une situation quelque peu différente<sup>14</sup>, devait rager de ne pouvoir proclamer sa paternité frustrée sur des volumes dont il connaissait mieux que personne la valeur, à l'instar du personnage, nommé Jacques Sorel, d'un des tout premiers contes parus sous le nom de Mirbeau en 1882, *Un raté* : "*Je voudrais aujourd'hui reprendre mon bien ; je voudrais crier : Mais ces vers sont à moi ; ce roman publié sous le nom de X... est à moi ; cette comédie est à moi.*" *On m'accuserait d'être un fou ou un voleur*<sup>15</sup>. " Un fou qui se prendrait pour Molière, Victor Hugo, ou Balzac et voudrait qu'on lui rende son nom, comme le pensionnaire de l'asile des *21 jours d'un neurasthénique*<sup>16</sup>. Un voleur qui tenterait abusivement de récupérer un bien qu'il a pourtant vendu en bonne et due forme en échange d'espèces sonnantes et sur lequel il n'a donc pas plus de droit que l'ouvrier d'une usine Renault sur la voiture qu'il a contribué à fabriquer moyennant salaire<sup>17</sup>. Même Romain Coolus, dramaturge ami et admirateur de Mirbeau, le reconnaît, en 1904 :

*Je ne vois pas trop la raison pour laquelle un contrat passé entre deux individus pour la vente d'une œuvre littéraire ou dramatique n'aurait pas la rigueur de tous les autres contrats. Dès qu'il y a vente, il y a cession et par conséquent abandon de la chose cédée. Un auteur n'est jamais forcé de se transformer en commerçant. S'il estime de son intérêt de le devenir, comment le justifier de ne pas faire jusqu'au bout honneur à sa signature ? [...] Il faut plaindre les auteurs qui consentent à faire trafic de leurs œuvres, mais il faut blâmer les auteurs qui protestent contre les conséquences d'un traité qu'ils ont signé librement*<sup>18</sup>.

On peut comprendre dès lors que le romancier, qui se juge volé par contrat – donc en toute légalité et sans la moindre possibilité de recours – ait eu envie, à défaut de se réapproprier ses

<sup>14</sup> Gary n'a révélé la supercherie que dans un volume posthume, *Vie et mort d'Emile Ajar* (1981).

<sup>15</sup> *Un raté*, *Paris-Journal*, 19 juin 1882. Recueilli dans notre édition de ses *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990 (réédition Les Belles Lettres, 2000), tome II, p. 426.

<sup>16</sup> Est-ce un hasard, en effet, si, au chapitre III des *21 jours d'un neurasthénique*, un fou qui semble précisément se prendre pour Balzac accuse un " monsieur ", le Dr Triceps en l'occurrence, de lui avoir volé son nom : "*Et je ne sais pas jusqu'à quel point monsieur avait le droit de me prendre mon nom ?... Il me semble que c'est un véritable abus de pouvoir... Vous devez comprendre, monsieur le préfet, combien cela est gênant pour moi... Je ne sais plus qui je suis... Je suis non seulement pour les autres, mais pour moi-même... un étranger... De fait, je n'existe plus... Figurez-vous que tous les journaux veulent écrire, depuis longtemps, ma biographie... Mais comment faire ?... La biographie de qui ?... de qui ?... Je n'ai plus de nom... Je suis célèbre, très célèbre, tout le monde me connaît en Europe... Mais à quoi me sert cette célébrité, puisqu'elle est, aujourd'hui, anonyme ?... Enfin, il doit y avoir un moyen de me faire rendre mon nom ?...*" (*Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, tome III, p. 43).

<sup>17</sup> Sur ce problème, voir notre article, " Mirbeau et l'affaire Fua ", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 228-238.

<sup>18</sup> *Revue d'art dramatique*, 15 mai 1904, pp. 147-148.

propres œuvres<sup>19</sup>, de laisser entrevoir ce qu'il ne pouvait crier sur les toits et qu'il se soit senti autorisé à faire des confidences au bibliographe Lorenz, voire à d'autres, à la condition expresse de n'en pas faire état ouvertement

## LES PREMIERS SOUPÇONS

Même si la découverte des romans insoupçonnés de Mirbeau a été fortuite et tardive, comme celle des *Lettres de l'Inde*, des *Petits poèmes parisiens* et de *L'Amour de la femme vénale*, elle n'a pas été pour moi une totale surprise, car, depuis plus de vingt ans, je m'interrogeais sur le statut et les conditions matérielles d'existence du jeune Mirbeau, au cours de la douzaine d'années où il a fait ses preuves et ses armes avant d'entamer sa carrière littéraire officielle et où les éléments biographiques sont peu nombreux et les lettres intimes extrêmement rares, faisant de cette longue période de sa vie une manière de *terra incognita*. De fait, nombre d'éléments biographiques et littéraires n'avaient pas manqué de me poser problème, avant de me mettre carrément la puce à l'oreille, et je commençais à soupçonner que la production connue de notre professionnel de la plume ne devait de toute évidence constituer qu'une partie de la production attestée et signée.

La premier événement biographique qui m'a interpellé, c'est le fameux dîner chez Trapp, le 16 avril 1877, souvent considéré par les historiens de la littérature comme l'acte de baptême du naturalisme. Ce soir-là, histoire de se faire mousser et de s'attribuer d'autorité une place honorable dans un champ littéraire fort encombré, six jeunes écrivains ont rendu hommage aux trois maîtres qu'ils s'étaient choisis : Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt et Émile Zola. Cinq d'entre eux, Maupassant, Alexis, Huysmans, Céard et Hennique, avaient alors à leur actif des œuvres littéraires déjà publiées, en feuilleton ou en volume, ou à défaut des projets bien avancés<sup>20</sup>. Mais *quid* de Mirbeau ? Apparemment il arrivait les mains vides : il n'était officiellement que le secrétaire particulier d'Henri Dugué de la Fauconnerie et qu'un ex-journaliste à gages dans une feuille de chou bonapartiste, *L'Ordre de Paris*, où il avait été notamment chargé de la rubrique théâtrale et où aucun de ses rares écrits parus sous son nom ne relevait véritablement de la littérature. Cela ne l'empêchait pourtant pas de prendre tout naturellement sa place parmi les autres écrivains, débutants ou consacrés, ce qui signifiait que, non seulement il était connu d'eux en tant que tel, mais aussi qu'il estimait avoir part à leurs côtés à la reconnaissance de son statut d'écrivain participant à un mouvement de rénovation du roman. Il est donc fort tentant d'en conclure que, avant même le début des années 1880, il a dû exercer sa plume sous divers pseudonymes encore inconnus de nous<sup>21</sup> et, comme le pitoyable Jacques Sorel, perpétrer à la demande des vers, des romans et des comédies, qui resteraient alors à identifier. L'hypothèse est d'autant plus plausible que Mirbeau disposait déjà d'une plume hors de pair, qu'attestent, ô combien ! ses étonnantes lettres de jeunesse à son confident Alfred Bansard<sup>22</sup>, et qu'il eût été tout à fait contre-productif, pour un professionnel de l'écriture, de ne pas essayer de la rentabiliser au mieux de ses intérêts matériels immédiats comme de ses ambitions littéraires dans l'avenir. Dans ces conditions, est-il vraiment concevable que, pour

---

<sup>19</sup> L'ironie de la vie fera que Mirbeau se verra de nouveau, le 8 janvier 1904, dépouillé de tout droit, par un jugement en bonne et due forme d'un tribunal russe, sur une de ses œuvres les plus célèbres, *Les affaires sont les affaires*. Voir la biographie d'*Octave Mirbeau*, Séguier, 1990, p. 722.

<sup>20</sup> Par exemple, Léon Hennique avait publié des poèmes parnassiens dans *La République des Lettres* et son roman, *Élisabeth Couronneau*, paraissait en feuilleton dans les colonnes de *L'Ordre de Paris* ; Guy de Maupassant avait fait jouer sa farce obscène *À la feuille de rose*, avait publié *Au bord de l'eau* et *La Main d'écorché*, avait eu une pièce refusée au Vaudeville et travaillait à un roman ; Joris-Karl Huysmans avait déjà publié *Le Drageoir aux épices* (1874) et *Marthe* (1876) ; Paul Alexis collaborait à toutes sortes de journaux et avait écrit des poèmes ; quant à Henry Céard, le moins productif, il était sur le point de publier des nouvelles et commençait à travailler à un roman, *Une belle journée*, qui ne paraîtra qu'en 1881.

<sup>21</sup> Pour l'heure le seul négier connu est Émile Hervet, pour le compte duquel Mirbeau a rédigé les *Salons* de 1874, 1875 et 1876, dans *L'Ordre de Paris* (recueillis dans notre édition des *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996).

<sup>22</sup> Je les ai publiés en 1989 aux éditions du Limon. Elles sont recueillies dans le tome I de sa *Correspondance générale* (pp. 45-160).

publier son premier roman, il ait attendu d'avoir trente-huit ans et demi, âge fort avancé pour un "débutant" ?

Une deuxième interrogation a été suscitée par le train de vie du *prolétaire des lettres* qu'était alors le jeune Mirbeau. À en juger par les nombreuses factures conservées dans ses papiers déposés par sa veuve à la Bibliothèque de l'Institut, il menait grand train, et ses trois ou quatre années d'une liaison dévastatrice avec la "goule" Judith Vimmer, au début des années 1880, ont été marquées par des dépenses inconsidérées qui l'ont endetté pour longtemps : en 1890, il prétendra même avoir eu jusqu'à 150 000 francs de dettes, total colossal<sup>23</sup>. Certes, il exagère sans doute pour les besoins de la cause, dans l'espoir d'inspirer confiance à un de ses créanciers en mettant en lumière sa bonne volonté et sa capacité de remboursement rapide. Reste la question de savoir d'où pouvaient bien lui venir ses revenus ordinaires. En dehors des six mois passés à Foix en 1877, pendant lesquels il a dû recevoir le traitement afférent à sa fonction officielle de chef de cabinet du préfet de l'Ariège, il n'a été que pisse-copie et secrétaire particulier : d'abord au service du bonapartiste Dugué de la Fauconnerie, à partir de la fin 1872, il est passé ensuite, fin 1879, à celui d'Arthur Meyer, directeur du *Gaulois* légitimiste, avant de travailler pour le compte d'Edmond Joubert. Ses piges et ses émoluments devaient donc être modestes et, en tout état de cause, bien en peine de lui assurer les revenus indispensables à sa vie de dispendieux plaisirs, d'autant plus que les articles qu'il a signés dans *L'Ordre de Paris*, de 1875 à 1877, dans *L'Ariégeois*, en 1878, puis dans *Le Gaulois* et *Le Figaro* en 1881-1882, sont dérisoirement peu nombreux : 125 en sept ans ! Comment aurait-il pu en vivre ? Rappelons que Mirbeau touchera 125 francs par article en 1885, à une époque où il sera un journaliste déjà fort connu et recherché. Pour ses articles antérieurs, alors qu'il n'était qu'un journaliste en manque de célébrité, ses piges devaient donc lui rapporter sensiblement moins. Quant au salaire du secrétaire particulier, si l'on en croit *Un gentilhomme*, il ne devait rien avoir de "mirbeaubolant" : en 1877, le narrateur, en place chez un nobliau normand, ne touche que 200 francs par mois, nourri, logé et blanchi, et considère que l'argent reçu, dans ses places précédentes, "était maigre"<sup>24</sup>. Même si les émoluments du jeune Octave étaient supérieurs, ce qui est probable, vu la qualité de sa prose, ils étaient à coup sûr loin de suffire.

