

MIRBEAU L'OBSCÈNE

« Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel. Cette faculté se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible — celui du réel à être perçu — mais figure plutôt une sorte de tolérance, conditionnelle et provisoire. »¹

L'accusation d'obscénité dont ont fait l'objet les productions de Mirbeau, et à laquelle elles peuvent aujourd'hui encore être soumises, invite à revenir d'une manière détaillée à la fois sur l'accusation elle-même et sur ses présupposés. Nous découvririons alors leur poids dans le destin de l'œuvre complet au sein de l'histoire littéraire et pourrions, concurremment à cette part obscène, mettre en évidence le recours à un principe de séduction qui apparaîtrait tout autant comme un des fondements de l'écriture mirbellienne. Enfin, redéfinir l'obscénité dont il est question dans certains textes nous permettrait de retrouver sa valeur étymologique, qui s'accorde si bien avec le projet de Mirbeau : le mauvais présage.

I. L'OBSCÉNITÉ.

A. Thèmes et variations sur la sexualité.

La longue litanie des pudeurs offensées des critiques et du public a été trop souvent relevée pour qu'il soit utile d'en renouveler la liste exhaustive. Contentons-nous de rappeler les chefs d'accusation principaux sous le coup desquels tombent quelques textes : onanisme dans *Le Calvaire* ; lubricité obsessionnelle de l'abbé Jules ; viol « d'une âme d'enfant » et, à peine voilé par l'ellipse, de son corps, dans *Sébastien Roch* ; luxuriante luxure dans *Le Jardin des supplices* ; sexualité déviante de Célestine et de ses maîtres dans *Le Journal d'une femme de chambre...* Notons encore que ce dernier roman est cité dans la conférence de Boris Vian, « Utilité d'une littérature érotique » (recueillie dans ses *Écrits pornographiques*²), dans laquelle l'auteur évoque la scène fétichiste de la bottine de Célestine. Noël Arnaud, dans sa préface de l'ouvrage, indique que Vian « ne connaissait de la littérature érotique ou pornographique ou de manuels traitant de ce sujet, que les plus classiques et répandus [...] »³. comme pour mieux confirmer que, dans l'inconscient collectif, le roman ne relève que du critère libertin. Mirbeau, c'est entendu, est donc en premier lieu obscène à cause de la teneur licencieuse de ses œuvres qui frayent avec la pornographie. Cependant, un second critère sert à soutenir l'accusation ; plus diffus dans ses *a priori* idéologiques, il est tout autant réducteur pour l'esthétique de Mirbeau, qu'il enferme dans la logique naturaliste en dénonçant l'attachement de l'auteur à décrire le réel.

B. La vérité sans voile.

Le modèle de cette lecture nous est fourni par un pastiche de Paul Reboux et Charles Muller, publié en 1907 chez Grasset⁴. Outre le fait qu'un tel ouvrage témoigne de la place que Mirbeau occupait dans le champ littéraire de l'époque (il apparaît sur la couverture du volume aux côtés d'autres pastichés non moins célèbres : Tolstoï, Lamartine, Baudelaire, Loti, Mistral, les Goncourt, Dickens, Zola, Daudet...), son intérêt réside dans la concentration et la simplification des thèmes de l'œuvre originale que commande le genre et dans la volonté de mimer au plus près le style de l'auteur par l'emploi de ses tics et de ses travers les plus évidents. En l'espace d'une dizaine de pages, nous découvrons un édifiant raccourci du regard que les contemporains de Mirbeau portent

¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Folio, Essais, 1999, p. 7.

² Boris Vian, *Écrits pornographiques*, Livre de Poche, 1998, p. 63.

³ *Idem*, préface, p. 9

⁴ Plusieurs volumes intitulés *À la manière de...* regroupent plusieurs séries de pastiches. Celui de Mirbeau se trouve dans le tome premier.

sur son œuvre. Qu'en ressort-il ? L'inspiration mirbellienne y est montrée sous deux aspects : la lutte sociale et l'obscénité⁵. Dans ce texte, intitulé « Pour les pauvres », le narrateur se rend dans une usine où l'attend un ami, directeur de l'établissement récemment acquis par le ministre et poète Georges Leygues⁶, qui lui fait les honneurs d'une visite commentée. Là, sont concentrés (et le terme peut, d'une manière anachronique, résonner des connotations les plus tragiques pour nous tant le pastiche, en grossissant les traits des thématiques habituelles de Mirbeau, ne réussit que trop bien à rendre compte de l'horreur de certaines situations économiques par une mise en scène qui, pour être caricaturale, n'en est pas moins prémonitoire⁷) les pauvres, qui travaillent jusqu'à ce que mort s'ensuive. Leurs cadavres sont recyclés, chaque partie du corps servant à la fabrication d'un objet usuel. L'industriel décline la liste des transformations que subissent les organes, des parties les plus nobles jusqu'aux excréments, point d'aboutissement de l'activité physiologique et point d'orgue de l'énumération obscène du corps exhibé. L'énormité des propos touche au Grand-Guignol et le pastiche est tout à fait réussi. Il soulève cependant le problème idéologique du jugement porté sur l'œuvre car il est sous-tendu par l'idée de l'obscénité consubstantielle à toute écriture qui tendrait à évoquer les réalités économiques et sociales les moins avouables de la société.

En ce sens, l'œuvre mirbellienne est réduite à une esthétique naturaliste à laquelle il fut reproché, dès ses premières productions, l'obscénité de ses thèmes. Attardons-nous simplement sur un exemple de critique, celle formulée par Jules Cases dans un article intitulé « La Débâcle du réalisme : La Panique », paru dans *L'Événement* du 21 septembre 1891. Bien qu'un peu tardif par rapport au début du débat sur le Naturalisme, qui remonte à 1870 avec la publication de *Thérèse Raquin*, le point de vue est intéressant à maints égards, par le fait qu'il étudie, d'une part, l'évolution du Réalisme et sa dégénérescence, si l'on peut dire ici, qui l'amenait au Naturalisme et, d'autre part, par la mauvaise conscience qui s'exprime dans ces lignes. Cases résumait ainsi l'esthétique réaliste :

Pendant bien des années, et cela dure encore, le roman de début d'un jeune réaliste devait se signaler par la peinture de quelque vice monstrueux et banal, transcrire les mœurs sans intérêt des maisons mal famées, contenir entre ses pages de ces cartes transparentes que recherche les gamins effrontés et les vieillards exsangues.

