

Robert ZIEGLER

Les enfants du vent : Octave Mirbeau et le rêve de l'originalité

À une époque connue pour sa production littéraire sur l'inceste, la masturbation et l'impuissance^[i], il n'est pas surprenant qu'on ait souvent attribué à l'art le principe de l'énergie génératrice. Tandis que la bibliothèque/le musée devenait le *topos* décadent par excellence, les auteurs enclins à étaler leur déviance avaient tendance à écrire des fictions leur ressemblant, des livres qui, comme le dit Barbara Spackman, « *étaient leur intertextualité* » (34). Coupé des gens qu'il méprise, l'esthète décadent qui se séquestre lui-même se présente comme le produit de la littérature, affirmant sa publication comme un livre non inspiré par l'expérience et dépourvu d'effet sur le monde de la réalité sociale. Témoin de l'effondrement d'oppositions binaires qui définissent l'originalité contre le plagiat, l'influence contre l'inspiration, l'objet contre la représentation, les Décadents développent une esthétique qui encourage la similitude, cultive l'infertilité, et établit une équivalence entre l'écriture et l'enfantement. Comme la provenance de chaque œuvre décadente devenait toujours plus incertaine et lointaine, sa progéniture apparaissait plus anémique, étiolée, dévitalisée, affamée d'un sang frais issu seulement des relations avec le réel. Associée à la stérilité du livre mort, la création décadente est formée par la pulsion de remplacer le sexe par l'art, le coït par la paternité de textes qui ne reproduisent rien qu'eux-mêmes.

Peut-être plus encore que ses contemporains, Octave Mirbeau, de caractère exalté, a déclaré son dégoût pour ce type de littérature décadente stérilisante qui se coupe de la vie. Écœuré par la surabondance du gâchis culturel, Mirbeau a écrit des livres qui dénoncent et exacerbent tout à la fois l'état congestionné d'un monde littéraire rempli à l'excès d'œuvres qui offrent des reflets d'eux-mêmes. Composé dans un style souvent impénétrable, encombré de néologismes, d'obscures allusions et d'idées ésotériques, le roman décadent est la fille-orchidée choyée, portant le pedigree de son auteur, une créature fragile protégée de l'inspection dégradante du public et à l'abri des « *salissantes curiosités des foules* » (Huysmans, *Là-bas* II, 109). Refusant de rencontrer leur public, les écrivains décadents définissent la relation avec leur œuvre comme une relation fermée, non naturelle, illicite, comme Durtal, chez Huysmans, qui annonce sa découverte du péché du pygmalionisme, dans lequel « *le père viole sa fille d'âme* » (*Là-bas* II, 35), et est ainsi capable de jouir de l'enfant textuel produit et possédé par lui seul.

Pour Mirbeau, retourner à un état de saine créativité requiert d'abandonner ou d'éradiquer un monde littéraire endogame où les artéfacts culturels engendrent des versions fac-similées d'eux-mêmes. Les notions, fréquentes chez les Décadents, d'épuisement racial, de suffocation de la société sous le poids de sa production artistique accumulée hantaient Mirbeau et l'entraînaient à fantasmer sur la capacité détergente et revigorante de la violence révolutionnaire.

Les récits autobiographiques des débuts de Mirbeau (*Le Calvaire*, 1886 ; *L'Abbé Jules*, 1888 ; *Sébastien Roch*, 1890) peignaient un monde d'une innocence végétale et intacte, dans lequel des adolescents voyaient leur innocence pervertie par l'influence délétère de l'armée, de l'Église et de l'école. Mais, avec le mûrissement de ses idées, Mirbeau a commencé à situer ses récits dans une société trop vieille, dont les membres ont déjà perdu leurs pouvoirs procréateurs, où la santé hétérosexuelle a laissé place au sadisme et à l'érotomanie de Clara dans *Le Jardin des supplices* (1899) et à la pathologie baveuse du fétichiste des bottes, Monsieur Rabour, dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1900). Les enfants vigoureux dans l'analphabétisme comme Sébastien Roch, jadis non différenciés des clairs ruisseaux et des arbustes flexibles au milieu desquels ils ont grandi, laissent place, dans « En traitement » (1897), à Louis-Pilate Tarabustin, cireux, voûté et rachitique, « avorton déformé et pourri de scrofules », « dernier spécimen d'humanité tératologique » (*Contes cruels* II, 538).