Il devait donc incontestablement avoir d'autres rentrées financières : d'une part, bien sûr, il lui a bien fallu rédiger, pour le compte de ses employeurs successifs, quantité de textes anonymes ou signés par ses patrons, notamment les éditoriaux de *L'Ordre* et des brochures de propagande bonapartiste pour le compte de Dugué<sup>25</sup>, ainsi que des textes parus sous divers pseudonymes, pratique qu'il poursuivra d'ailleurs, comme tous ses confrères de la presse, après le grand tournant de 1884-1885<sup>26</sup> ; d'autre part, comme nombre de ses frères de chaîne, il n'a pas dû manquer de pondre à la demande des œuvres alimentaires, publiées sous le nom de commanditaires divers<sup>27</sup>, qui sont probablement loin d'avoir été tous identifiés.

Le troisième soupçon est né du cas particulier de *Jean Marcellin*<sup>28</sup>. Sous-titré *Les Défaillances*, et qualifié de *roman parisien*, ce volume a paru en 1885 chez le même éditeur que *Dans la vieille rue*, Paul Ollendorff, sous une double signature totalement incongrue : sur la couverture apparaît en effet le nom d'un certain "Albert Miroux", inconnu au bataillon, alors que, à en croire la page de titre, l'auteur ne serait autre que : "O. Mirbeau". C'est par référence à cette

---

<sup>23</sup> Lettre à Arthur Caussou, été-automne 1890 (*Correspondance générale*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2004, t. II, p. 282). 150 000 francs de l'époque représentent environ 450 000 euros.

<sup>24</sup> *Œuvre romanesque*, t. III, p. 899 et p. 901.

<sup>25</sup> *Les Calomnies contre l'Empire*, 1874 (publié par mes soins dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999), et *Si l'Empire revenait*, 1875.

<sup>26</sup> C'est ainsi que, de 1886 à 1897, il a signé des articles de divers pseudonymes : Henry Lys, Jean Maure, Jacques Celte et Jean Salt. Avant 1886, il a également utilisé les pseudonymes de Tout-Paris (dans *Le Gaulois*), d'Auguste (dans *Les Grimaces*), de Gardéniac et de Nirvana (dans *Le Gaulois*), de Montrevêche et du Diable (dans *L'Événement*).

<sup>27</sup> Parmi eux, outre Émile Hervet, il convient de citer le politicien opportuniste François Deloncle, pour le compte duquel Mirbeau a rédigé ses *Lettres de l'Inde* (voir notre édition critique publiée en 1991, aux éditions de L'Échoppe, Caen).

<sup>28</sup> Voir Pierre Michel, "Le Mystère Jean Marcellin", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 4-21.

page que le catalogue général des imprimés de la Bibliothèque Nationale, depuis plus d'un siècle, attribue l'ouvrage au grand romancier, considérant de fait Albert Miroux comme un simple pseudonyme. Mais les responsables du catalogage ne se sont visiblement pas posé la question de savoir pourquoi, contrairement à tous les usages, coexistent de la sorte le nom du véritable auteur et un pseudonyme inusité par ailleurs, alors que, précisément, la fonction normale d'un pseudonyme est de camoufler le nom authentique. La chose a paru trop problématique aux premiers mirbealogues pour qu'ils prennent la responsabilité d'une attribution à l'auteur du *Calvaire*. Ils ne pouvaient qu'être confortés dans cette prudence par une mention manuscrite figurant sur l'exemplaire du roman conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal : " *L'éditeur a fait connaître que l'auteur de Jean Marcellin est Albert Miroux et non O. Mirbeau, comme indiqué, par erreur, sur le titre intérieur (mars 1886)* ". Pour ma part, considérant de surcroît que le roman n'était pas à la hauteur de ceux que Mirbeau a signés de son nom, et nonobstant des indices troublants, j'ai suivi l'exemple de mes prédécesseurs et je n'ai pas pris en compte ce volume dans la bio-bibliographie mirbellienne<sup>29</sup>. Et pourtant, au terme d'une analyse plus poussée, quelques années après la publication de sa première biographie, je suis arrivé à la conclusion que Mirbeau était très probablement le rédacteur de ce roman purement alimentaire, concocté sans doute à la demande de l'éditeur Ollendorff lui-même : bien qu'il soit traité à la façon de Georges Ohnet, auteur maison, on y trouve nombre de thèmes que le romancier allait reprendre et développer quelques mois plus tard, avec infiniment plus d'originalité et de "style", dans son premier roman officiel, *Le Calvaire*. Vu la médiocrité de l'œuvre selon ses propres critères – médiocrité qui pourrait s'expliquer, selon Reginald Carr, par la participation à l'œuvre commune de sa nouvelle compagne Alice Regnault, dont le prénom attribué à l'auteur supposé, ALbert, constituerait un signe de piste, au même titre que le nom de MIRoux<sup>30</sup> – on comprend qu'il en ait tardivement nié la paternité : sans doute n'était-il pas très fier d'avoir bâclé en quelques jours ce mauvais roman préparatoire, qui lui a néanmoins servi de galop d'entraînement. Mais, pour ce faire, il a attendu un an après sa publication, ce qui serait incompréhensible s'il avait vraiment désiré se décharger de toute responsabilité dans l'affaire lors de la parution du livre. Comme pour les volumes signés Alain Bauquenne, il est donc plausible que, dans un premier temps, il ait tenu à faire savoir aux curieux qu'il n'y était pas étranger, sans quoi la mention de son nom eût été bien évidemment impossible. On peut supposer que c'est une motivation du même ordre qui lui a fait choisir ces deux pseudonymes en guise de fil d'Ariane : car, à partir de MIRoux et de BAUquenne, il n'y a rien de sorcier, pour les limiers de l'histoire littéraire comme pour les contemporains les mieux informés, à reconstituer le patronyme d'Octave.

Le quatrième indice, et le plus éclatant, de la négritude du jeune Mirbeau est fourni par l'insistance avec laquelle l'écrivain mûr ne cessera plus de déplorer la condition de ses frères de misère. En 1882, on l'a vu, le conte, symptomatiquement intitulé " Un raté " constitue la première expression de son amertume et de sa frustration<sup>31</sup>, ce qui laisse supposer que la négritude du conteur a dû commencer beaucoup plus tôt, peut-être huit ou dix ans auparavant – mais, en l'absence de toute piste, hors Émile Hervet, nous n'avons pour l'instant aucun moyen de vérifier cette hypothèse. L'année suivante, au terme de l'aventure des *Grimaces*, commanditées par son nouveau patron, le

---

<sup>29</sup> L'absence de *Jean Marcellin* dans la liste de ses œuvres que Mirbeau a dû établir en 1901, lors de sa demande d'adhésion à la Société des Gens de Lettres, ne pouvait que me renforcer dans cette décision. Mais elle ne pouvait naturellement rien prouver, puisque le "nègre" n'a aucun droit sur l'œuvre qu'il a vendue. Christine Ferniot (art. cit.) signale bien deux cas de "nègres", Étienne de Montpezat et Anne Bragance, auteurs de *best-sellers* signés Patrick Segal et Michel de Grèce, qui, après avoir reçu une somme forfaitaire dérisoire, ont intenté un procès et se sont vu reconnaître des droits d'auteur et un vrai contrat ; mais ces deux exemples sont très récents et, même aujourd'hui, ils continuent d'être tout à fait exceptionnels.

<sup>30</sup> L'hypothèse formulée par Reginald Carr – mais qui n'a pas donné lieu à un article – est étayée par d'autres cas où une collaboration entre Octave et Alice est envisageable. Voir sur ce sujet mon article sur " L'Adaptation théâtrale du *Calvaire* - Un nouveau mystère ", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 215-232, et celui de Monique Bablon-Dubreuil, " Alice et Octave : l'énigme d'un manuscrit breton ", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 110-150.

<sup>31</sup> Quatre ans plus tard, alors que son actif littéraire officiel se limitera aux *Lettres de ma chaumière* sorties dans une indifférence quasiment générale cinq mois plus tôt, il confiera encore à Émile Zola que la lecture de *L'Œuvre* lui a " donné la vision très nette et désespérante de [sa] vie manquée, de [sa] vie perdue " (*Correspondance générale*, t. I, p. 527).

banquier Edmond Joubert, vice-président de Paribas, il conclut un article sur le théâtre par cet appel à la révolte, qui constitue aussi un aveu sans fard : “ *Les prolétaires de lettres, ceux qui sont venus à la bataille sociale avec leur seul outil de la plume, ceux-là doivent serrer leurs rangs et poursuivre sans trêve leurs revendications contre les représentants de l’infâme capital littéraire*<sup>32</sup>. ” Cette extraordinaire déclaration constitue un détonant (et détonnant) mélange de darwinisme (“ *la bataille sociale* ”), de lutte des classes (les prolétaires contre le capital), de syndicalisme (il faut serrer les rangs pour faire passer les revendications de la gent écrivante) et d’anarchisme littéraire (la plume est un outil et une arme dans la bataille). Quant à “ *l’infâme capital littéraire* ”, cible de ses “ *revendications* ” et cause de sa révolte et de son dégoût, il est représenté tout à la fois par les magnats de la presse abrutissante, vouée au chantage et à la désinformation, les directeurs de théâtre, devenus de vulgaires industriels uniquement soucieux de leur tiroir-caisse, les politiciens et les nantis qui ont besoin de secrétaires particuliers pour gérer leurs propres affaires ou rédiger leurs discours, et aussi, bien sûr, les “ *négriers* ” assoiffés de gloriole littéraire, qui font trimer “ *comme des nègres* ” les jeunes écrivains que la misère réduit à leur merci.

Près de vingt ans plus tard, dans son roman inachevé *Un gentilhomme*, Mirbeau reviendra beaucoup plus longuement, sur la condition de ces prolétaires pas comme les autres et développera un double parallèle, avec la prostitution<sup>33</sup> et la domesticité. Le narrateur, Charles Varnat, qui crève “ *littéralement de faim* ”, est en effet sur le point de céder aux “ *propositions d’une généreuse proxénète qui, le plus tranquillement du monde, [lui] demandait de mettre [s]es complaisances au service de vieux messieurs débauchés et si respectables* ”<sup>34</sup>. Mais, ajoute-t-il, “ *le moment venu, j’eus un tel dégoût, je sentis une telle impossibilité physique à remplir mes engagements, que je me sauvai de cette maison en criant comme un fou...* ” C’est cette expérience traumatisante qui le prédispose à accepter sans trop de scrupules, et faute de mieux, la fonction de secrétaire particulier. Mais il a tôt fait de découvrir que cette forme de domesticité des âmes est bien plus salissante encore que celle des corps et qu’il revêt pour longtemps une véritable livrée de Nessus<sup>35</sup> :

*Un secrétaire ne porte point de livrée apparente, et il n’est pas, à proprement dire, un domestique. Soit ! Pourtant c’est, je crois bien, ce qui, dans l’ordre de la domesticité, existe de plus réellement dégradant, de plus vil... Je ne connais point – si humiliant soit-il – un métier où l’homme qui l’accepte par nécessité de vivre, ou encore par le désir vulgaire de se frotter à des gens qui lui sont mondainement supérieurs, mais, le plus souvent, intellectuellement inférieurs, doit abdiquer le plus de sa*

---

<sup>32</sup> *Les Grimaces*, 15 décembre 1883. Dans d’autres articles, parus dans *Les Grimaces* ou d’autres journaux, Mirbeau ne cesse par ailleurs d’assimiler la presse à la prostitution (voir la note suivante). La domesticité du secrétaire particulier, la prostitution du journaliste et la négritude du romancier ou du dramaturge sont les formes diverses prises par le prolétariat de la plume. Elles ont toutes en commun le fait que le rédacteur des articles ou volumes parus sous diverses signatures n’a en réalité aucun contrôle sur sa propre production et se retrouve dépouillé de tout droit sur elle.