Dans ce catalogue, nombre de formules et de paradoxes sont à commenter. En premier lieu la caractérisation du vice « *monstrueux et banal* ». Par son appartenance hors norme (le monstre étant issu de l'alliance d'éléments hétérogènes), le vice est remarquable. Pourtant l'adjectif « *banal* » qui suit vient en relativiser l'exception, ce qui revient à dire que l'horreur dénoncée reste un fait, non seulement répandu, mais, à ce titre, connu de la société qui se contente d'une cohabitation distante sans jamais rien tenter pour y remédier. « *Les mœurs sans intérêt* » relèvent du jugement de valeur et de l'affirmation gratuite qui est démentie par la quantité des tirages des œuvres réalistes ou naturalistes, et tout particulièrement de celles de Zola si l'on accepte d'étendre le jugement porté sur les mœurs des maisons closes à l'ensemble des textes analysant d'une manière explicite les affres de la sexualité (dans cette perspective, *Nana*, 1880, le roman du cycle des *Rougont-Macquart* le plus marqué par cette problématique, a atteint le plus gros tirage dans la collection Bibliothèque Charpentier — 166 000 en 1893 —, loin devant les autres titres zoliens). Il y a là l'expression d'une mauvaise conscience avérée, d'un critique qui réagit en suivant les dogmes de l'époque pour laquelle la littérature est encore coupée de la réalité et où cette dernière, si elle est représentée, doit l'être en des termes acceptables pour les convenances. Il y a donc, dans ce texte de Cases, la preuve

⁵ Au-delà du caractère réducteur du pastiche il faudrait dire combien celui de Reboux et Muller est pertinent lorsqu'il met en scène deux personnages en situation de conversation démarquant ainsi d'une manière fidèle les *interviews* imaginaires propres à Mirbeau et mises en évidence par Pierre Michel. Il faudrait également insister sur l'analogie thématique : l'un des personnages est un homme symboliquement important (même si ici il n'est que le représentant du ministre et industriel Georges Leygues), l'autre, le narrateur, est plus indéterminé socialement, mais entretient avec le premier des rapports de connivence (ils sont anciens condisciples) et des rapports plus ambigus (sa visite et l'entretien qui en ressort ne laissent pas de desservir le premier). Cette scénographie est bien celle de plusieurs contes et appartient en propre à l'engagement de l'écriture mirbellienne.

⁶ Il fut notamment ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans le cabinet Waldeck-Rousseau et cible régulière des chroniques de Mirbeau.

⁷ Résumant avant l'heure le principe concentrationnaire, les pasticheurs font dire à l'industriel : « *D'un côté, ça crée un commerce épatant... Et de l'autre, ça supprime les pauvres...* », *À la manière de...*, Première série, Grasset, 1950, p. 9.

de la véritable crise de schizophrénie qui s’empare du lectorat et de la critique, réaction symptomatique du désir de fuir l’expression de la réalité qu’on lui met sous les yeux. L’argumentaire des critiques se limite d’ailleurs à la négation pure et simple de l’existence même de cette dernière au nom de critères moraux ou esthétiques, alors que des réactions seraient attendues, certes dans le champ littéraire, mais de surcroît dans le champ social et politique. Attitude que Clément Rosset résume par la formule : « *Oui à la chose perçue, non aux conséquences qui devraient normalement s’ensuivre*⁸. » Enfin, la référence aux « *cartes transparentes* » est l’allusion la plus claire au reproche de pornographie que l’on n’a pas manqué de faire à Flaubert, puis à Zola, pour certaines mises en scène jugées scabreuses.

La critique implicite adressée à Mirbeau par les pasticheurs relève donc, pour partie, d’un sentiment commun à l’époque : le monde ouvrier, la maladie, la misère... sont autant de faits qui ne peuvent fournir matière à la chose littéraire, sauf à tomber dans la trivialité. Dévoiler la réalité dans sa véritable nature est cependant l’essence même du projet de Mirbeau, qui, bien que choisissant d’autres voies que l’observation scientifique, se voit réduit aux principes du Naturalisme et taxé des mêmes défauts, puisque certains de ses motifs appartiennent en propre aux constantes thématiques du mouvement : *Le Calvaire* participerait à la fois du « roman de collage » et du « roman militaire » ; *Dans le ciel*, bien que paru en volume de manière posthume et donc tardive, prend son essor dans les années 1890 et pourrait bien être classé dans la série des « romans de l’artiste ».

Très tôt, Mirbeau, en butte à cette accusation d’obscénité pour cause de « réalisme », s’en défend, se justifiant à l’aide de cela même qui lui est reproché. Une courte missive, découverte en 2001 dans une vente aux enchères à l’Hôtel des Ventes d’Alençon est on ne peut plus explicite sur le retournement de la charge de la preuve à laquelle parvient Mirbeau. Il écrit à Charles Lalou, directeur de *La France* :

Mon cher directeur,

*Voici ma chronique. Elle est un peu leste, mais vous remarquerez qu’elle est seulement gauloise et sans intentions obscènes. Cette scène s’est passée identique, à Sainte-Gauburge, village à deux lieues de Laigle, et les journaux du pays la racontent. D’ailleurs cela dépeint admirablement le paysan ; c’est un document champêtre. [...]*⁹

Les variations sémantiques autour de la notion d’obscénité tendent à poser les limites de ce qui est acceptable et de ce qui ne l’est pas. On reconnaît là deux adjectifs (« *leste* » et « *gaulois* »), familiers des chroniqueurs mondains, et qui, dans leurs articles, comme en témoigne assez le dernier, apparaissent comme deux qualificatifs propres à définir l’esprit français. En revanche « *obscène* » s’y oppose et se retranche par là même des bornes de la bienséance. Plus intéressante encore, l’expression « *document champêtre* », qui fait tomber l’accusation d’obscénité au nom du réel reproduit. En arguant du caractère testimonial de l’anecdote, Mirbeau se dédouane de toute intention obscène. Mais n’est-ce pas justement la reproduction du réel sans échappatoire, dans son « idiotie », qui constitue le fond de l’obscénité aux yeux de la bourgeoisie ? Nul ne peut supporter la révélation sans fard des vérités du monde, surtout lorsque celles-ci supposent d’admettre ses propres errements. L’obscénité mirbellienne, telle qu’elle est mise en scène par le pastiche, relèverait donc moins du caractère graveleux de certaines scènes que de la volonté de toujours mettre en avant, représenter ce qui est irréprésentable, nommer ce qui est innommable et de l’ordre du refoulé ou de la bonne conscience.

Ici, l’obscène est ce qui dévoile, déballe, joue cartes sur table, là où la mièvrerie de l’érotique bourgeoise use des atours et des voiles. Plus de parade du corps et des mœurs, mais la vie des organes et de la société exhibée au grand jour, le réel rendu à lui-même, à la nudité des corps et des instincts. Dans ce dévoilement qui supprime le mystère et ne ménage aucune échappatoire, le projet Mirbeau — ce que souligne d’ailleurs fortement les choix d’écriture des pasticheurs — présente une caractéristique qui suit encore une logique naturaliste tout en la pervertissant déjà pour se l’approprier : le recours à la description fragmentée. *L’origine du monde* de Courbet est

⁸ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Collection de Mme C. Guimont. Le document ne présentant ni destinataire ni référence explicite a été identifié par Pierre Michel et daté du mois de juillet 1885. Il serait relatif à la publication de « Justice de Paix », qui paraîtra le 24 juillet 1885.

érigé en principe de représentation ; le tronçon, le fragment sont institués en place du récit et le degré zéro du désir et de l'imagination émerge dans le recours au gros plan. Ainsi procède Mirbeau dans les textes où il décrit le viol, la torture, les perversions et les déviances sexuelles.

C. La manie synecdochique.

En voyant dans *Le Journal d'une femme de chambre*, un exemple de « *naturalisme hystérique, forcené, dévoyé*¹⁰ », Ernest-Charles confirme l'opinion générale de ses contemporains sur la famille littéraire à laquelle est censé appartenir Mirbeau, tout en soulignant ce qui l'en distingue. Le corps (biologique ou sociétal) autopsié situe l'auteur dans la veine d'un courant se livrant à la fragmentation de la description sous l'influence conjointe des préceptes zoliens et de l'Impressionnisme. La volonté documentaire et le dogme de l'instantanéité¹¹ y commandent le morcellement pour rompre la monotonie de séquences descriptives s'abîmant dans la classification du réel. Cependant, chez Mirbeau, la synecdoque est érigée en principe de monstration.