Tout en décrivant le mouvement inexorable vers le funeste destin de la race, Mirbeau se livre souvent à une célébration stimulante de l'inhumain. Alors que *La 628-E8* (1907) trace le voyage balistique d'un automobiliste exubérant parcourant l'Europe à toute vitesse, écrasant du bétail sous ses pneus, *Dingo* (1913) offre un panégyrique au chien sauvage en maraude qui ignore les leçons de son maître sur le radical-socialisme français, saute par-dessus la barrière, et s'en va dans la campagne, où il vide les forêts de ses perdrix et égorge les moutons. Le désir de Mirbeau d'une « apparition spontanée, évolutionnaire et inéluctable d'une société harmonique dans l'avenir » (Carr 66) est contrebalancé par un éloge cynique de l'atavisme, qui lui permet de placer sur le même plan le progrès et le fait d'écraser des enfants avec son automobile et de définir la nature comme la "carnivoracité" insatiable du chien du *bush* australien et la femme qui aime la torture.

Pessimiste quant à l'avenir de l'humanité, déçu quant à l'utilité de son propre travail, désabusé quant à la vision nostalgique de la nature dont il avait compris qu'elle était elle-même une construction idéologique, Mirbeau ne se contentait pas d'imiter ses pairs décadents en dépeignant une société malade à force de sophistication, mais écrivait aussi des œuvres qui se définissaient elles-mêmes comme des symptômes de la morbidité culturelle qu'il diagnostiquait. Avec le présent texte traitant de certaines des histoires recueillies récemment par Pierre Michel et Jean-François Nivet sous le titre *Contes cruels*, notre propos est de montrer que, pour Mirbeau, la seule fonction viable de l'art est la condamnation de l'art. Publiés à différentes périodes de sa carrière journalistique, ces contes réintroduisent la fusion décadente entre le bébé et le livre. Mirbeau y décrit l'impasse où se trouve l'écrivain *fin-de-siècle** qui est contraint de définir la capacité de survie de son œuvre en fonction de sa propriété contraceptive/infanticide, puisque la littérature se développe quand la vie se fane, et que la naissance du texte dépend de la mort d'un enfant.

Dans « Solitude » (1889), Mirbeau commence par relier la sénescence d'une culture à la richesse de sa production artistique, suggérant que l'héritage intertextuel de chaque nouvelle œuvre la rend vieille dès le départ. La société est si saturée de propagande faisant l'éloge de l'interdépendance et de l'alphabétisme, qu'un désir de solitude – qui réactiverait la mémoire et apporterait la conscience de soi – peut seulement inspirer la culpabilité de se livrer à des fantasmes régressifs interdits. L'homme socialisé est déjà une œuvre institutionnellement composée qui n'a pas conscience de son message, de sorte que, quand Lucien, personnage mirbellien, retourne dans la maison de son enfance, il ne peut reconnaître le lieu qu'il avait imaginé en termes d'imagerie pastorale conventionnelle. Déconcerté par la découverte que « *ses souvenirs d'enfance* » sont différents des « *sujets de narration française, que ses professeurs, au collège, lui donnaient à traiter* » (I, 188), il trouve que sa maison est un lieu non familier rempli de chaises sans confort, menacé d'une invasion de chouettes. Comme Des Esseintes, il se sent étranger aux visages perturbants aperçus dans la galerie des portraits d'ancêtres, des hommes sauvages, ignorants, « *fantômes des rustres lourds* » avec « *leurs mâchoires de bêtes* » (I, 186). Mirbeau remarque que la capacité de refléter le moi dans des images de ses aïeux, impression de continuité généalogique, n'est pas une fonction de l'hérédité, mais une lecture.