<sup>33</sup> Ce parallélisme entre la prostitution des corps et celle de l’esprit est typiquement anarchiste, et Mirbeau l’exprimait déjà dans ses *Grimaces* du 29 septembre 1883 : “ *Le journaliste se vend à qui le paye. Il est devenu une machine à louanges et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir ; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites – son trottoir à lui* ” (article recueilli dans ses *Combats littéraires*). Faut-il s’étonner, dès lors, si, au moment où il entame sa “ *rédemption* ” par le verbe, Mirbeau contribue aussi du même coup à celle de sa nouvelle compagne, l’ancienne femme galante et théâtrale Alice Regnault ?

<sup>34</sup> Mirbeau a déjà évoqué la prostitution masculine dans une de ses *Chroniques du Diable* de 1885, “ *De Paris à Sodome* ” (Annales littéraires de l’Université de Besançon, 1995, pp. 95-100) et dans *Cocher de maître* (1889 ; réédition en 1990 aux éditions À l’écart, Reims). Quant aux “ *vieux messieurs débauchés et si respectables* ”, amateurs de chairs fraîches des deux sexes, on en rencontre dans *La Maréchale*, *Les 21 jours d’un neurasthénique* (chapitres XIV et XIX), *La 628-E8* (chapitre VII, sous-chapitre intitulé “ *Berlin-Sodome* ”) et *Le Foyer*, et aussi dans *Vieux ménages* et dans *Le Journal d’une femme de chambre* : c’est un thème récurrent chez Mirbeau.

<sup>35</sup> Un conte de Mirbeau, inséré en 1901 dans le chapitre XXII des *21 jours d’un neurasthénique* (tome III de l’*Œuvre romanesque* ; accessible sur Internet), s’intitule précisément *La Livrée de Nessus* (*Contes cruels*, t. I, pp. 448-468).

personnalité et de sa conscience<sup>36</sup> ... [...] *Le valet qui a lavé les pieds de son maître, qui le frictionne dans le bain, qui lui passe sa chemise, boutonne ses bottines et passe ses habits, peut encore garder, la besogne finie, une parcelle de son individualité, extérioriser un peu de son existence, s'il possède une certaine force morale et la haine raisonnée de son abjection ! Un secrétaire ne le peut pas... La première condition, la condition indispensable pour remplir, à souhait, une si étrange fonction, implique nécessairement l'abandon total de soi-même dans les choses les plus essentielles de la vie intérieure. Vous n'avez plus le droit de penser pour votre compte, il faut penser pour le compte d'un autre, soigner ses erreurs, entretenir ses manies, cultiver ses tares au détriment des vôtres, pourtant si chères; vivre ses incohérences, ses fantaisies, ses passions, ses vertus ou ses crimes qui, presque toujours, sont l'opposé de vos incohérences à vous, de vos fantaisies, de vos passions, de vos vertus ou de vos crimes, lesquels constituent, pourtant, la raison unique, l'originalité, l'harmonie de votre être moral<sup>37</sup> ; ne jamais agir pour soi, en vue de soi, mais pour les affaires, les ambitions, le goût, la vanité stupide ou l'orgueil cruel d'un autre ; être, en toutes circonstances, le reflet servile, l'ombre d'un autre.*<sup>38</sup>

Ce sont donc la misère et la “nécessité” qui expliquent seules, en dernier recours, l’acceptation provisoire et “sans enthousiasme” d’une dégradante servitude, dont cependant, à l’instar de la Célestine du *Journal d’une femme de chambre*, il espère vaguement quelques gratifications compensatoires, notamment l’enrichissement de ce qu’il appelle son “herbier humain<sup>39</sup>”, qui lui servira à nourrir toute sa production romanesque à venir, qu’elle soit signée de son nom ou publiée sous pseudonyme<sup>40</sup>. Mirbeau profite aussi de ce roman nourri de sa propre expérience pour faire comprendre comment, pendant tant d’années, il est parvenu à travailler “sans trop de dégoût” pour des causes qui n’étaient pas les siennes, “sans qu’elles aient eu la moindre prise” sur lui :

*J'ai une qualité : celle de me connaître à fond, et je puis me résumer en ces deux mots : je suis médiocre et souple. En plus, je ne possède qu'une demi-culture, mais pour ceux qui n'en possèdent aucune – comme ce fut le cas de mes historiens, académiciens, statisticiens, et cetera... – je sais en tirer un parti assez ingénieux. Tout cela me permet de servir, sans trop de souffrance, sans trop de dégoût, et en quelque sorte mécaniquement, les hommes, par conséquent les opinions les plus différentes... Tour à tour, je suis resté auprès d'un républicain athée, d'un bonapartiste militant qui ne rêvait que de coups d'État, d'un catholique ultramontain, et je me suis adapté aux pires de leurs idées, de leurs passions, de leurs haines, sans qu'elles aient eu la moindre prise sur moi. Affaire d'entraînement, je suppose, et, surtout, affaire d'exemple [...] Quand j'ai eu compris que mon intelligence, ma fidélité, mes efforts de travail et mon*

---

<sup>36</sup> Mirbeau explique ainsi qu’il ait pu défendre des causes qui n’étaient pas les siennes : il lui a fallu “abdiquer de sa conscience”. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin voit à juste titre, dans cette capacité à adopter des points de vue divers, une “indifférence idéologique” (*L’Écrivain-journaliste au XIX<sup>e</sup> siècle : un mutant des Lettres*, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003, p. 253).

<sup>37</sup> “Harmonie de [l’] être moral” : l’expression apparaissait déjà dans les toutes dernières lignes d’un roman “nègre”, *La Duchesse Ghislaine* (t. III de l’*Œuvre romanesque*, 2001, p. 1114 ; roman également accessible gratuitement sur le site des éditions du Boucher). Expression voisine dans le célèbre article “Palinodies”, où Mirbeau écrira, en 1898 : “L’harmonie d’une vie morale, c’est d’aller sans cesse du pire vers le mieux” (*Combats politiques*, Séguier, 1990, p. 204 ; *L’Affaire Dreyfus*, Séguier, 1991, p. 160).

<sup>38</sup> *Un gentilhomme*, *Œuvre romanesque*, t. III, p. 890.

<sup>39</sup> *Un gentilhomme*, *loc. cit.*, pp. 899-900.

<sup>40</sup> C’est ainsi que les sujets de *La Maréchale* et de *L’Écuyère* sont directement tirés de reportages effectués pour le compte du *Gaulois* (voir nos préfaces à ces deux romans). Il pourrait bien en être de même de *La Belle Madame Le Vassart*, où l’on rencontre nombre de personnages à clefs, voire de *La Duchesse Ghislaine*, si du moins l’Avertissement liminaire n’est pas qu’un simple procédé.



*dévouement ne comptaient pour rien dans l'esprit de ceux qui en profitaient; quand j'ai su qu'on les acceptait, non comme un don volontaire et délicat, mais comme une chose due, comme une dîme, et que personne ne s'intéressait à moi, alors je ne leur en ai donné à tous que pour leur argent, lequel était maigre*<sup>41</sup>.

Bien sûr, *Un gentilhomme* n'est pas plus une autobiographie qu'"Un raté", mais est une fiction donnée comme telle, et il ne saurait donc être question d'extrapoler à partir du médiocre destin de ces ratés des lettres que sont Charles Varnat et Jacques Sorel, et d'en appliquer mécaniquement tous les éléments au jeune Mirbeau. Ce serait d'autant moins prudent que, loin de n'être qu'un demi-savant et un *loser*, il était au contraire extrêmement cultivé et doté d'une curiosité universelle, qu'il disposait d'une plume exceptionnelle, et qu'à force de volonté et de talent il a pu ne peut mieux réussir dans sa double carrière de journaliste et de romancier. Reste que, en se penchant sur ses débuts et sur un passé qui a visiblement du mal à passer, l'écrivain consacré se sert de ce roman resté à l'état d'ébauche pour donner, après coup, une explication plausible, sinon une justification, des quelque douze années où il n'a pas été maître de sa plume et qui semblent peser lourd sur sa conscience tourmentée. Ce récit tardif permet de faire comprendre à la fois pourquoi il a dû embrasser cette carrière peu gratifiante, comme tant d'autres de ses frères en littérature, et comment il a pu, pendant si longtemps, et au risque de perdre son identité<sup>42</sup>, servir indifféremment des maîtres successifs en mettant en forme des idées qu'il ne partageait pas, tout en essayant malgré tout, par scrupule de conscience, de les gauchir quelque peu, notamment en donnant du bonapartisme une image progressiste<sup>43</sup>.

On comprend mieux aussi, à la lecture d'*Un gentilhomme*, pourquoi la négritude est inséparable de la domesticité : le secrétaire particulier étant, de par sa fonction même, chargé de rédiger tout ce qui s'écrit chez son maître, il n'a pas d'autre choix que de produire, à la demande, des textes qu'il ne signe jamais : il peut s'agir de lettres, privées et d'affaires, ou bien d'essais, de chroniques, de tracts électoraux, de discours, d'études historiques, ou encore de contes, de comédies ou de romans. Des brochures de propagande impérialiste signées Dugué de la Fauconnerie, au début des années 1870, aux romans parisiens signés Alain Bauquenue, dans les années 1880, il y a donc une indéniable continuité : le jeune Mirbeau n'a cessé d'être, pendant douze ans, un de ces "*prolétaires de lettres*" qu'il appelle à la révolte.

## BATAILLE LITTÉRAIRE ET NÉGRITUDE

Domesticité, prostitution et négritude sont donc les trois faces d'un même servitude, dont Mirbeau n'a cessé de dénoncer la monstruosité. Dans la société bourgeoise triomphante, où le mercantilisme est roi, où tout s'achète – les consciences et les talents, les corps et les âmes, les femmes et les électeurs, jusqu'à la croix de la Légion dite "d'Honneur", par antiphrase sans doute, puisqu'elle était mise à l'encan dans une officine de l'Élysée par Daniel Wilson, gendre du président de la République Jules Grévy –, l'écrivain débutant, s'il veut gagner sa vie avec le seul "*outil*" dont il dispose, sa plume, n'a pas d'autre choix que de la vendre au plus offrant, sous quelque forme que ce soit. Reste cependant à expliquer pourquoi la négritude a été, dans le cas de Mirbeau, jugée plus intéressante que de publier d'emblée sous son propre nom.

La première explication envisageable est d'ordre économique. À cette époque, la concurrence fait rage entre les fabricants de littérature, dont le nombre augmente sans cesse, alors que le marché est encore restreint : à côté (ou dans le cadre) de la "*bataille sociale*", on assiste donc à une

---

<sup>41</sup> *Un gentilhomme*, p. 901. Dans le chapitre III de *L'Amour de la femme vénale* (Indigo / Côté Femmes, 1994), Mirbeau opposera l'amour, qui "*est un don*", à la prostitution, qui "*n'est qu'une transaction*" (p. 56). Le narrateur d'*Un gentilhomme* considère son travail comme une transaction, c'est-à-dire comme une forme de prostitution.