Cette manie synecdochique correspondrait alors à une vision du monde et de la société qui, propre à Mirbeau, trouverait cependant ses sources chez Hobbes (notre auteur aurait pu faire sienne la formule du philosophe utilisée dans le *Léviathan* et source de son projet d'anthropologie politique : la société, c'est le combat de « *chacun contre chacun* », chap. XIII) ou, d'une manière plus contemporaine, dans le darwinisme. Elle se veut donc le reflet de la cruauté que l'écrivain ne cesse de repérer dans les pratiques sociales et dont le corps humain est le premier à témoigner, dans ses affections ou ses stigmates. Ce surinvestissement critique du corps dans le texte a été souligné par Emmanuelle Lambert dans son article consacré aux romans autobiographiques¹². On peut y noter que la putréfaction et l'éparpillement sont surtout le fait des corps constitués, des organes sociaux, tandis que les héros « *con[çoivent] le réel en termes « sensibilistes » ou philosophiques*¹³ » pour mieux se sauver des avanies corporelles et de l'hérédité. Dans les *Contes cruels*, que Mirbeau rédige parallèlement aux textes romanesques, apparaissent de nombreuses scènes de corps mutilés et avec eux l'outrance avec laquelle l'auteur rapporte la description des corps meurtris, loin de l'objectivité scientifique affichée par Zola. Le chapitre 4 du volume II, intitulé « L'écrasement de l'individu », réunit quantité de ces scènes où le corps n'est présent que par fragments. On trouve cette description d'une foule dans « Conte » :

*De tous les êtres réunis en cet espace et dans cette lumière de torche vomie par les sombres idoles, il n'y en avait pas un seul à qui il ne manquât quelque membre important. Les uns se promenaient sans tête et ne paraissaient pas gênés par cette décapitation ; les autres n'avaient pas de bras ; ceux-ci marchaient privés de jambes ; ceux-là se dandinaient sur des torsos absents ; et je remarquais une qualité prodigieuse de ventres ignobles qui s'épalaient, s'épanouissaient, se gonflaient, rebondissaient comme des ballons de caoutchouc*¹⁴.

« Maroquinerie », qui est sans conteste le texte que démarque le pastiche de Reboux et Muller, a pour thème central la peau des colonisés africains. « Le Tronc » évoque la guerre et un blessé qui « [...] n'avait plus ni bras, ni jambes ; c'était un tronc, un tronc vivant et geignant [...] »¹⁵, motif que l'on retrouve dans « Ils étaient tous fous » : « *Ils virent un blessé, les deux cuisses coupées, qui se tordaient à mes pieds, sorte de grosse larve humaine...* »¹⁶

Comme pour mieux confirmer le règne du dépeçage, Mirbeau, dans *L'Assiette au beurre* du 31 mai 1902, numéro entièrement rédigé par ses soins, dresse le portrait du docteur Doyen, chirurgien érigé en parangon de la pratique médicale et de la vanité contemporaine :

C'est même le plus grands des chefs, à en juger par le nombre des têtes qu'il a scalpées, des bras et des jambes qu'il a coupés, des ventres qu'il a décousus, des doigts qu'il a

¹⁰ Ernest-Charles, *La Littérature française d'aujourd'hui*, Perrin, 1902, p. 279, cité par Pierre Michel in *Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2001, vol. 2, p. 339.

¹¹ Pour un panorama complet des influences du primat de l'instantané et de ses conséquences dans les textes, je renvoie à Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

¹² Emmanuelle Lambert, « L'Écriture du corps dans les romans autobiographiques d'Octave Mirbeau », *C.O.M.*, n° 2, 1995, pp. 39-46.

¹³ *Idem*, p. 45.

¹⁴ Mirbeau, *Contes cruels*, Les Belles Lettres/Archimbaud, II, 2000, p. 213.

¹⁵ *Idem*, p. 326.

¹⁶ *Idem*, p. 416.

fendus, des estomacs qu'il a vidés... Ne se contente pas de pourfendre, de tailler, de scier, découper, laminer, mettre en aiguillettes, comme poitrines de canard, la chair humaine. Il perfectionne encore l'acharnement. Il y a la pince Doyen, le bistouri Doyen, la scie Doyen, le thermo-cautère Doyen, le drain Doyen...

Ici, l'antonimase se met au service de l'énumération compulsive qui mime l'éparpillement des membres du corps découpé. Est-il dès lors obscène de s'attarder sur l'image du corps mutilé lorsque la mutilation est l'essence même de la pratique sociale ?

Ce traitement du corps trouve également sa source dans l'expérience personnelle de l'auteur et dans les concessions qu'il a dû faire au parti de la réaction lorsqu'il officiait comme secrétaire particulier de Dugué ou comme journaliste à *L'Ordre de Paris*. La dualité de son être, les compromissions auxquelles il lui a fallu se soumettre l'ont rendu déchiré à l'univers des Lettres le jour où il a pu vivre de sa plume. Les nombreuses images de corps dépecés sont ainsi, au-delà de la simple évocation de la cruauté du monde, la manière la plus marquante dont se traduit la psychologie des profondeurs qu'il lui tient à cœur de développer chez ses personnages. La complexité de l'âme humaine, les postulations contraires qui l'animent, sont la cause d'un véritable écartèlement moral que Mirbeau choisit de mettre en scène selon deux principes : les développements psychologiques de certains personnages dans les premiers textes ; les images de corps suppliciés dans les suivants. Les deux méthodes ne se répartissent pas strictement d'une manière chronologique, elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre, mais la seconde semble alimenter de préférence les œuvres qui débutent avec *Le Jardin des supplices*, où corps humains et corps textuels subissent le dépeçage. *Le Journal d'une femme de chambre* suivra : Célestine a un comportement complexe et la fin du roman dit assez ses contradictions, tandis qu'elle subit quotidiennement la tyrannie des ordres de Mme Lanlaire, qui l'oblige à se plier littéralement en quatre. Les pages rédigées par la femme de chambre exposent la souffrance du corps. Le texte lui-même porte la marque des pliures de l'être et les considérations s'enchaînent par contamination des sensations et des souvenirs ne respectant qu'à peine le seul principe d'organisation : la chronologie du journal. La fiabilité de cet ultime principe logique se voit, en effet, mise à mal à plusieurs reprises par le biais d'analepses fréquentes et peu motivées par le contexte.

Par le recours à l'élément isolé Mirbeau coupe court à la narration et à l'illusion romanesque pour ne laisser en évidence que le fragment, au nom de ce que M.-F. Montaubin nomme « *une esthétique du tronqué*¹⁷ ». Loin d'en arriver au caractère figé de la description pathologique du naturalisme, qui perd en vivacité ce qu'elle gagne en scientificité, le fragment, selon une définition qu'en donne Roland Barthes dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France*, « *permet la multiplicité des évocations auxquelles il donne lieu, une lecture polysémique : moins on en montre, plus on en dit. Valeur plurielle mais non pas générale du fragment, car précisément, le fragment refuse toute confrontation à une idée désincarnée. Il veut le bouillonnement et le morcellement de l'existence.* » Le paradoxe du fragment chez Mirbeau est celui-ci : il semble confiner aux limites de l'acceptable dans la restriction du champ visuel qu'il impose au profit de la minutie ou de l'horreur de la description de l'objet, tandis que, dans le même temps, il est l'élément qui fait le mieux saisir l'ensemble des enjeux que cache la description en se présentant comme une traversée des apparences. Le détail n'est pas figé, il n'épuise pas le contenu de son référent, mais en multiplie les effets de sens. C'est, bien entendu, *Le Jardin des supplices*, qui illustre au mieux ce principe par la multiplication des séquences descriptives consacrées aux supplices, mais aussi par la mise en avant d'un autre principe mirbellien : la sensation visuelle.