Dans son salon exposé aux courants d'air, avec ses murs froids et ses fenêtres agitées par le vent, Lucien passe ses journées seul avec son ennui. Sans l'ambiance rassurante que procurent les journaux et les romans, il commence à traiter son corps comme un texte décadent qui dévoile sa pathologie. Examinant sa salive et ses selles à la recherche de signes de la maladie de la connaissance de soi, il s'adonne à des lectures scatomaniaques qui l'orientent davantage vers la chose du corps que vers les produits de l'esprit. Soustrait à l'influence des journalistes et des professeurs, « *il eut des éveils de conscience, des lueurs farouches de réflexion* » (I, 189). Lucien s'aperçoit que l'isolement morbide engendre la pensée, l'altruisme, la créativité, « *signes indéniables de sa déchéance morale, de sa dégradation intellectuelle* » (190). Puisque la réalité est une version de second ordre de sa description populaire, l'homme civilisé fait rarement l'expérience d'un arbre ou d'un champ, gravitant plutôt vers « *la nature virgilienne* » (188). Fuyant la matérialité brute du bois et de la terre, il consomme « *une poésie de romance qu'il [trouve] très belle* » (188). Au contraire de la culture, qui est avancée, mûre et tardive, la nature est crue et éloignée. Ainsi quand Lucien est saisi de l'urgence de faire le bien et d'aider les autres, il est choqué par son propre atavisme : « *Je redeviens primordial ! se disait-il avec épouvante... Je redeviens préhistorique* » (189).

Les expériences de l'aliénation comme celles qui tourmentent le patient de l'asile dans « Un fou » (1895), un homme qui projette son identité dans un papillon bleu volant hors de portée, qui transfère sa capacité de penser à un tailleur en échange d'un costume. Cela montre que le moi est une construction instable forgée en collaboration par les créanciers, les critiques, les psychiatres, les policiers – ceux qui exercent le pouvoir et engendrent ces épistémologies qui rejettent l'excentricité

et l'indépendance. Dans ces deux histoires, le protagoniste intériorise le jugement normalisant de la société, qui voit l'inspiration artistique comme une psychose temporaire qui sera maîtrisée seulement par l'internement ou par la reprise volontaire des comportements interpersonnels qui guérissent l'individualisme et favorisent l'assimilation.

Dans *Le Jardin des supplices*, Mirbeau lie les femmes à l'instinct et à la violence, mais dans ses *Contes*, il montre que l'Église et l'État sanctionnent le mariage de telle façon qu'il fournit un exutoire confortable aux pulsions préhistoriques. Tout comme la guerre légitime le meurtre, la vie conjugale domestique la luxure, contenant les débordements libidineux dans le réservoir du mariage, de sorte que les citoyens, non troublés par des refrains de musique céleste ou par les intuitions du sublime, peuvent s'accoupler et dormir. Craignant d'être ostracisé des salons respectables, Lucien se résout à retourner dans le monde et à chercher une épouse. Allant se coucher tandis qu'au dehors, la tempête des appétits naturels mugit à sa porte, Lucien entend seulement un épithalame apaisant : « *il rêva à des choses nuptiales et régulières* » (I, 191). Mirbeau montre que la progression de la société vers la stabilité est couronnée par la routine coïtale. Les fruits du mariage ne sont pas les enfants, mais la littérature louant le natalisme, les approbations fictionnelles de la fertilité qui augmentent en nombre alors même que la population décroît.

« Solitude » et « La Puissance des lumières » (1888) forment une paire complémentaire. Tandis que dans le premier le protagoniste retourne à des souvenirs d'enfance, abandonnant la littérature et les gens pour un régime de célibat solitaire et sans livres, le second s'ouvre sur les suites d'un mariage tandis que le narrateur rapporte la formation culturelle de sa femme.