<sup>42</sup> Sur ce problème de la perte d'identité, voir l'article de Robert Ziegler, "*Du texte inachevé à l'interprétation intégrale - La créativité de la lecture dans Un gentilhomme*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, mars 2003, pp. 131-144.

<sup>43</sup> Voir Pierre Michel, "*Octave Mirbeau et l'Empire*", dans les Actes du colloque de Tours sur *L'Idée impériale en Europe (1870-1914)*, *Littérature et Nation*, Université de Tours, n° 13, 1994, pp. 19-41.

véritable “ *bataille littéraire*<sup>44</sup> ”, où ne survivent que les mieux adaptés aux lois du marché. Si les *happy few* s’en sortent avantageusement et gagnent des sommes énormes, à l’instar des méprisés Georges Ohnet et Albert Delpit, constamment brocardés par Mirbeau, ou, dans un autre genre, Paul Bourget, Pierre Loti, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant et Émile Zola<sup>45</sup>, la plupart des jeunes littérateurs ont le plus grand mal à assurer leur subsistance quotidienne et à trouver des éditeurs prêts à prendre le risque de publier des débutants. Sauf à disposer de rentes, comme Flaubert, Edmond de Goncourt ou Henri de Régner, et sous peine de crever de faim<sup>46</sup>, comme le narrateur d’*Un gentilhomme*, il leur faut bien se résigner à choisir une des trois voies qui s’offrent à eux : ou bien chroniquer d’abondance dans la presse, qui est alors avant tout littéraire<sup>47</sup>, et perpétrer quantité de volumes purement alimentaires imposés par contrat par des éditeurs soucieux de juteux profits, comme Catulle Mendès, véritable forçat de la plume, c’est-à-dire, selon Mirbeau, faire le trottoir ; ou bien faire le domestique et accepter un poste de secrétaire particulier, comme *notre* Octave lui-même et, avant lui, le jeune Daudet auprès du duc de Morny, et plus tard Léon Werth... auprès du même Mirbeau<sup>48</sup> ; ou bien encore exercer parallèlement un autre métier sans rapport avec la littérature (tels Huysmans, Céard, Fénéon, Mallarmé, et aussi Maupassant au début de sa carrière). La surabondance de la production romanesque, dont Mirbeau se plaint dans plusieurs de ses articles, à l’instar de la surproduction picturale, a pour effet de limiter drastiquement les ventes de la majorité des volumes lancés sur un marché encore modeste, la lecture de livres étant encore limitée à une élite sociale. En moyenne, un roman n’était tiré qu’à 1 500 exemplaires et ne rapportait donc guère à son auteur que 400, 500 ou 600 francs, si l’on prend pour moyenne un pourcentage tournant autour de 10 %, soit 35 centimes de droits d’auteur par volume imprimé. Mais, comme toute moyenne, ce chiffre cache des disparités considérables : en fait, la plupart des débutants gagnaient beaucoup moins encore, leurs droits étant inférieurs et le tirage de nombre de livres n’étant que de 500 exemplaires, voire moins encore, soit un revenu de l’ordre de 175 francs seulement, ce qui est dérisoire, et beaucoup d’entre eux étaient même obligés de publier leurs œuvres à compte d’auteur, à l’instar des frères Goncourt pour la plupart de leurs premiers volumes, et aussi de Jules Renard à ses débuts. Or, pour en rester à une moyenne, 500 francs, c’est déjà ce que Mirbeau, en 1885,

<sup>44</sup> En 1989, Alain Pagès a publié, sur la réception de *Germinal*, un livre intitulé précisément *La Bataille littéraire*. C’est sous le même titre symptomatique qu’ont été recueillies en volume les chroniques littéraires de Philippe Gille parues dans *Le Figaro* de 1889 à 1893.

<sup>45</sup> À partir des années 1890, Zola gagnait 100 000 francs par an, soit environ 300 000 euros (et même deux fois plus, si l’on veut tenir compte de l’équivalence en termes de pouvoir d’achat). Il théorisait et justifiait ses revenus très élevés en faisant de sa capacité à gagner de l’argent un test de la valeur de l’écrivain.

<sup>46</sup> Ainsi Remy de Gourmont, privé en 1891 de son emploi à la Bibliothèque Nationale, devra-t-il à Mirbeau d’assurer sa modeste pitance en fournissant sa prose à deux quotidiens, *L’Éclair* et *Le Journal* (voir le tome II de la *Correspondance générale* de Mirbeau). Pour se nourrir, sur leurs vieux jours, Verlaine et Villiers de l’Isle-Adam devront compter sur la solidarité de leurs pairs, dont Mirbeau. Quant à Alfred Jarry, il mourra presque de faim, en 1907, nonobstant l’aide financière de Mirbeau et de Thadée Natanson.



Alfred Jarry

<sup>47</sup> C’est le cas, par exemple, de Catulle Mendès, Gustave Geffroy, Jean Lorrain, Émile Bergerat, Laurent Tailhade, Paul Hervieu, Paul Adam, Alfred Capus, Marcel Schwob, Bernard Lazare, Georges Lecomte, Paul Alexis, Fernand Vandérem, Paul Arène, François Coppée, Étienne Grosclaude, Alphonse Allais ; et cela a été aussi, pendant des années, celui de Zola et de Maupassant.

<sup>48</sup> C’est Léon Werth qui achèvera *Dingo*, le romancier, constamment malade, étant incapable d’en venir à bout.

gagnait en quatre articles de journal<sup>49</sup>, soit environ huit heures de travail ! À quoi bon s'échiner pendant des mois pour gagner aussi dérisoirement peu ? Économiquement, le jeu n'en vaut pas la chandelle.

En revanche, composer un roman bien calibré en quinze jours ou un mois et le vendre à un amateur fortuné et avide de notoriété littéraire peut se révéler beaucoup plus rentable, et c'est bien pourquoi nombre de jeunes écrivains de l'époque, comme de la nôtre d'ailleurs, ont recouru à la négritude. La valeur marchande d'un "nègre" étant soumise, comme toute marchandise, à l'inflexible loi de l'offre et de la demande, elle ne peut être que fluctuante : elle varie notamment selon la qualité de la production au regard des exigences de l'acheteur. En ce qui concerne Mirbeau, au début des années 1880, il avait acquis une bonne renommée comme journaliste – pensons au scandale du *Comédien*, en octobre 1882, qui a fortement contribué à établir sa réputation – et sa plume devait alors être logiquement fort recherchée par les "marchands de cervelles humaines", selon sa forte expression : on est donc en droit de supposer qu'il pouvait fort bien recevoir 2 000 ou 3 000 francs, peut-être même 4 000 ou 5 000, en échange de ses meilleurs volumes<sup>50</sup>.

Un autre précieux avantage économique de la négritude est de préparer le terrain aux contrats futurs pour des œuvres avouées. C'est ainsi que Paul Ollendorff, qui a pu juger, depuis des années, de la valeur littéraire des romans "nègres" et du profit qu'il pouvait en tirer, passe avec Mirbeau, pour *Le Calvaire*, un contrat particulièrement intéressant pour le faux débutant, dont pourtant le roman n'est encore qu'à l'état d'ébauche : signé le 14 avril 1886, il prévoit en effet que le romancier touchera 50 centimes (soit 14 %) sur les deux mille premiers exemplaires tirés, et soixante centimes (soit environ 17 %) sur les suivants, soit un revenu minimum garanti de mille francs versés d'emblée<sup>51</sup>. Ce sont là des droits d'auteur inhabituellement élevés et qui prouvent irréfutablement que Mirbeau, quoique dépourvu de tout actif littéraire officiel, a en réalité bel et bien fait ses preuves aux yeux de son avisé éditeur. Pour qu'on juge de la confiance ainsi accordée au nouvel auteur maison, il suffira de rappeler qu'en 1872 Émile Zola, nonobstant le succès des deux premiers romans de la série des *Rougon-Macquart*, ne recevait que 40 centimes par volume (soit 11 %), conformément au contrat passé avec Charpentier, contrat qui, pourtant, était déjà nettement plus avantageux que celui passé cinq ans plus tôt par l'écrivain débutant avec Lacroix, pour *Thérèse Raquin*<sup>52</sup>.

## UN CADRE RASSURANT

De surcroît, pour un littérateur qui a des besoins urgents de *phynances*, l'opération est d'autant plus rentable que, ne signant pas sa copie, il peut inscrire son roman dans des cadres rassurants et codifiés qui ont fait leurs preuves, ce qui lui permet d'en finir au plus vite avec une besogne alimentaire qu'il n'a pas à assumer : c'est psychologiquement plus facile à digérer. En revanche, quand Mirbeau écrira pour son propre compte, qu'il placera la barre beaucoup plus haut et qu'il tâchera de frayer des voies originales pour exprimer au mieux sa vision toute personnelle des êtres et des choses, au risque de heurter les habitudes culturelles de lecteurs trop souvent misonéistes et, partant, de n'être pas compris, il ahanera sur son vierge papier et, ne pouvant se

---

<sup>49</sup> Par la suite il gagnera 300 francs par article au *Figaro*, puis 350 francs au *Journal*.

<sup>50</sup> Un "nègre" tel que Patrick Rambaud, aussi reconnu aujourd'hui que pouvait l'être Mirbeau au début des années 1880, reconnaît avoir gagné 300 000 à 400 000 francs par an, ce qui est considérable (cité par Hubert Prolongeau, art. cit., p. 126). Mais tous les masqués de la plume ne sont pas aussi bien lotis. Aujourd'hui, selon Christine Ferniot (art. cit.), les "nègres" se voient en moyenne reconnaître par contrat un quart des droits d'auteur sur les livres vendus, ce qui peut être intéressant quand le volume (mémoires d'une star, par exemple) s'écoule bien, mais risque fort d'être insignifiant en cas de bouillon.

<sup>51</sup> *Correspondance générale* de Mirbeau, t. I, pp. 525-527. Pour *L'Abbé Jules*, le succès de ventes du *Calvaire* aidant, Mirbeau touchera 75 centimes par exemplaire (soit 21, 4 %) et le tirage sera d'emblée de 6 600 exemplaires, soit un revenu minimum garanti de 4 500 francs (*ibid.*, pp. 669-670) ! C'est bien la confiance de l'éditeur qui garantit semblables droits d'auteur.

<sup>52</sup> Zola ne devait toucher que 30 centimes par volume, soit 450 francs en tout, pour un tirage de 1 500 exemplaires (voir la *Correspondance* de Zola, C.N.R.S. – Presses de l'université de Montréal, t. I, 1978, p. 525). À cette époque, le jeune Zola, âgé de vingt-sept ans, ambitionnait de gagner 500 francs par mois (*ibidem*, p. 488).

satisfaire de la mécanique bien huilée de son métier, ne cessera plus de souffrir de juger les œuvres réelles enfantées dans la douleur pathétiquement inférieures aux œuvres rêvées. Ainsi confie-t-il à Léon Hennique, en février 1892 : “ À mesure qu'il m'arrive de penser davantage, de voir mieux, de sentir plus fortement, le métier me devient infiniment pénible. Une phrase me paraît quelque chose d'aussi inaccessible, d'aussi démesuré que l'Himalaya. Et je m'en tire avec des lieux communs, des déclamations qui sonnent le vide, sans pouvoir exprimer ce que j'ai pensé, vu ou senti. ” Et à Camille Pissarro, deux mois plus tard : “ [...] je patauge dans le petit, dans l'inutile, je fais ce que font dix mille écrivains de l'heure présente ; et cela me dégoûte, me glace, me rend malade. Ne pas être à la hauteur de son métier, quel supplice ! Avoir le sentiment que tout ce que l'on fait est mort d'avance, ou d'une si misérable vie ! Il y a des moments où j'ai le cœur bien gros, où il me semble que de pleurer cela me ferait du bien<sup>53</sup>. ” Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner s'il lui a fallu quelque dix-huit mois pour venir à bout de chacun de ses trois romans dits “autobiographiques”, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* ; quant au célèbre et sulfureux *Journal d'une femme de chambre*, il en sera tellement dégoûté qu'il attendra neuf ans avant de le publier en volume, après l'avoir fait paraître en feuilleton dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, chance que n'aura même pas *Dans le ciel*, condamné à moisir pendant un siècle dans les oubliettes de la littérature... Pour qui doute perpétuellement de soi et risque d'être inhibé par l'idéal qu'il s'est présomptueusement fixé, la négritude s'avère infiniment plus confortable.