D. À l'école du regard.

L'accusation d'obscénité faite à Mirbeau pour le choix de ses thèmes s'aggrave de la place prépondérante accordée à la vue dans ses œuvres.

L'œil apparaît effectivement comme un organe de nature hautement suspecte pour la morale, le texte biblique en ayant déjà stigmatisé le penchant intrinsèque au péché puisque Jésus

¹⁷ M. F. Montaubin, « Les romans d'Octave Mirbeau : « Des livres où il n'y aurait rien !... oui, mais est-ce possible ?... » », *C.O.M.*, n° 2, 1995, p. 55.

enseigne que regarder c'est agir¹⁸. Hubert Damisch affirme, pour sa part, que « [l']*émergence de la civilisation serait [...] allée de pair (sans pour autant qu'elle y trouvât sa cause) avec l'affirmation, aux côtés de la pulsion proprement sexuelle, de la pulsion scopique (Schautrieb) dirigée à l'origine vers les parties génitales [...]* ¹⁹ », ajoutant, en citant Freud, que l'« *l'impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée*²⁰ ».

Cette « *pulsion scopique* » alimente bien des romans de Mirbeau qui rendent notamment compte des splendeurs et misères du corps de la femme. Corps épanouis de l'innocente ou de la tentatrice, corps ruinés par l'âge ou le labeur, les descriptions physiques abondent, servies par une mise en scène qui fait du regard l'élément principal de la révélation. L'abbé Jules est troublé par les odeurs de la jeune paysanne qu'il rencontre au détour d'une promenade dans la campagne, mais l'excitation essentielle vient de ce qu'il se place dans la position du contemplateur et qu'il se livre à un examen de ses charmes (« *il **examina** la paysanne* », dit le texte²¹). Les visions de luxure qui l'accablent sont les pires tentations qu'il doit combattre, tant elles lui échauffent le sang, et ce sont les images qui s'échappent de sa malle incendiée à la fin du roman qui ont la charge de délivrer aux personnages présents la leçon qu'ils n'ont pas encore comprise : la pulsion sexuelle est la raison d'être et la limite de l'homme. Célestine, pour sa part, accède aux cabinets de ses maîtresses et peut dresser un état des lieux de la physiologie bourgeoise en 1900²². Le narrateur du *Jardin des supplices*, quant à lui, ne cesse de scruter le corps de Clara : corps marmoréen au repos, corps soumis aux spasmes du désir ou aux convulsions épileptiques.

Par l'évidente insistance qu'il met à livrer les corps au voyeurisme de ses personnages, Mirbeau s'exposait à l'accusation d'obscénité. Pourquoi, dès lors, cette référence insistante à la vue ? D'abord, parce qu'il n'échappe pas à cette surestimation du regard que ses peintres préférés lui ont révélée dans toute sa liberté et son pouvoir subversif. C'est aussi parce que le sens de la vue est au cœur de sa pratique littéraire, qui ne souhaite rien moins que dessiller les regards. Il faut réapprendre à voir : c'est ce que réalise le recours au réel. Mais, s'il faut passer par l'œil, c'est aussi parce que la vue est le sens par lequel on éduque le plus facilement « [l']*œil n'[étant] pas seulement, comme le voulait déjà Aristote, l'organe le plus « théorique » de tous les sens : la perception visuelle l'emporte sur toute autre dans la construction de l'image du monde qui est celui de l'homme [...]* ²³. » On pourrait ajouter que « [c]omme le signifie sans équivoque la langue grecque, savoir, c'est voir (*ideîn*)²⁴. » Le regard est donc l'outil privilégié de la révélation des vérités du monde, mais il est aussi le plus sensible à l'horreur de cette vérité.

Philippe Hamon a pu repérer, en dressant la typologie des personnages organisateurs de la logique narrative dans le roman naturaliste, la figure du « *regardeur-voyeur*²⁵ » et force est de constater que nous le retrouvons chez Mirbeau. Ce qui, de prime abord, peut apparaître à nouveau comme l'expression d'une logique naturaliste devient cependant rapidement symptomatique d'un projet personnel du fait des nombreux écarts qui existent avec la vulgate zolienne, au premier rang desquels se trouve la nature de l'énonciation dans les textes. Mirbeau adjoint à son personnage-observateur la responsabilité de la narration et s'oriente vers une subjectivité ignorée du naturalisme. Le regard est désormais incarné et le réel apparaît sans médiation. Le pastiche évoqué

¹⁸ « *Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle* », *Evangile selon Mathieu*, 5, 27-29. Jésus ajoute : « *Si ton œil droit est pour toi une occasion de péché, arrache-le et jette-le loin de toi.* »

¹⁹ Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Champs-Flammarion, 1997, p. 30.

²⁰ *Idem*, p. 20.

²¹ Mirbeau, *L'Abbé Jules*, 10-18, 1977, p. 85. C'est nous qui soulignons.

²² Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à la notion de « complexe d'Asmodée », que nous avons esquissée dans notre article « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* », *C.O.M.*, n° 9, 2002, pp. 147-169.

²³ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1997, p. 32.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, et *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

use et abuse de cette caractéristique. Les invitations à voir, à regarder, les gestes de monstration qui orientent le regard sont nombreux²⁶.

La volonté révélatrice de l'écriture mirbellienne est redoublée par cette structure visuelle qui commande aux textes. Mirbeau ajoute, au principe informationnel affirmant que n'existe que ce qui est dit, le concept cognitif, qui fait de la vue un élément prépondérant de la construction du sujet et de son environnement. L'obligation doublement faite au lecteur de voir le réel ne pouvait que conduire à certaines réactions vives de la part du public et à l'accusation d'obscénité.

II. LA « STRATÉGIE DES APPARENCES²⁷ », OU LE PRINCIPE DE SÉDUCTION.

Face à ce caractère immonde des corps morcelés ou exhibés, face à l'obscénité d'une sexualité dévoilée crûment, surgit la nécessité de détourner les regards afin de ménager un temps avant la découverte des réalités. Ce chemin oblique, cet écart pour résister à l'obscénité (ici entendu, non plus dans son sens moral, mais dans son sens plus philosophique d'« [e]xacerbation réaliste [...] »²⁸) apparaît dans l'avènement de la femme-guide.