La complaisance insouciant avec laquelle le personnage de Mirbeau décrit les fondements de sa satisfaction matrimoniale (« *Le secret de notre bonheur, confie-il, il est uniquement dans l'éducation littéraire de ma femme* » [I, 135]) souligne le caractère insipide des auteurs que Mirbeau méprise et réhabilite ceux dont les livres, prétendument malsains, menacent de souiller la page blanche d'un esprit d'épouse. Alors que le retrait social de Lucien avait mené à sa dislocation en tant que construit culturel, la fille pubère est dépeinte comme un récipient rempli de récits édifiants qui découragent l'infidélité et l'initiative sexuelle de la femme.

Pendant qu'il courtisait Claire, le narrateur apprend à sa fiancée à appréhender la virginité dans le cadre d'une histoire d'amour sur fond de « *fleurs sylvestres et [...] jeunes mousses aimées des rosées matinales* » (I, 137). Des calices vaginaux parfumés, la tumescence patriarcale d'un « *chêne séculaire* » donnent une innocence intemporelle aux descriptions pastorales des joies de la copulation qui, lorsqu'elle est vécue par les jeunes mariés, sont cachées derrière un chaste « *voile spiritualiste* » qui attire paraliptiquement l'attention sur le sexe qui est dévoilé.

Après la consommation de l'acte marqué par un hiatus dans le récit, l'époux continue à décrire le programme de développement sexuel et littéraire de sa femme, dont il note qu'il s'est modifié pour répondre aux besoins d'un « *libéralisme nouveau que comportait la nouvelle situation* »

de Claire » (I, 139). Au prêtre en tant que directeur de conscience se substituent les deux cents critiques littéraires que le narrateur consulte régulièrement, modèles incontestables de jugement sensé qui écartent le couple des « *ignominies du Théâtre Libre* » et les orientent vers des pièces à la gloire des vertus civiques et conjugales.

Renversant le parcours culturel qui avait conduit Lucien hors du monde et l'avait plongé dans une jungle d'animalité anti-sociale, l'assimilation sociale du narrateur et de Claire émousse leurs sens, extrait les deux mariés de leur corps, et leur donne des ailes qui les portent « *jusqu'à Dieu* » (I, 140). Pourtant, alors que Claire est nourrie de dithyrambes envers la vie domestique, son mariage est stérile, et elle ne conçoit rien. Une nuit, s'éveillant au milieu d'une tempête semblable à celle qui avait fait rage dans le rêve nuptial de Lucien, Claire crie à son époux qu'elle entend un bébé qui pleure. Transportant la semence de l'homme et la voix d'un nourrisson, le vent insémine la nature, déposant le fruit qu'elle enfante. Réprimant jusqu'à la grossesse hystérique causée par la censure que le mari exerce sur le *dépucelage** traumatique, Claire donne naissance à l'histoire d'un bébé par Mirbeau, un enfant trouvé sur le pas de la porte par une maléfique princesse de conte de fées. Mais, au lieu de chair de nourrisson accouchée par la mère, seul le mot du père est né, un enfant hypothétique prénommé Frédéric par le narrateur qui donne ainsi un titre au texte que sa femme et lui n'écrivent jamais. La patronymie glorieuse, l'intelligence divine, « *la puissance des lumières* », l'autorité nominative du mâle qui transforme la matière en langage, tout cela fait de la littérature le bébé de l'homme, comme le récit de Mirbeau offre un substitut au fruit de l'union sans enfants de ses personnages. Le sexe en tant que malheur et bassesse inévitables est la matrice de laquelle sort la littérature née de la honte, de sorte que, chez le héros de Mirbeau, « *la souffrance née de la passion malheureuse l'a fait accoucher de son talent* » (Saulquin 192).