Stéphane Mallarmé

C'est précisément cette explication qu'il donnera par la suite, quand, publiant désormais sous son propre nom, il n'en continuera pas moins, parfois, à se couler dans un moule, afin d'en finir au plus vite avec la corvée hebdomadaire. Il avouera ainsi au subtil et admiratif Mallarmé<sup>54</sup> que, dans le premier de ses *Dialogues tristes*, il a en effet pastiché Maurice Maeterlinck, comme le poète l'avait deviné, et cela au risque d'être accusé de plagiat par la presse belge :

*Oui, cher ami, c'est du Maeterlinck grossier et sans saveur que par désespoir, j'ai fait à L'Écho de Paris. Mais comprenez-moi bien. Je suis dans un dégoût insurmontable du journalisme. Et c'est avec terreur que je vois approcher l'instant de l'article. Durant huit jours je m'efforce de n'y pas penser, et quand vient le moment, je n'ai rien de préparé. Il faut alors, en deux heures, bâcler quelque chose. Et je bâcle n'importe quoi. Cette forme — quand on la traite par approximation — est facile et rapide. Je sais que ce n'est pas très honnête, mais cela m'a encore sauvé un article. Et c'est tout ce que je veux. Pardonnez-moi donc ce plagiat, cher ami ; et n'en soyez pas*

<sup>53</sup> *Correspondance générale*, t. II, p. 544 et p. 577.

<sup>54</sup> “ Je goûte infiniment le premier dialogue triste et crois que vous commencez une étonnante suite, avec un doigt, très à vous un peu sur le clavier de Maeterlinck ”, lui écrit Mallarmé le 22 septembre 1890 (*Correspondance de Mallarmé*, Gallimard, t. IV, p. 134). Le 18 octobre, nouveaux compliments de Mallarmé : “ Je continue à lire les *Dialogues tristes*, et vous assure que vous avez mis la main sur quelque chose, cette forme qui permet de ne pas mésuser de la vraie phrase, allant à merveille au journal et lui apportant, cursive, la dose de rêverie qu'il accepte. ”

*trop écaeuré. Cette besogne du journalisme est tellement odieuse, surtout de loin, quand on est dans les paysages de brume, et dans les fleurs : on veut s'en tirer tout de suite, pour n'y plus songer*<sup>55</sup>.

L'avantage d'une production essentiellement alimentaire est d'être économe en temps. Mais quand, de surcroît, elle s'effectue à abri d'un masque, elle épargne aussi à Mirbeau le douloureux sentiment d'infériorité, voire de culpabilité, qu'il confie avec honte au “*divin Mallarmé*”.

## DE L'ENTRAÎNEMENT À L'ENRICHISSEMENT

À ces hypothèses d'ordre économique et psychologique, il conviendrait d'en ajouter une troisième, d'ordre littéraire. Avant de se lancer dans la *bataille littéraire* sous son propre nom, n'est-il pas indispensable de forger à loisir ses armes et de s'entraîner, comme le fait un sportif avant de s'engager dans des compétitions de haut niveau, ou, pour filer la métaphore guerrière, comme un chevalier qui va risquer sa vie au combat ? La négritude offre cet entraînement et permet de faire véritablement ses preuves.

En premier lieu, on vient de le voir, elle autorise l'imitation de modèles littéraires, histoire de se faire la main, à l'instar des peintres qui vont copier les toiles des grands maîtres dans les galeries du Louvre, ou de Van Gogh s'exerçant sur des dessins de Millet : c'est ainsi que notre “nègre” met à profit Daudet dans *La Maréchale*, Zola dans *La Belle Madame Le Vassart*, Georges Ohnet dans *Jean Marcellin*, et Stendhal dans *La Duchesse Ghislaine*, tout en mâtinant ses modèles de réminiscences diverses, de Balzac, des frères Goncourt, de Barbey d'Aureville, d'Edgar Poe et de beaucoup d'autres, comme le fera son *alter ego* du *Calvaire*, Jean Mintié, dans le premier volume qu'il publie<sup>56</sup>. L'intertextualité est inévitablement au cœur de la négritude, mais elle ne s'y réduit pas pour autant, car, comme elle constitue une indéniable facilité pour l'écrivain, à l'instar de nombre de ses pairs, Mirbeau continuera d'en user même sous son propre nom<sup>57</sup>, par exemple dans les *Lettres de ma chaumière* de 1885, où plusieurs des récits adoptent un style qui pastiche peu ou prou celui de leur dédicataire (Zola, Bourget, Maupassant, Barbey d'Aureville, Richepin, Lavedan, etc.), au risque de faire disparaître la voix de l'écrivain<sup>58</sup>.

Mais il ne s'agit pas là seulement d'exercices préparatoires<sup>59</sup>, ni de simples commodités suspectes, telles que celle que regrette Alphonse Daudet dans la “vacherie” finale de sa lettre-préface à *La Maréchale*<sup>60</sup> : c'est aussi un enrichissement précieux, une forme de ce que Oswald de Andrade appellera l'anthropophagie littéraire. Car, en se réappropriant ainsi des textes antérieurs pour les dévorer et les assimiler, en s'essayant à divers styles, en adoptant ludiquement des identités multiples, avant d'être en mesure de frayer sa propre voie – et de faire entendre sa propre voix, sous son propre nom –, le romancier met en œuvre le conseil donné aux poètes par son maître Baudelaire qui, dans un de ses *Petits poèmes en prose*, “*Les Foules*”, préconise “*un bain de multitude*” pour multiplier ses sensations et dilater à l'infini son humanité : dans la foule, en effet, “*le poète jouit de*

---

<sup>55</sup> *Correspondance générale*, t. II, 2004, p. 287.

<sup>56</sup> Jean Mintié, le narrateur du *Calvaire*, écrit ainsi, à propos de son premier volume : “*Parfois, j'en relis des passages applaudis par la critique, et j'y retrouve de tout, de l'Herbert Spencer et du Scribe, du Jean-Jacques Rousseau et du Commerson, du Victor Hugo, du Poe et de l'Eugène Chavette*” (*Œuvre romanesque*, t. I, 2000, pp. 186-187).

<sup>57</sup> L'un de ses tout premiers contes signés de son nom, en 1882, *La Chanson de Carmen*, est un pastiche avoué d'Edgar Poe ; et plusieurs *Dialogues tristes*, postérieurs de huit ans, sont, on l'a vu, un pastiche de Maeterlinck.

<sup>58</sup> Ainsi Marie-Françoise Melmoux-Montaubin juge-t-elle “*étrange*” cette “*idée qui consiste à faire de son premier livre un programme d'exercices de style explicitement dépourvus d'originalité ; le recueil ne peut en aucun cas donner la manière de l'écrivain, puisqu'il est composé de styles différents, derrière lesquels précisément il se masque*” (*op. cit.*, p. 262).

<sup>59</sup> Marie-Françoise Melmoux-Montaubin écrit par exemple que “*Mirbeau forme son style et expérimente divers styles d'écriture et diverses approches du texte*” (*op. cit.*, p. 252).

<sup>60</sup> “[...] *ne lisez plus rien, mon camarade. Tâchez au contraire d'oublier vos admirations et vos lectures ; elles seules me gâtent votre joli roman*” (*Œuvre romanesque*, t. I, p. 981). Ce conseil vachard pourrait contribuer à expliquer l'animosité de Mirbeau contre Daudet à cette époque.

*cet incomparable privilège, qu'il peut être lui-même et autrui. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.*” Quel champ d'observations et d'expériences pour un écrivain, et sans doute plus encore pour un romancier que pour un poète ! Baudelaire qualifie étrangement de “*sainte prostitution de l'âme*” cette capacité à se donner tout entier à l'imprévu au milieu des foules et à s'enrichir de toutes sortes d'humanités<sup>61</sup>. Le cas du “nègre”, et plus généralement de tout pasticheur qui s'exerce sur des modèles divers, est assimilable à celui du promeneur au milieu d'une foule tel que l'envisage le poète : ouvert à tous les styles, il se prostitue “*sainement*” en les faisant siens l'espace d'un roman, pour son plus grand profit et pour la délectation de ses lecteurs. Aussi bien le baudelairien Mallarmé absoudra-t-il volontiers son ami d'avoir pianoté “*sur le clavier de Maeterlinck*” puisque le résultat de cet “à la manière de” lui agréera tout de même : “[...] *je trouve cela charmant, qu'on s'exerce pendant quelques jours dans la manière de quelqu'un qui vous a séduit, en dehors de son œuvre à soi, pour mettre de côté ou envoyer au journal*”<sup>62</sup>. L'universitaire hongrois Sándor Kálai partage visiblement cette approbation, quand il écrit, à propos de *La Belle Madame Le Vassart* : “*La multitude des intertextes contribue à la pluralité des significations [...]. Le texte devient par là ouvert et attire l'attention sur le pouvoir de l'écriture*”<sup>63</sup>. Il voit avec raison, dans l'intertextualité liée à la négritude, un signe de modernité, qui, selon lui, distingue Mirbeau, l'imitateur, de Zola, le modèle affiché : ce qui pouvait apparaître comme une faiblesse ne serait-il pas au contraire une force ?

Qu'il s'agisse de simples souvenirs littéraires actualisés, de pastiche, de parodie, de clin d'œil aux lecteurs cultivés<sup>64</sup>, ou tout simplement d'exercices de style, il est clair que le romancier fait ses gammes en imitant des modèles et en y récupérant tout ce qui est susceptible de lui faciliter la tâche. Mais, comme le note Robert Ziegler à propos de *La Maréchale*, il s'avère paradoxalement que “*la liberté de faire des expérimentations en se servant des thèmes et des styles de ses confrères a elle-même été une expérience fécondante pour le romancier qui n'a pas encore pris son vol*”<sup>65</sup>. De fait, la négritude présente un deuxième intérêt littéraire : celui d'entreprendre, sans risques réels, toutes sortes de recherches expérimentales enrichissantes et susceptibles de servir par la suite. Notre romancier masqué ne s'en est évidemment pas privé :

- Il multiplie les ellipses qui nécessitent la collaboration du lecteur, notamment pour des épisodes essentiels<sup>66</sup>, et il va jusqu'à remplacer par une ligne de points, comme il le fera de nouveau dans *Sébastien Roch*, le récit de deux viols traumatisants relevant de l'indicible (dans *L'Écuyère* et *Dans la vieille rue*<sup>67</sup>).

<sup>61</sup> Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Libro, 1997, p. 21.