A. Le charme de la féminité : puissance du désir.

Puisque l'obscène procède d'une saturation du réel, puisqu'il constitue l'extinction de toute attente, les romans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* vont biaiser avec la représentation de la réalité en introduisant, entre le lecteur et elle, l'écran paradoxal de la féminité. Clara et Célestine, pour appartenir aux figures « pornographiques » décriées par la critique, ne présentent pas moins quelques différences majeures avec leurs semblables du gynécée mirbellien. Avant que d'afficher leurs instincts et leurs corps, elles se définissent en termes de promesses, faites soit explicitement, comme Clara²⁹, soit plus indirectement, comme Célestine³⁰. Le trouble obligé du lecteur devant les figures nouvelles des femmes narratrices revient à celui éprouvé par Pâris devant Aphrodite lui promettant la conquête d'Hélène en échange du plus haut prix du concours dont il est le juge. Car, « [...] ce n'est pas tant la beauté qui importait à Pâris, [...], que la prime de plaisir dont elle s'accompagnait, la promesse d'un plus-à-jouir. La notion même de promesse — et celle, qui en est le corrélat, d'une attente — impliquant un délai [...] et, avec [lui], la possibilité d'une diversion, voire d'une tromperie quelque chose comme un leurre »³¹. Pâris discernait le prix de la beauté à Aphrodite dans l'attente fallacieuse de plaisirs car, de leur assouvissement, naîtront la guerre et la destruction de Troie. Le narrateur du *Jardin des Supplices* succombe lui aussi aux promesses dilatoires de Clara à qui il remet son corps et sa volonté. De cette démission de l'esprit critique du narrateur surgira également la catastrophe : l'entrée au jardin, avec son flot de révélations. Mirbeau présente Clara à travers le trouble du narrateur-premier avant qu'elle-même ne mène le jeu des révélations, guidant les regards et délivrant ses aphorismes sur le monde tel qu'il va. La beauté de Clara est un appât considérable, mais ce sont bien ses promesses plus explicites de sensualité, qui font du narrateur du *Jardin des Supplices* un converti à sa règle, et

²⁶ Citons par exemple : « Tu vas voir[...] », « J'aperçus », p. 10 ; « allons voir », p. 11 ; « Viens voir ça », « Tu n'as pas vu le plus beau », p. 14. Paul Reboux, Charles Muller, *op. cit.*

²⁷ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Folio, 1990, p. 20.

²⁸ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 58.

²⁹ Le bateau sur lequel le narrateur a rencontré Clara arrivant au terme de son voyage, se pose la question de l'avenir du premier. Clara lui annonce qu'il n'y a ici « [p]as d'autres limites à la liberté que soi-même... à l'amour que la variété triomphante de son désir... » (p. 133). S'abîmant dans ses réflexions et ses calculs, le narrateur ne peut que constater que Clara lui offre « une vie extraordinaire, des jouissances à foison, des sensations uniques, des aventures libertines [...] » Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Folio, 1998, p. 135.

³⁰ C'est avant tout la nature même du texte dont elle est l'auteur supposé, un journal intime, qui fonctionne comme aiguillon de l'imaginaire libidinal. Ses coquetteries, propres à « l'éternel féminin » tel que le dépeint l'imaginaire fin-de-siècle, sont cependant exacerbées par le fait qu'elle est le commentateur de son propre jeu et que certaines de ses tentations n'en sont ressenties que plus vivement par le lectorat.

³¹ H. Damisch, *op. cit.*, p. 135.

ce sont ces mêmes connotations qui, consubstantielles au *Journal d'une femme de chambre*³², puis, par le jeu de la rumeur et du succès, aux parutions mirbelliennes, qui provoquent le désir du lecteur.

Cette captation de l'attention du narrateur-personnage et du lecteur par la figure féminine est d'autant plus nette que la femme prend en charge la conduite de l'action (Clara) ou de la narration (Célestine) à la première personne du singulier. Imposant sa silhouette, elle impose de surcroît l'échange direct avec ses interlocuteurs par la forte puissance de sollicitation que possède le « je » dans l'échange communicationnel. Mirbeau semble avoir retenu la leçon du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, dont Meyer Schapiro souligne l'une des causes du scandale qu'il suscita en évoquant « *le regard de la femme [qui] s'adresse au spectateur et sollicite en retour le sien, comme si la nudité, parmi ces Parisiens en train de converser, représentait son moi social normal*³³ ». Chez Mirbeau, nous retrouvons le principe du tableau : l'indécente apostrophe du lecteur par le personnage féminin. « L'œillade verbale » du texte fonctionne donc comme détournement, tant il est vrai que « *[c]e qui séduit n'est pas tel ou tel tour féminin, mais bien que c'est **pour vous**. Il est séduisant d'être séduit, par conséquent c'est l'être séduit qui est séduisant*³⁴ ».

Cette relance de l'intérêt du texte par le détournement du but premier désigné et obscène dans son évidence, ressortit à la séduction dont « *[I]a stratégie [...] est celle du leurre*³⁵ ».

B. Mourir comme image : l'avènement de la parole.

Destinée à capter le regard du lecteur, la figure féminine n'en laisse pas moins cristalliser sur elle la thématique érotique, mais va user de cette prérogative pour fasciner le lecteur avant d'en revenir au réel. Dans *Le Jardin des supplices* comme dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le personnage s'extrait de la gangue de son être féminin, renvoyant à l'obscénité du corps sexué, pour accéder à la parole. Euphémisation du réel, la figure féminine n'en oublie pas pour autant sa tâche révélatrice et instaure, après la connivence première du désir, un véritable dialogue avec le lecteur, échange dont le but est bien la lutte pour imposer sa propre représentation de la réalité sociale contre celle de l'interlocuteur :

*Les diagonales, ou les transversales de la séduction peuvent bien briser les oppositions de termes, elles ne mènent pas à une relation fusionnelle ou confusionnelle, [...] mais à une relation duelle, non pas une fusion **mystique** du sujet et de l'objet, ou du signifiant et du signifié, ou du masculin et du féminin, etc., mais une séduction, c'est-à-dire une relation **duelle et agonistique***³⁶.

Le Jardin des supplices propose un modèle complexe puisque Clara ne prendra la parole et n'orientera le texte qu'après que le narrateur-premier l'aura présentée sous l'apparence de la femme fatale. C'est dans le renversement des places qui s'instaure, dans la seconde partie de l'œuvre, dans laquelle Clara devient le mentor, le guide, tout autant fascinante par ses attributs que par les terribles mystères qu'elle révèle, que le lecteur passe sous la domination de la voix féminine. Rien de plus propre à cette volonté de capter l'attention de l'interlocuteur que cette fusion du regard, du corps féminin et de la parole comme en témoigne la réplique du narrateur, littéralement sous le charme de Clara : « *Rien ne nous presse, ma chère Clara... Nous verrons toujours assez d'horreurs... Parle-moi encore comme tu me parlais il y a une seconde où j'aimais tant ta voix, où j'aimais tant tes yeux*³⁷ ! »

Célestine pour sa part assume d'emblée la responsabilité de l'énonciation et de la teneur des propos de son journal. Sa dimension charnelle apparaît au détour des pages, mais peu à peu c'est son regard sur le monde qui prévaut, entraînant à sa suite celui, scrutateur, que le lecteur, invité en cela par le titre, portait sur elle seule.

³² On a déjà fait remarquer la puissance évocatrice du mot « journal » lorsqu'il présupposait l'irruption du lecteur dans l'intimité de son auteur et combien la fonction de Célestine était un facteur fantasmatique important. On peut ajouter que le succès de la publication partielle du *Journal* des Goncourt à partir de 1887, avec son lot de révélations avérées ou hasardeuses, accentue la dimension scandaleuse du genre.

³³ Cité par H. Damisch, *op. cit.*, p. 70.

³⁴ Vincent Descombes, *L'Inconscient malgré lui*, cité par J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 96. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 99.

³⁶ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 145. C'est l'auteur qui souligne.

³⁷ Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*, Folio, 1997, p. 193.