Percevant intuitivement l'idée critique que nommer tue les objets, Mirbeau écrit sur des choses éclipsées et détruites par leur désignation. Déjà un anathème, « le crapaud » dans le conte éponyme de Mirbeau (1885), est changé d'animal en un signifiant d'opprobre et d'horreur. Cessant de se définir par sa qualité de destruction bénéfique des limaces, escargots, chenilles et autres insectes, le crapaud n'est plus un agent, mais l'objet du langage négatif de ceux qui le trouvent dégoûtant. Avec sa couleur jaune et pustuleuse, la nature offensante – verruqueuse, visqueuse, batracienne – de sa peau, ses mouvements obliques et maladroits, son association avec les marais infectés par la malaria, la laideur du crapaud provoque les injures qui l'écrasent comme les pierres lancées par les passants. Mais, contrairement à *Dingo*, où le narrateur a résisté à l'anthropomorphisme qui cachait la créature derrière son symbolisme, « Le Crapaud » montre l' amoureux du crapaud personnifier l'animal qu'il récrée à son image, lui imputant une âme et la capacité de communiquer et de penser. Opposant l'humilité de la bête à l'auto-agrandissement de l'homme, le narrateur juge ceux qui jugent le crapaud, y voyant comme la morale d'une fable sur

l'orgueil humain, ressentant la modestie de l'animal comme le complément de sa propre perspicacité et de sa propre tolérance.

Le narrateur, qui a évité de suggérer l'équivalence onomastique entre l'espèce et le spécimen et a prénommé son dingo Dingo, le narrateur personnifie sa relation avec le crapaud, le désignant par le nom de Michel, le domestiquant par un régime de groseilles/raisins de Corinthe, d'asticots et de mouches. « *Mirbeau, [qui] va refuser les conventions de la taxonomie comme celles de la description* » (Dufief 283), montre son narrateur donnant un nom au crapaud, le définissant de telle sorte qu'il n'est ni mot ni être, une créature qui n'est ni libre ni réduite en esclavage, ni bénigne ni maudite. Le sémiotique côté glissant, dégoûtant, du crapaud révèle la répulsion qu'éprouve le scientifique de l'histoire de Mirbeau, qui s'acharne à pétrifier l'ambiguïté en connaissance, en congelant le crapaud qu'il réveille en le dégelant. Comme avec les *paroles gelées** de Rabelais, qui solidifient le bruit et font de lui quelque chose qu'on peut saisir, la classification dessèche et immobilise l'objet visqueux, développant une petite chose en trois volumes *in-quarto* publiés dans le cadre de la recherche cryogénique universitaire.

Comme *Dingo* le montre aussi, les animaux domestiques qui entrent dans des dialogues imaginaires avec leur maîtres, ceux qui sont caressés, trop nourris, compris, conditionnés pour répondre aux ordres, entraînés au langage, se transforment en incarnations léthargiques du narcissisme et de la générosité de leur propriétaire, devenant calmes et malades, secs et ternes, comme des mots sur une page. Ayant été congelé en son nom pour les besoins de l'expérience, le crapaud est au départ « *impatient et frémissant comme un chien qui sent approcher son maître* » (I, 84), puis devient ridé, flasque, à l'œil morne, avant de retourner à un état de putréfaction amorphe, « *[un] corps en bouillie* » (I, 85) percé par une brindille de noisetier, comme empalé par la plume de l'écrivain. Tel le bébé né du vent, l'amphibien fœtal qui nage dans l'eau amniotique d'une mare se ratatine et disparaît quand il est transformé en mot.

La création artistique est une science mortuaire qui abandonne « *l'enfant mort* » qu'il consomme. L'histoire éponyme de Mirbeau (1887) décrit une esthétique de la nécrophilie qui pathologise la réaction normale au deuil, par laquelle un sujet accablé essaie de retrouver l'objet perdu en son image. S'ouvrant sur un tableau du peintre reconnu Eruez en train de contempler le superbe cadavre de son fils, le texte de Mirbeau se présente lui-même comme un tableau dont le sujet est l'art comme meurtre. Alors même que sa douleur le submerge, le personnage de Mirbeau arrange le corps comme si c'était le sujet d'une nouvelle toile, une étude en blanc, entourant la tête du garçon d'un halo, d'un diadème de fleurs, parsemant le lit de roses et de lilas. Dans une lamentation où il s'incrimine lui-même, la plainte d'Eruez identifie l'art comme la cause de la mort de son fils et de sa femme, les êtres chers dont la vie fut retirée pour ressusciter sa peinture. Tandis que la douleur de la perte apporte l'inspiration pour immortaliser l'objet, l'artiste tue ce à

quoi il accorde de la valeur afin d'éveiller les émotions qui stimulent sa créativité.