<sup>62</sup> Lettre de Mallarmé à Mirbeau du 3 octobre 1890 (*Correspondance* de Mallarmé, t. IV, pp. 135-136).

<sup>63</sup> Sándor Kálai, “*Sous le signe de Phèdre : La Belle Madame Le Vassart et La Curée*”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, p. 28.

<sup>64</sup> Le choix de certains noms constitue également un clin d'œil à ce type de lecteurs, par exemple Béatrix de Leuven, dans *La Duchesse Ghislaine*, qui convoque à la fois Balzac et Stendhal (auquel faisait déjà référence le pseudo-J. Sorel d'*Un raté*). Plus généralement, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin voit, dans ces “*variations onomastiques*”, une “*tendance à la mystification, indication d'une distance de l'écrivain avec son œuvre*” (*op. cit.*, p. 252) – distance dont témoignent également, on l'a vu plus haut, nombre des procédés mis en œuvre dans les romans parus sous pseudonyme.

<sup>65</sup> Robert Ziegler, “*Pseudonyme, agression et jeu dans La Maréchale*”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 15.

<sup>66</sup> Ainsi le duel de Gaston de Martigues, dans *L'Écuyère*, le sacrifice de Chantal de Varèse, dans *La Maréchale*, le suicide de Daniel Le Vassart, dans *La Belle Madame Le Vassart*, et celui du “*petit Henri*”, dans les *Lettres de ma chaumière*, ne sont pas racontés, et c'est au lecteur de reconstituer les événements. Et, dans *La Duchesse Ghislaine*, on trouve une ellipse de plusieurs années, comme il y en aura dans *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Le Jardin des suppliques*.

<sup>67</sup> Dans *Dans la vieille rue*, la nuit de noces de Geneviève est perçue par elle comme un sacrifice, qui se révélera inutile. Dans la mesure où son mariage n'a été qu'un maquignonage, sa “*consommation*”, comme on dit symptomatiquement, est assimilable à un viol.

- Il recourt à des prosopopées de la nature, qui expriment une conception naturiste, marquée au coin du rousseauisme (dans *La Maréchale*, sur le ton bonhomme et dans le cadre d'un "réalisme poétique", et *Dans la vieille rue*, sur le registre sérieux, voire pathétique), procédé qu'il reprendra dans ses *Lettres de ma chaumière*, dans le dernier chapitre du *Calvaire*, où l'hallucination finale sera placée sous le signe de Baudelaire et de Félicien Rops, et de nouveau dans *Dans le ciel*<sup>68</sup>.

- Il multiplie les dialogues<sup>69</sup>, caractéristique mirbellienne tendant, non seulement à effacer les frontières génériques entre roman et théâtre, à personnaliser au mieux les protagonistes grâce à leurs tics de langage<sup>70</sup>, et à rapprocher le récit de la vie, mais aussi à le réfracter à travers des consciences multiples, au risque d'un émiettement, et à mettre déjà en lumière l'inanité des échanges verbaux, comme l'illustreront d'abondance ses *Farces et moralités*.

- À l'intérieur de ses récits, il insère des fragments de journaux (dans *La Maréchale*, et aussi dans deux nouvelles, *Master Blue* et *Noces d'argent*<sup>71</sup>), ou de lettres (dans *La Duchesse Ghislaine*), comme il le fera par la suite dans *Sébastien Roch* et *Dans le ciel*, ce qui permet de donner un point de vue subjectif sur les événements rapportés, tels qu'ils sont passés au crible d'une conscience, point de vue qui peut s'opposer à celui d'autres personnages, d'où une pluralité de voix qui, comme dans les innombrables dialogues, rend difficile l'émergence d'une "vérité" objective.

- Il introduit des épisodes comiques ou parodiques, des remarques qui font sourire et distancient, voire des plaisanteries et des calembours dignes d'Alphonse Allais, au milieu d'un récit qui devrait être pathétique (par exemple, dans *L'Écuyère* ou *La Belle Madame Le Vassart*) ; et, comme dans toute son œuvre future, il ne dissocie pas les deux faces de Méduse que sont le terrible et le grotesque<sup>72</sup>.

- Il fait constamment sentir sa présence de démiurge, qui aménage à son gré les matériaux dont il dispose ; et ses intrusions et autres interpellations du lecteur (notamment dans *La Maréchale*) contribuent déjà à établir une complicité entre l'auteur et son lectorat<sup>73</sup> et à mettre en lumière le caractère fictionnel du récit, contrairement à la vulgate naturaliste préconisant objectivité et impassibilité.

- Par le nombre de fantoches et de personnages caricaturaux qui peuplent déjà son univers romanesque (tels que Mme Hervé de la Moselle, "la Grande Française", Joviac ou le sculpteur Félizas, dans *La Belle Madame Le Vassart*, ou le cocher Godefroy de *La Maréchale*), par le goût du spectaculaire (suicide final de l'écuyère Julia Forsell, mort shakespearienne de la Maréchale), par l'accumulation de miracles qui transgressent le code de vraisemblance pour parvenir au *happy end* imposé par le genre adopté (dans *La Maréchale*), ou au contraire par l'excès même du *pathos*, quand s'acharne la Fatalité à l'œuvre dans un roman-tragédie où ce qui devait arriver a bien fini par

---

<sup>68</sup> À quoi il conviendrait d'ajouter la voix de l'instinct, dans *Sébastien Roch*.

<sup>69</sup> Notamment dans des chapitres d'exposition, ce qui nécessite du même coup la participation du lecteur : par exemple, dans *La Maréchale* et *La Duchesse Ghislaine*, ou dans le chapitre liminaire de la deuxième partie de *L'Écuyère*.

<sup>70</sup> Il est à noter que certains de ces tics se retrouveront chez des personnages d'œuvres postérieures : ainsi Casimir, de *La Maréchale*, parle comme Célestin Lerible, du *Foyer* ; le cocher Godefroy (*ibidem*) a le même tic que le père Roch, dont la manière de parler est annoncée également par celle du père Le Vassart ; et Joviac, de *La Belle Madame Le Vassart*, introduit des "zèbre" à tout bout de champ, comme un personnage de *Dingo* (Pierre Barque, au chapitre XII).

<sup>71</sup> Elles sont recueillies dans notre édition d'*Amours cocasses* et *Noces parisiennes*, Nizet, 1995. Sur ces deux recueils, voir l'article d'Arnaud Vareille, "Amours cocasses et Noces parisiennes : la légèreté est-elle soluble dans l'amour ?", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, pp. 34-52.

<sup>72</sup> Voir l'essai de Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992.

<sup>73</sup> Le choix de certains patronymes également dignes d'Alphonse Allais contribue aussi à établir cette complicité : ainsi, dans *L'Écuyère*, le romancier baptise Nigault un général amateur de calembours, et le vieux Kohn est un baron libidineux pas très futé ; quant à l'écuyère, "vierge à vendre", comme Chantal de Varèse de *La Maréchale*, elle porte un nom fort peu finlandais, mais hautement signifiant : Forsell (*for sale*, c'est-à-dire "à vendre" en anglais). On trouve aussi une Mme Street qui ne vaut pas mieux qu'une fille de rue, et un comte de Deal, prédateur qui achète les femmes (dans *La Belle Madame Le Vassart*), ainsi qu'une dame Pavonès, bête et cruelle comme un paon (dans *La Duchesse Ghislaine*). Par la suite, Mirbeau nommera des personnages Lanlaire, Guenille, Triceps, Trépan, Loqueteux, Tarabustin ou Fistule, autant de noms cocasses étrangers à l'état civil, mais chargés de significations. Il y aurait toute une étude à entreprendre sur l'onomastique mirbellienne.



arriver<sup>74</sup> (*L'Écuyère*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*), ou encore par la théâtralité affichée du dénouement frénétique de *La Belle Madame Le Vassart* où s'entendent des réminiscences de *Carmen*, parfois même par quelques simples points de suspension qui établissent ou présupposent une connivence avec le lecteur, il se distancie ironiquement par rapport à son propre texte, préparant le terrain à ses recherches ultérieures pour déconstruire le vieux roman prétendument réaliste.

- Il sème à foison les points de suspension si caractéristiques de l'écriture mirbellienne, non seulement dans les dialogues, où le dramaturge se distingue déjà sensiblement de ses contemporains, mais également dans les parties narratives, ce qui est encore plus original : ils peuvent parfois signifier une forme de complicité avec les lecteurs, on l'a vu ; mais ils sont aussi une manière de faire sentir la discontinuité des choses en même temps que l'impuissance du langage, et ils introduisent une pincée de poésie, d'incertitude et de mystère, alors que, le plus souvent, dans les récits où tout se tient, où tout vise à donner une impression de cohérence, ce qui est évidemment le cas des romans-tragédies, le romancier semble faire sienne une vision finaliste du monde que refuse précisément Mirbeau. Les points de suspension tempèrent donc quelque peu le fatalisme, et partant le finalisme, inhérents à la forme de récit adoptée.

- Enfin, le romancier se livre sans frein, et avec une visible jubilation, qui se modérera après *Sébastien Roch*, au plaisir rabelaisien de la création verbale : multiples jeux de mots, à-peu-près, néologismes cocasses ou suggestifs, recherches stylistiques tous azimuts, à grand renfort de chiasmes, d'inversions insolites, d'oxymores et d'antithèses. Il nous offre ainsi un véritable festival linguistique, en même temps qu'une exhibition d'*écriture artiste*<sup>75</sup>, qui mettent en lumière l'essentielle littérarité de récits dont l'intérêt réside moins dans ce qui est dit que dans l'art d'accommoder les mots pour le dire.

Ainsi, même si ces romans s'inscrivent dans un cadre relativement classique et rassurant, qui ne bouleverse pas les habitudes culturelles des lecteurs, ils n'en ouvrent pas moins la voie aux recherches et innovations ultérieures.

On pourrait ajouter – troisième intérêt littéraire – que la négritude, en permettant à l'écrivain de se cacher sous des patronymes d'emprunt, présente les mêmes avantages que le recours aux pseudonymes, auxquels Mirbeau souscrira souventes fois par la suite, ou encore que l'écriture de journaux intimes fictifs, tels que celui de la *femme de chambre* : ce sont là autant de moyens de multiplier les identités, on l'a vu, sans avoir pour autant à craindre de se trahir ni de se contredire<sup>76</sup>, comme l'explique Bernard Noël à propos de son célèbre et scandaleux roman *Le Château de Cène*, qu'il a en effet publié sous pseudonyme, avant d'en endosser la paternité à la faveur d'une réédition. Et il en donne la raison suivante : “ *J'ai toujours rêvé d'écrire sous plusieurs noms afin d'accélérer*

---

<sup>74</sup> L'ironie distanciée du romancier, en l'occurrence, consiste à tirer les ficelles de cette “ *machine infernale* ” qu'est une tragédie, à placer ses pièces sur l'échiquier du destin de façon à manipuler et à piéger à loisir ses personnages. On retrouvera ce fatalisme dans nombre de pages du *Journal d'une femme de chambre*, quand Célestine écrira : “ *Ce qui devait arriver arriva.* ”

<sup>75</sup> Elle se caractérise notamment par l'association d'un substantif abstrait et d'un article indéfini, mais sans adjectif qualificatif (“ *une extase* ”, “ *une rage* ”, “ *un bien-être* ”, “ *une terreur* ” ou “ *une épouvante* ”) ; par l'emploi du pluriel pour des noms abstraits qui ne s'y prêtent pas d'ordinaire (“ *des fraîcheurs* ”, “ *des froideurs* ”, “ *des mélancolies* ”, “ *des hontes* ”, “ *ses pudeurs* ” ou “ *des désespoirs* ”) ; par l'usage transitif de verbes habituellement intransitifs (“ *galopant l'entrevue* ”, “ *elle échappa les rigueurs* ”) ; par des inversions inhabituelles (“ *dernières et rougeâtres clartés* ”) ; par le recours à la parataxe, c'est-à-dire des effets d'accumulation de sensations qui ne sont ni ordonnées, ni hiérarchisées, ce qui donne une impression de désordre et de discontinuité tout à fait adéquate à la vision d'un monde livré au chaos ; par le recours fréquent au style indirect libre hérité de Flaubert et qui permet de laisser place à la subjectivité, même dans des récits rédigés à la troisième personne ; par la fréquence des oxymores, qui témoignent de l'universelle ambivalence et de la dialectique à l'œuvre en toutes choses.