La femme passe du statut de « corps » à celui de voix, ce qui ne constitue pas une mince révolution des mentalités sociales et littéraires³⁸. Or, dans le même temps que la femme fait sa métamorphose, elle évolue de la nature à l'artifice, de l'obscène à la séduction, cette dernière étant « [...] *de l'ordre du rituel, [tandis que] le sexe et le désir sont de l'ordre du naturel*³⁹ ». Cette évolution de la figure féminine est un indice des modifications que connaît la structure des textes mirbelliens qui, pour être engagés, revendiquent une dimension esthétique. Ce basculement des héroïnes de la nature à l'artifice semble illustrer les exigences littéraires de l'auteur, dont le projet de dévoilement ressortit au domaine de l'éthique, tandis que ses préoccupations littéraires le mènent sur la voie d'une réflexion d'ordre esthétique : « [I] *'éthique, c'est la simplicité (celle du désir aussi), c'est la naturalité [...]. L'esthétique, c'est le jeu des signes, c'est l'artifice — c'est la séduction*⁴⁰. »

Mais dans cette tension entre réel et illusion, quel crédit accorder au règne de l'artifice ? Le combat pour la justice peut-il se satisfaire de ces détours, de ces atours ? La réponse est double. D'une part, le recours aux stratagèmes est un expédient on ne peut plus commun pour parvenir à ses fins, Machiavel l'a dit pour le domaine politique et Graciàn, renouant avec la pensée sophiste, l'a étendu à la pratique mondaine. D'autre part, le combat de Mirbeau pour la vérité refuse le rôle de modèle et exige une prise de conscience et une autonomie de pensée du lecteur, difficilement compatibles avec l'évidence des vérités assénées dans les romans à thèse, « [c] *ar la plupart des choses, hélas, ont un sens et une profondeur, seules quelques-unes accèdent à l'apparence et celles-là seules sont absolument séduisantes. La séduction est dans le mouvement de transfiguration des choses dans l'apparence pure*⁴¹. » C'est pourquoi Mirbeau résout la contradiction entre vérité et artifice, engagement et littérarité, en unifiant les contraires : le jeu sur les apparences sera garant de la révélation du réel et de la liberté du lecteur.

L'apparition d'artifices au seuil des œuvres apporterait la confirmation de ce désir de légèreté. Ainsi de la préface du *Journal d'une femme de chambre* évoquant le manuscrit livré par son auteur. M.-F. Montaubin rapproche ce procédé de « [...] *l'esthétique du Rien, [puisque] la publication d'un texte anonyme — fût-ce fictivement — est une étape vers le processus d'abolition du texte*⁴² ». Cette tendance, apparaît sous une autre forme dans *Le Jardin des supplices*, roman dans lequel la partie intitulée « Frontispice » a la charge de nous présenter le narrateur. La parole semble ne pouvoir échapper à la pesanteur du statut social du locuteur n'étaient l'apparition de Clara et son rôle dans la suite de l'œuvre. C'est bien elle qui assume le texte, mais elle est aussi le personnage le plus improbable, puisque le narrateur ne sait si elle a réellement existé ou si elle est le fruit de son imagination⁴³. Or, rien de plus ici, dans cette altération de la femme-narratrice, que la mise en pratique d'un principe propre à la séduction, puisque « [s] *éduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre*⁴⁴ ». Si la présence de Célestine, devant garantir les événements rapportés, est estompée dès l'avertissement du roman, Clara apparaît comme la meilleure illustration de cette légèreté du personnage par qui arrive pourtant la révélation. Le sens qu'elle propose est un sens polysémique, enfoui sous le miroitement kaléidoscopique des corps et des plantes du jardin. Désignant le réel au regard d'autrui, elle le commente, le glose, sans jamais le nommer, procédant par métaphores ou paraboles. Sa réalité même est douteuse : figure toute diaphane sortie de l'imagination du narrateur ou bien brûlante image de la femme dominatrice ? Elle est tout cela à la fois, incarnant la réversibilité propre à la séduction et venant au-devant du lecteur pour le conduire à

³⁸ Voir Nicole Leroux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, 1989, p. 16. H. Damisch commente cette page en évoquant la façon dont elle montre « *comment le discours qui sera celui du politique, de la Polis en tant que fondée sur l'exclusion des femmes, aura en fait pour corollaire que le corps, autant que le sexe, semble être tout entier du côté des femmes : comme s'il n'y avait qu'un sexe, le sexe féminin ? Comme si la femme était « tout du sexe, et l'homme tout du genre » [...]* », H. Damisch, *op. cit.*, pp. 294-295.

³⁹ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ *Idem*, p. 157.

⁴¹ *Idem*, pp. 160-161. C'est l'auteur qui souligne.

⁴² M. F. Montaubin, *op. cit.*, p. 53.

⁴³ « *Existe-t-elle réellement ?...* », s'interroge le narrateur. Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Folio, 1997, pp. 246-247.

⁴⁴ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 98.

l'écart, le faire dévier (ce qui est aussi le sens de « séduire ») de la brusque révélation des réalités du monde avant de mieux l'y replonger.

Ce principe de mise à distance du réel ne se limite pas à l'emploi de la figure féminine, mais apparaît dès les textes autobiographiques et se prolonge lorsque la femme aura été remplacée par la machine ou l'animal. La dialectique du regard obscène et de la médiation séductrice de la parole trouverait son point d'orgue dans l'usage particulier de l'instance narrative dont use Mirbeau. En refusant le discours monologique et le point de vue unique — fût-il subjectif —, il tend à complexifier l'expression de la réalité, arrivant ainsi à la présenter dans son entière horreur tout en permettant au lecteur d'en accepter la révélation.

III. UNE « NARRATION STÉRÉOSCOPIQUE ».

A. Le principe stéréoscopique.

Le principe de séduction dont est investi le personnage féminin d'une manière ostentatoire dans certains textes est en fait présent dans l'ensemble de l'œuvre, moyennant quelques variations ou raffinements. En détournant l'attention du lecteur sur le personnage-narrateur premier ou secondaire, on risque une identification partielle du lecteur qui peut nuire à la volonté de Mirbeau d'émanciper ce dernier ; c'est pourquoi l'une des caractéristiques de son dispositif actantiel est de fournir une double focalisation.

Il y a une grande richesse des métaphores optiques pour rendre compte du travail littéraire, depuis le « *miroir promené le long d'une route* » de Stendhal, jusqu'au « *prisme* » de Jacques Viala en passant par la théorie du reflet de Luckàs puis de Goldmann. Pourtant la montée en puissance de la photographie, par le biais de son développement dans la presse et la vie quotidienne à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, pourrait autoriser le recours à une nouvelle image, motivée par les enjeux idéologiques de son référent : la « narration stéréoscopique ».

Le procédé récurrent dont use Mirbeau n'est pas sans évoquer celui que met en œuvre, dans le domaine de l'optique, l'appareil stéréoscopique. Les images de ce type se caractérisent par une double prise de vue d'un même sujet, l'appareil ayant été légèrement déplacé de l'une à l'autre. La conséquence de ce décalage est l'obtention d'une image possédant une profondeur, une perspective. Cependant, pour que l'épreuve stéréoscopique dévoile cette troisième dimension, elle nécessite la participation active du spectateur, obligé de se pencher sur les lunettes de l'appareil permettant la coïncidence des images lorsque le regard s'y applique. C'est d'ailleurs ce dernier qui en définitive fait naître l'illusion. Il en va de même pour la littérature d'une manière générale : le texte requiert la participation du lecteur pour vivre en tant que tel, la découverte de l'univers de l'œuvre se faisant via le regard du narrateur ou l'observation des aventures d'un personnage. Ainsi découvririons-nous volontiers, dans les romans et récits de Mirbeau, l'usage d'une structure *bifrons*, possédant une double orientation. Elle supposerait que soit dédoublé le foyer central traditionnel, incarné par le personnage principal, grâce à la présence d'un second personnage qui, soit directement, soit indirectement, viendrait relativiser la portée des analyses du premier. Mus l'un par l'autre, les regards se retrouvent sans cesse en compétition ; le narrateur-premier est aux prises avec une autre entité, active ou passive, qui en est le repoussoir, le double spéculaire⁴⁵. Ce dédoublement empêcherait une lecture fluide de l'univers présenté et en perturberait le système axiologique. Puisqu'il s'agit de retarder la révélation du réel, le lecteur est amené à voir double.

Nous retrouvons ici, d'une manière sous-jacente, le principe dialogique dont l'œuvre de Mirbeau serait aussi, il est vrai, un bon exemple. Le mélange des voix, le discours polyphonique relèvent bien de cette problématique de la multiplication du sens et de sa diffraction entre plusieurs personnages ou au sein du même. Cependant, concernant notre sujet et relativement au caractère engagé du travail mirbellien, il conviendrait de justifier ce qui en démarque notre proposition. Pour le premier point, nous avons noté que l'obscénité était accentuée dans les textes par le recours

⁴⁵ Peut-être est-ce ici l'un des indices de la nature baroque de certains textes de Mirbeau, la figure de l'ellipse et de son double centre pour décrire l'instance narrative (en lieu et place de la figure centrale) renvoyant à l'influence des découvertes de Kepler dans l'*épistémé* de la Renaissance et au décentrement, au mouvement qu'elles induisent dans les représentations picturales, les réalisations architecturales ou dans les formes littéraires de l'époque.

privilegié au regard et que l'affrontement pour la maîtrise du sens opposait des points de vue, au sens propre du terme. Dans le face à face des deux personnages s'engage un combat qui ne passe pas forcément par les mots (Joseph ne prend pratiquement jamais la parole, la 628-E8 est une mécanique muette, Dingo ne communique que par le corps) et l'affrontement des protagonistes voit la victoire de l'un sur l'autre, contre la logique non unifiante du dialogisme. Pour le second point, nous pouvons évoquer le travail de Pierre Masson, qui a pu illustrer ce même désir de perturber une lecture monovalente du texte dans les œuvres de nombreux écrivains de la fin du siècle par le seul recours à un personnage déceptif et à une structure ouverte⁴⁶. La notion de stéréoscopie, transposée au domaine littéraire et à l'écriture mirbellienne, permettrait d'insister sur la responsabilité du regard dans la perception obscène des œuvres de Mirbeau. La narration stéréoscopique met en tension deux voix, mais également deux regards, qui ne sont plus l'équivalent d'un point de vue (au sens narratologique, la focalisation interne dans le cas présent impliquant l'accès à une pensée, le détail de traits de caractère propres, toute chose renvoyant au dialogisme...), mais se limitent à la (re)présentation du monde. L'analogie entre la narration et le principe photographique se justifierait dans l'idée que « [...] *la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; [qu'] elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique*⁴⁷ », injonctions que reproduit fréquemment la femme-guide, « vis-à-vis » qui n'est jamais que la traduction de l'espèce de huis-clos qui place les personnages et le lecteur en face des vérités du monde. Autre argument, relatif à la photographie pornographique, à son caractère homogène — Barthes la nomme « *unaire*⁴⁸ » —, qui présente cette prise de vue comme « [...] *tout entière constituée par la présentation d'une seule chose, le sexe : jamais d'objet second, intempestif, qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire*⁴⁹ ». C'est là le principe du regard de chaque personnage pris individuellement dans les récits. La notion de stéréoscopie a alors l'avantage de traduire l'essence même du dispositif actantiel mirbellien, en introduisant au cœur de cette transparence indécente du regard le croisement des points de vue (entendu comme principe photographique : le lieu où est placé l'objectif), de créer ce décalage qui laisse le sens vacant, en déshérence.

L'Abbé Jules ne présente que l'esquisse de cette méthode, en offrant au lecteur le portrait du personnage éponyme en deux temps : la vision de l'abbé à partir des rumeurs, des discours parentaux qui tissent pour l'enfant une véritable légende autour de l'oncle ; le portrait *de visu* cette fois, lorsque l'abbé revenu de Paris, est à nouveau installé à Viantais. Le découpage du texte respecte cette partition puisque, composé de deux parties, il consacre la première à la construction fantasmatique de l'image de l'abbé Jules qui s'achève avec son retour et sa rupture fracassante avec les parents du narrateur, tandis que la seconde partie reprend la narration après une ellipse de deux ans qui a donné le temps à l'abbé de prendre ses habitudes sur place. Le point de vue est unique (celui de l'enfant), mais la présentation en diptyque offre ce dédoublement de la figure permettant tout un jeu de contrastes, de paradoxes et de miroitements contradictoires.

Le narrateur du *Jardin des supplices* ne peut, quant à lui, que raconter ce qu'il découvre, donner à lire le point de vue de Clara, sans jamais pouvoir élucider le mystère de cet aruspice moderne qui mène le jeu.

Célestine conte et dénonce dans son journal la vie de domestique, mais elle n'est pas la seule représentante de la condition ancillaire. Si elle en incarne le versant frondeur, lumineux, Joseph représente quant à lui la dimension soumise, docile. Pourtant le dénouement révèle l'autre face de Joseph-Janus, versant obscur, caché, pervers et peut-être bien plus efficace par son passage à l'acte que le babillage de la narratrice. Carmen Boustani a, de plus, pu déchiffrer en Célestine une certaine androgynie, qui ne peut que confirmer notre hypothèse du dédoublement du personnage⁵⁰.

⁴⁶ Pierre Masson, *Le Disciple et l'insurgé*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

⁴⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 16. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁸ *Idem*, p. 69. « *La Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller [...] : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance.* »

⁴⁹ *Idem*, p. 71.

⁵⁰ Carmen Boustani, « L'Entre-deux dans *Le Journal d'une femme de chambre* », *C.O.M.*, n° 8, 2001, pp. 74-85.

Pierre Michel voit dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* un usage particulièrement insistant de cette dualité et de la distanciation chères à Mirbeau⁵¹.

La 628E-8 offre pour sa part une place prépondérante à l'automobile elle-même, devenue, non plus simplement support du carnet de route que tient le narrateur, mais acteur à part entière des choix faits et de la perception des éléments.

Dingo enfin, par sa structure proche de l'historiographie (le récit est, peu ou prou, une chronique hagiographique de la vie de Dingo), suppose la subordination du narrateur aux faits et gestes de l'animal.

La prégnance de cette vision bipolaire jouerait donc en faveur d'un rapprochement formel avec le procédé stéréoscopique. Deux points de vue serviraient à donner une vision plus entière du thème, permettraient la mise en perspective du problème abordé. Le lecteur, adjuvant de ces deux regards, viendrait y ajouter le sien pour une lecture définitive.