<sup>76</sup> Marie-Françoise Melmoux-Montaubin écrit, au sujet du recours aux pseudonymes : “ *Le pseudonyme reconduit l'idée d'une irresponsabilité du journaliste, auquel on ne saurait tenir grief de ses textes* ” (*op. cit.*, p. 250). Un bon exemple des contradictions autorisées de la sorte, à la faveur de l'irresponsabilité du journaliste masqué, est fourni par les *Lettres de l'Inde* de 1885, où l'anticolonialiste Mirbeau se fait le relais complaisant du “bon” colonialisme à la française tel que l'entend son commanditaire François Deloncle, par opposition au mauvais colonialisme britannique, qui sert de repoussoir.



*mes propres contradictions en leur donnant diverses identités de papier*<sup>77</sup>. ” Il pourrait bien en être de même de Mirbeau. Car, en prêtant sa plume à André Bertéra-Bauquenne et à Dora Melegari-Forsan, aussi bien qu’en s’amusant à rédiger les journaux du premier cocher de *La Maréchale*, du jeune Sébastien Roch et de la soubrette Célestine, il multiplie les expériences identitaires et se joue des appartenances de classe, d’âge, de culture, d’éthique, et même de sexe<sup>78</sup>, sans se préoccuper de savoir si les personnes réelles ou les personnages fictifs dont il emprunte pour un temps l’identité reflètent sa propre manière de penser<sup>79</sup> : au lecteur de se débrouiller pour interpréter comme il l’entend ! Il en ira de même quand, dans des œuvres signées de son nom, il mettra ses propres articles dans la bouche d’un personnage aussi différent de lui, et aussi peu ragoûtant moralement, que la Clara du *Jardin des supplices*<sup>80</sup> – une femme, une Anglaise, une voyeuriste et une sadique ! – ; ou bien encore quand, à la faveur d’une espèce d’autofiction avant la lettre, il se dédoublera<sup>81</sup> dans ses deux derniers récits, *La 628-E8* et *Dingo*, où Mirbeau-personnage entrera bien souvent en contradiction avec Mirbeau-romancier<sup>82</sup>, au risque de semer le doute et l’inquiétude dans l’esprit du lecteur désarçonné et de miner ses fragiles certitudes. Dans tous ces cas de figure, au lieu que sa création romanesque ne se nourrisse que de sa propre vie, réelle mais limitée, comme dans une autobiographie *stricto sensu*, il l’enrichit de toute la palette de ses existences imaginaires, de ses identités d’emprunt et, du même coup, de ses propres contradictions, qu’il affiche en toute ingénuité, au risque de les exacerber.

Il s’avère cependant que, si cet enrichissement par le recours à l’hétéronymie est indéniable, il pourrait bien y avoir un prix à payer : la dilution du *moi* du romancier<sup>83</sup>. On pourrait le soupçonner d’être incapable de posséder une identité fixe, et “ *l’écart entre soi et soi* ” pourrait risquer de créer “ *une sorte de trou noir dans lequel glisse l’être* ”, comme l’écrit Béatrice Jongy à propos de Rilke et de Pessoa, dont les journaux fictifs, postérieurs à l’œuvre de Mirbeau, poussent à l’extrême cette distanciation par rapport à soi, qui aboutira chez eux à “ *une mise à mort du sujet*<sup>84</sup> ”, parallèle à la mise à mort du roman prétendument “réaliste” à laquelle, on le sait, notre “romancier malgré lui” a apporté sa contribution.

Mais, pourra-t-on objecter, en témoignant de la sorte de la crise du sujet à la fin du siècle et en l’exprimant de diverses manières, Mirbeau ne contribue-t-il pas du même coup à ouvrir, une nouvelle fois, la voie à la modernité littéraire ? De fait, les pseudonymes du “nègre”, et par la suite les journaux fictifs de ses personnages et le dédoublement autofictionnel du romancier, auront contribué à dépasser les apories du naturalisme, à dissiper les illusions du *profanum vulgus* sur l’unicité du *moi* et à créer des formes littéraires nouvelles et riches d’avenir. Loin donc d’être le symptôme d’une faiblesse irrémédiable d’un écrivain protéiforme, échappant à toute tentative

<sup>77</sup> “ L’outrage aux mots ”, postface du *Château de Cène*, L’Arpenteur, 1990, p. 152.

<sup>78</sup> Sur le problème spécifique posé par le journal de Célestine, voir la communication de Carmen Boustani, “ L’Entre-deux dans *Le Journal d’une femme de chambre* ”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 74-85.

<sup>79</sup> Robert Ziegler écrit à ce propos : “ *Quand il est publié sous un nom d’emprunt, le texte peut revendiquer n’importe quel lignage. Au lieu d’être le descendant d’un créateur unique et avoué, il devient le fils accidentel d’une multitude d’influences indistinctes, la conséquence anonyme de sa propre intertextualité. N’importe qui pouvant s’en attribuer la paternité, il n’a aucun compte à rendre, et les thèmes qu’il développe, les positions idéologiques qu’il adopte ne sont que des masques qui attirent l’attention sur l’illégitimité même qu’il entend cacher* ” (art. cit. sur *La Maréchale*, p. 4).

<sup>80</sup> Voir sur ce point notre communication “ Les Rôles sexuels à travers les dialogues du *Calvaire* et du *Jardin des supplices*, d’Octave Mirbeau ”, dans les Actes du colloque de Beyrouth *Aux frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, 2003, pp. 381-399 ; et aussi nos introductions au roman dans *L’Œuvre romanesque* et sur le site des éditions du Boucher.

<sup>81</sup> On trouve déjà un dédoublement dans un des romans dits “autobiographiques”, *Sébastien Roch*, où Mirbeau se peint à travers Sébastien et Bolorec.

<sup>82</sup> Voir notre article “ Mirbeau et l’autofiction ”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 121-134.

<sup>83</sup> Marie-Françoise Melmoux-Montaubin écrit à ce propos : “ *Le pseudonyme engage une forme de désappropriation du texte qui révèle la posture ambiguë de l’auteur face à ses productions* ” (*op. cit.*, p. 251).

<sup>84</sup> Béatrice Jongy, “ L’Écriture hétéronymique : une mise à mort du sujet – *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, et *Le Livre de l’intranquillité*, de Fernando Pessoa ”, à paraître, aux Presses universitaires de Rennes, dans les Actes du colloque de Lorient sur *L’Écriture de soi*, 24-26 octobre 2004.

classificatoire et suspect de n'avoir pas de voix propre – ce qui, pour Mirbeau, serait un soupçon particulièrement absurde, tant sa voix et sa forte personnalité sont omniprésentes dans son œuvre –, cette problématique multiplication identitaire pourrait bien au contraire constituer un quatrième apport littéraire de l'écriture masquée.

À tous égards, la négritude se révèle donc littérairement précieuse, et on comprend que, nonobstant les inévitables frustrations dont témoigne “ Un raté ”, le romancier en formation y ait eu recours pendant des années, en attendant de pouvoir voler de ses propres ailes... et d'y trouver financièrement son compte !

## NÉGRITUDE ET PSYCHANALYSE

Le quatrième type d'explication est d'ordre psychanalytique. Il est fourni par Robert Ziegler, qui analyse avec perspicacité la négritude et, plus généralement, le recours à des pseudonymes, avant de se pencher sur le cas particulier de Mirbeau et de *La Maréchale*. Pour lui, “ *chaque création sous pseudonyme constitue un acte d'agression œdipienne* ” :

*En rejetant une identité paternelle qui exige d'être honorée et perpétuée, l'auteur qui écrit sous un nom emprunté cherche à se libérer de toute responsabilité à l'égard du passé. Quand l'auteur qui proclame sa paternité met sa signature à une œuvre, il l'authentifie et la reconnaît comme son propre enfant. Plus que le marqueur généalogique qui relie un père à sa progéniture, la signature indique la provenance d'un texte qui est l'identité de l'auteur transformée en objet. Ainsi, la création artistique est une façon de s'engendrer soi-même.*

En revanche, “ *être l'auteur d'une œuvre parue sous pseudonyme, c'est participer à un processus primaire qui traduit une défiance à l'égard de la loi, du surmoi et de ses instances de contrôle*<sup>85</sup> ”. La trajectoire de Romain Gary, inverse mais complémentaire de celle de Mirbeau, illustre cette analyse : après avoir conquis, sous son nom de plume, une solide réputation dans la République des Lettres et être arrivé à un point où il aurait pu se dire qu'il n'avait plus rien à prouver, il a refusé de se laisser enfermer dans une identité littéraire et sociale et a cherché à échapper à son propre personnage, en même temps qu'aux lois du milieu littéraire, en usant de pseudonymes et en conquérant ainsi une nouvelle liberté<sup>86</sup>. La négritude qu'il a choisi de s'imposer, en attribuant au fictif Ajar et au réel Pavlowitch *La Vie devant soi* et trois autres œuvres dont la paternité aurait dû lui être reconnue, lui a permis de multiplier les masques et, en quelque sorte, de s'auto-engendrer, comme si, à l'instar de Mirbeau selon Robert Ziegler à propos de *La Maréchale*, il avait eu lui aussi un père à tuer :

*Même si le mobile de Mirbeau était bien d'abord un besoin d'argent, le recours à un pseudonyme était aussi, sans aucun doute, inspiré par le fantasme œdipien de tuer son père*<sup>87</sup> *en rejetant son nom. En s'acoquinant avec les jésuites auxquels il avait confié son fils, Ladislas Mirbeau avait perpétré le meurtre d'une âme dont la transcription sera faite plus tard dans Sébastien Roch. Tel Isaac entre les mains de son père Abraham*<sup>88</sup>, *Mirbeau avait été un innocent sacrifié à la vanité de son père et s'était assimilé à son pendant féminin, Chantal de Varèse, “vierge à vendre”, sans que se soit jamais produit pour lui le sauvetage de la onzième heure. Mais, comme les*

---

<sup>85</sup> Robert Ziegler, art. cit., p. 4.

<sup>86</sup> Romain Gary s'est aussi bien amusé au détriment du petit monde parisien des Lettres qu'il a dûment mystifié, comme l'avait fait Mirbeau en publiant ses *Lettres de l'Inde* en 1885 ou, à degré moindre, en signant Jean Maure, Jean Salt ou Jacques Celte de faux reportages sur Ceylan, la Russie ou Ouessant

<sup>87</sup> Il est à noter que deux personnages de Mirbeau se sentent précisément coupables de la mort de leur père, bien qu'ils n'en puissent mais : Daniel Le Vassart, dans *La Belle Madame Le Vassart*, et Jean Mintié, dans *Le Calvaire*.