B. Un dispositif ironique.

Les nombreux romans mirbelliens qui présentent l'observation scrutatrice d'un milieu (les rituels chinois, l'intimité bourgeoise, la vie d'une station thermale...) supposent la complicité du lecteur et cette même sensation de distance sécurisante vis-à-vis de l'univers décrit que celle procurée au spectateur par le cliché stéréoscopique⁵², n'étaient deux différences majeures :

La première tient au fonctionnement global de la double instance narrative. Loin d'être complémentaires l'un de l'autre, loin de favoriser l'explication du monde, les deux points de vue le complexifient à outrance, y apportent des problématiques neuves, et surtout se gardent de rien résoudre d'une manière définitive. Au-delà d'un simple face à face dialogique, la structure bipolaire vient rompre brutalement les certitudes que le texte imposait au lecteur par le truchement du narrateur-premier. Ce dernier ne voit pas seulement surgir un discours adverse, mais il se soumet à cette parole et se convertit à la règle qu'elle impose. Le second personnage est en effet dépositaire d'une autorité déontique, ainsi qu'en témoigne sa capacité à faire agir selon ses vues le narrateur-premier. *Le Jardin des Supplices* voit le narrateur suivre aveuglément Clara et assouvir ses caprices les plus morbides. Le récit s'achève dans la triple invocation du nom de la femme. Célestine, en dépit de ses rêves d'émancipation et de révolte, cède à la médiocrité du destin que lui impose Joseph. Robert Fresselou provoque le réveil du narrateur des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*, observateur hypnotisé de la micro-société de X et son départ salutaire de la ville de cure. L'automobile suscitera le voyage, sera l'élément propre à la dynamique de *La 628-E8*, de la même façon que Dingo est le prétexte de l'écriture du récit qui retrace sa vie. La voiture et l'animal auront entre temps converti leur propriétaire respectif à leur vision du monde. Mais dans ce choc des valeurs, la subordination du premier personnage au second n'apporte pas de solution pérenne, tant il est vrai que ce dernier a une réalité fragile et un comportement improbable.

La seconde en est la conséquence : face à un univers ouvert, dans lequel des forces centrifuges sont à l'œuvre, le lecteur se retrouve *in fine* seul artisan d'un des sens possibles ; livré, par le biais de l'illusion romanesque, à une fable qui trahit ses mécanismes, dévoile l'indicible de la société, il finit ébranlé dans ses certitudes, sans repère stable. C'est donc à un renversement de la vision stéréoscopique que procède Mirbeau. Le lecteur-spectateur en position de dominant devient, par un jeu de basculement des rôles, le dominé et passe de la position d'observateur à celle

⁵¹ « Le dialogue, forme qu'il affectionne, permettra souvent à Mirbeau — comme Jadis à Diderot — de confronter les deux faces de lui-même, en même temps que de souligner l'universelle contradiction des êtres et des choses. » Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1995, p. 29.

⁵² Notamment dans le cadre justificateur de la colonisation. Les vues stéréoscopiques prises dans les « zoos humains » (reconstitutions artificielles dans le cadre d'expositions temporaires, ou d'une manière permanente comme au Jardin d'acclimatation) entraient de façon doublement efficace au service de la cause colonialiste : d'abord, en donnant le frisson au spectateur qui est « projeté » au milieu des enclos de ces sauvages (au même titre que le processus de lecture, analysé en termes de plaisir littéraire, consiste pour l'essentiel à vivre des aventures extraordinaires et périlleuses en toute sécurité) ; ensuite, en lui donnant la place dominante dans l'échange visuel, celle de celui qui décide ou non de la rencontre, celle du regardant, confirmant par là sa nature supérieure et civilisée.

d'observé⁵³. Principe phénoménologique : je crée le monde en le regardant (n'existe que ce que je déclare utile de regarder), et suis moi-même une partie du monde regardé par les autres. Dans ce tourbillon des regards, le lecteur est tour à tour observateur et observé, dominant et dominé, savant et ignorant. Il s'agit bien de vouloir redonner sa place à ce tiers exclu qu'est le lecteur du texte monologique dans lequel se déploie une logique exclusivement bivalente. Face à un tel mode de pensée, la coexistence de points de vue contraires, s'affrontant et ne s'invalidant pas, ramène la liberté de ce nouvel intermédiaire interprétatif : le lecteur. Confronté à la béance du sens et donc à la nécessité de penser et d'agir, dont il était privé dans les œuvres monologiques qui postulaient le *tertium non datur*, il est le troisième terme enfin réhabilité. L'objectif du texte mirbellien est d'imposer au lecteur un travail de lecture du réel qui lui sera propre et qui ne peut reposer ni sur l'interprétation d'un personnage, ni sur le renversement que lui fait subir le surgissement du second.

La médiatisation, le dédoublement de l'instance actantielle, servent d'écran entre le lecteur et le texte, entre ses principes et la réalité dévoilée. Ce qui se présente cependant comme une mise à distance se révèle être finalement un mécanisme fatal au lecteur. La duplication ici fonctionne à l'inverse de ce qu'elle promettait : elle est retour sur soi, repli vers le regard premier, celui du lecteur. Loin de diffuser l'information, elle la concentre par les prismes successifs des points de vue dont la focale a été inversée : le personnage-guide décrypte le monde, le narrateur-premier le perçoit à travers ce regard, le lecteur enfin le découvre une fois passé au crible des deux autres points de vue et, par transitivité, se retrouve le seul garant et interprète de la réalité lorsque s'évanouissent les figures et les certitudes des personnages : « *Telle est la malédiction de l'esquive, de renvoyer, par le détour d'une duplication fantasmatique, à l'indésirable point de départ, le réel*⁵⁴. » Ce qu'affirment avec force les textes, c'est que l'obscénité se trouve dans l'œil de celui qui regarde. À chacun, dès lors, de s'interroger sur son sentiment une fois la lecture achevée.

* * *

L'obscénité mirbellienne serait liée à deux facteurs : le caractère licencieux des textes et la représentation crue de la société qu'on y trouve. Principe cardinal de la poétique de l'auteur, la révélation de la vérité sans fard ne s'accommode d'aucun compromis. Cependant, le double objectif qui l'anime l'oblige à une réflexion sur le moyen de tisser entre elles les nécessités de l'engagement et celles de la littérature. Apparaît alors comme le symbole de cette synthèse le motif de la femme-guide. La figure féminine des premiers textes était, d'une manière convenue, la femme fatale, confirmant l'inspiration décadente qui alimente une partie de l'œuvre de Mirbeau ; celle des derniers, tout en conservant ce trait, devient de surcroît la révélatrice du degré zéro de cette érotique. Car elle se mue en principe de séduction, c'est à dire de ruse et de réversibilité. Elle donne la leçon qui explique la décadence du monde et propose, non une alternative, mais le refuge dans l'ambivalence de son sexe. Elle est la voix qui porte à la lumière les contradictions du monde. Elle nomme la réalité plus qu'elle n'en indique le mode d'emploi ; son rôle est celui de Cassandre : annoncer le pire. Relayée par un système plus complexe de double énonciation, Cassandre cède la place à la révélation individuelle de la vérité. Le lecteur, d'abord sollicité par le corps, puis par la voix féminine, l'est ensuite par le jeu de miroirs des regards, avant que ne lui échoie enfin la responsabilité de l'interprétation du monde. Le livre est le vecteur d'un dévoilement qui arrache progressivement aux peintures de la réalité le vernis conventionnel qui les recouvre. Il projette de surcroît le lecteur au cœur du principe de révélation. Or, quoi de plus obscène en définitive que l'accès à la lucidité dans l'insouciance du présent ? Ainsi, à prendre le qualificatif au pied de la lettre, Mirbeau serait un oiseau de mauvais augure. Voilà qui lui sied sans doute assez bien pour que ses censeurs en soient remerciés.

⁵³ Notons, à propos de ce renversement que, parmi la masse de clichés pris par les sectateurs de la logique colonialiste dans les « villages de sauvages », rares sont ceux qui présentent les indigènes photographiés à contre-champ, c'est-à-dire depuis l'intérieur de la zone où ils évoluent. Dans ces prises de vue, en effet, ils sont représentés de dos et ce sont les badauds occidentaux qui se trouvent de face : distribution nouvelle des places qui brouille la démarcation entre observateurs et observés.

⁵⁴ C. Rosset, *op. cit.*, p. 125.

NOTES