<sup>88</sup> C'est la comparaison qui est inspirée à l'auteur de *La Maréchale* par le sacrifice de Chantal de Varèse.

*circonstances avaient changé et que Mirbeau avait mûri en tant qu'artiste, il s'est mis à écrire sous son propre nom, a ressuscité un père discrédité, et a rétabli le lien avec son passé familial. [...] Étant passé du traumatisme du meurtre de l'âme au jeu émancipateur de l'écriture sans responsabilité, Mirbeau vend son nom et, avec l'argent qu'il gagne, achète une nouvelle liberté<sup>89</sup>.*

De son côté, en analysant l'imaginaire de *L'Écuyère* à la lumière de Bachelard, Philippe Ledru aboutit à une conclusion comparable, car pour lui aussi l'expérience traumatisante du collège de Vannes et des conditions on ne peut plus suspectes dans lesquelles le jeune Octave en a été chassé<sup>90</sup>, a joué un rôle décisif dans la création littéraire, qu'elle a en quelque sorte conditionnée :

*L'Écuyère est donc une clef qui permet de comprendre la poétique de la pourriture qui parcourt l'œuvre. C'est un roman fondateur. Il annonce le mouvement de l'imaginaire mirbellien et jette un éclairage singulier sur l'œuvre à venir. Les grands thèmes mirbelliens sont déjà en place : pureté / corruption, amour sublimatoire / Éros destructeur, malédiction du temps. / Cette cohérence métaphorique et thématique replace ce roman dans la logique de l'œuvre entière. Au cours de cette aventure littéraire, Mirbeau va mener une introspection. Alain Bauquenne représente dans *L'Écuyère* un temps bien précis dans l'évolution de l'auteur. C'est la jeunesse séduite par la transcendance idéaliste. Lorsqu'il écrira sous son propre nom, c'est une conscience souillée qui parlera. C'est le jeune Mirbeau que Bauquenne transpose, contemple et analyse. L'écriture sous pseudonyme lui permet de se défaire de cette partie de lui-même qui a cru à un idéal mystique. Et peut-être est-ce aussi un début d'évacuation d'un traumatisme vécu. Cependant, l'écriture restera marquée à jamais et deviendra un vomitoire de l'imaginaire.<sup>91</sup>.*

Bref, pour les deux commentateurs, dans la construction de son identité, tant psychologique que littéraire, après le traumatisme inaugural à exorciser, la négritude, meurtre du père ou exutoire<sup>92</sup>, a dû apparaître à Mirbeau comme un passage obligé. Mais un moment est venu où, parvenu à maturité, comme Bernard Noël quelques décennies plus tard<sup>93</sup>, il a dû prendre conscience que le recours au pseudonyme n'était pas seulement émancipateur, mais constituait aussi une forme d'autocensure, et où il a décidé tardivement d'assumer tout à la fois ses engagements socio-politiques et sa paternité littéraire et d'entamer enfin sa rédemption par la plume.

\* \* \*

---

<sup>89</sup> Robert Ziegler, "Pseudonyme, agression et jeu dans *La Maréchale*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, pp. 13-14 et 15.

<sup>90</sup> Sur ce sujet et la présomption de viol par son maître d'étude, à l'instar du jeune Sébastien Roch, voir nos introductions à *Sébastien Roch* et la biographie d'*Octave Mirbeau*, chapitre II.

<sup>91</sup> Philippe Ledru, "Genèse d'une poétique de la corruption", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 24.

<sup>92</sup> Arnaud Vareille parlera aussi de l'écriture comme "exutoire" à propos d'*Amours cocasses* et *Noces parisiennes* (art. cit., p. 42).

<sup>93</sup> "Ce pseudonyme me censurait : c'était le masque sous lequel je demeurais blanc en attendant. Avais-je peur ? Attendais-je d'être reconnu ?" (Bernard Noël, loc. cit.).

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la négritude mirbellienne<sup>94</sup>. Pour l'heure, je me contenterai, pour finir, de souligner un trait qui est peut-être plus frappant encore que l'écriture *stricto sensu* et que la récurrence des thèmes obsessionnels et des procédés narratologiques : l'omniprésence de l'humour et de l'ironie de l'écrivain. Les romans et nouvelles parus sous pseudonyme constituent à cet égard un véritable festival, et Mirbeau s'y livre souvent à une ébouriffante démonstration de son esprit et de ses talents d'écriture, dans le droit fil de ses lettres de jeunesse à Alfred Bansard des Bois. Mais s'il parvient à nous faire rire ou sourire grâce à ses inventions désopilantes, ses exagérations loufoques, ses jeux de mots, ses ruptures de ton, son détachement amusé et ses impayables parodies (notamment dans ses recueils de nouvelles), ce n'est pas pour autant – ou pas seulement – afin d'amuser la galerie et de s'acquitter de son devoir envers ses commanditaires amateurs de gros tirages. Le “ *comique d'être un homme* ”, comme il dira dans la dédicace du *Journal d'une femme de chambre* à Jules Huret, est inséparable de sa “ *tristesse* ” : “ *Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes* ”<sup>95</sup>. En même temps que l'humour permet, par le détachement qu'il suppose, de ne pas trop souffrir des maux qui nous frappent ou nous menacent, et que l'ironie, sport de combat, nous aide à nous en venger, ce qui est consolant, en fouaillant nos ennemis<sup>96</sup>, ils n'en mettent pas moins en lumière, chez Mirbeau, l'implacable cruauté de notre humaine condition, la barbarie de notre nature prétendument civilisée, les ravages de la passion et l'inhumanité de la société française sous la Troisième République. Autant de thèmes qui ne prêtent guère à rire, pourtant. En l'occurrence, le rire mirbellien s'avère décapant et démystificateur autant que vengeur : il révèle crûment pour ce qu'elles sont les “ *grimaces* ” des puissants de ce monde, il met à nu les dessous peu ragoûtants des institutions les plus honorées, à défaut d'être honorables, il nous aide à voir ce qui nous est d'ordinaire caché par les couches accumulées du conditionnement socioculturel, que le romancier, dans *Dans le ciel*, comparera à de corrosives chiures de mouche<sup>97</sup>. Bref, il contribue à créer le choc pédagogique susceptible d'éveiller le questionnement du lecteur, préalable à toute conscientisation.

À l'humour du conteur et du romancier, qui prend ses distances et se protège en nous montrant toujours le côté cocasse et risible des êtres et des choses, et à l'ironie du polémiste et de l'intellectuel engagé, qui ne perd pas une occasion pour démasquer d'importance les institutions oppressives et rétrogrades, il convient d'ajouter ce que Mirbeau appelle “ *l'ironie de la vie* ” – ou, comme il dit dans *La Belle Madame Le Vassart*, “ *l'ironie des destinées* ”<sup>98</sup>. C'est elle qui fait que les choses ne se déroulent jamais comme les pauvres humains, dans leur ridicule présomption, ont cru le programmer. Tout se passe comme si un malin génie – le romancier, en l'occurrence, qui tire les ficelles et qui, dans des romans-tragédies, joue au sein du *chaos* de la vie sociale, et pour le pire, le rôle inversé du dieu des chrétiens au sein du *cosmos* où, pour le mieux, est supposée s'exercer sa “ *providence* ”, fût-ce à coup de tremblements de terre dévastateurs et de raz-de-marée purificateurs – s'amusait à se payer leur tête, à déjouer leurs ruses, à frustrer leurs attentes, voire à les torturer sadiquement, comme le chat avec la souris, sans même qu'ils aient pour autant, devant un ciel vide, la (mince) compensation de cracher sur des dieux morts et de se révolter contre des tortionnaires absents. C'est cette ironie “ *sadique* ” de la vie, par exemple, qui leur inflige des sacrifices douloureux qui, pour finir, s'avèrent pathétiquement inutiles, et qui n'en paraissent que plus

---

<sup>94</sup> Pour approfondir la question, il conviendrait, me semble-t-il, de poursuivre l'étude des images, entamée par Claude Herzfeld et Philippe Ledru, parce qu'elles sont révélatrices de l'imaginaire de Mirbeau ; d'étudier plus précisément la narratologie mise en œuvre ; de poursuivre la recherche sur l'intertextualité ; d'analyser plus systématiquement les caractéristiques du style des œuvres publiées sous pseudonyme ; de recenser, dans la douzaine de volumes qu'il n'a pas signés, tous les indices révélateurs de l'utilisation, par le romancier, de *l'herbier humain* qu'il s'est constitué au cours de ses années d'apprentissage ; de repérer les allusions à ses propres expériences (par exemple, le collègue des jésuites de Vannes, l'Ariège, le Perche, etc.) ; et de pointer tous les signes annonciateurs des œuvres futures et tous les rapprochements envisageables avec les romans et les pièces de théâtre signés de son nom.

<sup>95</sup> *Œuvre romanesque*, tome II, p. 377.

<sup>96</sup> Au premier chef, “ *le monde* ” immonde, ce “ *loup dévorant* ”, comme il le qualifie dans *L'Écuyère*, dont il trace un tableau au vitriol dans tous les romans “ *nègres* ”, surtout dans *L'Écuyère* et *Dans la vieille rue*.

<sup>97</sup> *Œuvre romanesque*, tome II, p. 55.

<sup>98</sup> *Œuvre romanesque*, tome II, p. 880.

monstrueux : moyen efficace de sensibiliser et d'interpeller les lecteurs. À l'œuvre dans l'ensemble de la production littéraire de Mirbeau, elle est illustrée notamment dans *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart* et *L'Abbé Jules* et, plus encore, dans *L'Écuyère*, *Dans la vieille rue*, *La Duchesse Ghislaine* et *Sébastien Roch*<sup>99</sup>. De ce point de vue, tous les romans "nègres", et plusieurs des nouvelles insérées dans des recueils pourtant sensiblement moins sérieux, peuvent être considérés comme des récits de sacrifices inutiles, dont *Sébastien Roch* sera un nouvel avatar, et qui donnent à coup sûr plus envie de pleurer que de rire.

Dans ce calvaire qu'est l'existence terrestre, dans ce jardin des supplices que sont les sociétés humaines, l'humour et l'ironie sont de bien dérisoires défenses face au tragique de notre condition, déchirée entre "l'immense dégoût de vivre" et "l'immense effroi de mourir"<sup>100</sup>. Mais ils constituent du moins une indispensable hygiène de survie, et ils permettent à l'homme lucide et désespéré<sup>101</sup> d'affirmer la dignité et la révolte de l'être pensant, en attendant sa mise à mort, suprême, inexorable et inutile sacrifice.

Pierre MICHEL  
Université d'Angers

---

<sup>99</sup> On trouve aussi plusieurs illustrations de cette ironie de la vie dans des comédies. Ainsi, dans *Les affaires sont les affaires* : l'affairiste prédateur et sans scrupules Isidore Lechat n'en développe pas moins les forces productives ; il embauche "charitablement" Lucien Garraud ou le vicomte de La Fontenelle, qui lui en sont reconnaissants ; la mère et la fille se quittent pour toujours au moment même où elles se découvrent et pourraient enfin commencer à s'aimer. Dans *Le Foyer*, le baron Courtin, au lieu d'être inculpé pour abus de biens sociaux, comme il le mériterait, est chargé par l'Académie de prononcer le discours sur les prix de vertu...

<sup>100</sup> *L'Abbé Jules*, *Œuvre romanesque*, t. I, p. 402.

<sup>101</sup> Voir notre essai *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'université d'Angers, 2001.