Dans une économie masochiste de souffrance productive, l'exaltation auto-provoquée du deuil transforme le travail superficiel de l'artiste (« *métier odieux et vain* », « *plate chimère* » [I, 114]) en une distillation de beauté impérissable, qui échange la banalité du deuil transitoire contre les « *poèmes éternels* » (I, 114) d'images inspirées. « *Mon petit Georges ! c'est moi qui t'ai tué !* », s'écrie Eruez (I, 115), renvoyant à d'autres esthètes décadents excités par la délicatesse translucide de la peau des enfants tuberculeux, par les violets et les bleus, la palette subtile de la décomposition, les fleurs de la chair flétrie préservées dans l'incorruptibilité de leur représentation^[ii]. Le meurtre d'un enfant engendre un chef-d'œuvre dont son auteur peut être fier : « *La beauté de ça, hein ?... Non, mais l'étrange de ça ?... La finesse, la délicatesse de ça !* » (I, 115). Tuées par l'absorption réflexive de l'artiste, les victimes d'Eruez sont remplacées par les toiles qu'il peint d'elles, tandis que son atelier devient la *chambre mortuaire**, la galerie des portraits de famille, et le *salon d'exposition**. Ainsi l'artiste se renouvelle-t-il lui-même en accouchant de textes et de tableaux qu'il met à mort encore et encore, revigorant la lignée qu'il remonte jusqu'à lui-même, réserve patriarcale d'où jaillissent les copies charmantes, éphémères, les frêles descendants dont la brève vie le pare.

Dans une société misonéiste qui abhorre l'originalité, Mirbeau rêve du livre nouveau, de l'enfant immaculé, pur de toute influence. Sans hérédité ni histoire, il briserait la chaîne patrilinéaire l'attachant aux morts, interrompant ainsi la transmission généalogique de l'énergie comme inspiration, du sang comme encre, des troubles comme leur explication, de l'Eros comme culture, de la tempête comme un enfant mort-né. Tel le narrateur du *Livre de Monelle*, de Marcel Schwob (1895), homme lettré également désabusé par l'érudition, les personnages de Mirbeau aspirent à apprendre l'ignorance, à s'exercer à la spontanéité, à cultiver une aptitude à la surprise^[iii]. Toute chose faite ou née, génétiquement lestée, chargée du plan d'un concepteur, redevable aux bienfaiteurs en raison de son existence dépendante, toute chose se voit refuser la prérogative de se signer soi-même comme œuvre d'art. Désavouant l'idée de Huysmans d'un auteur incestueux s'accouplant avec son œuvre, Mirbeau rejette les trames traditionnelles qui engendrent chaque page en tant que progéniture narrative de celles qui la précèdent, rendant chaque épisode libre, non restreint par les exigences de la logique, de la structure et de la continuité imposée par les chapitres pères. Poussé à trouver des histoires et des enfants abandonnés, Mirbeau résiste à la tentation d'esthétiser.

Avec « *Tatou* » (1896), Mirbeau illustre à nouveau la pulsion de l'artiste de congeler le crapaud, de disséquer une forme de vie anormale qui est tuée par l'amour scientifique. L'histoire de Mirbeau s'ouvre sur le remplacement de la mère par la *placeuse**, « *paquet de chair croulante, et sourire baveux de proxénète* » (I, 208), tandis que l'intimité de l'enfantement laisse place à la

promiscuité impersonnelle de l'emploi à accomplir. Plutôt que d'utiliser l'enfant en location à des corvées sexuelles pédophiles ou à de « *rudes travaux de basse-cour* » (I, 208), le narrateur installe la fille chez lui comme un bibelot ou un animal domestique, un objet fétiche dont le caractère incomplet est compensé par son prix artistique. Ignorant son lieu de naissance, oubliant son passé, Tatou est un « *bibelot précieux* », un « *petit chien* » (I, 208) estimé pour ses défauts.

Plutôt que de contredire le droit de l'employeur ou du père de donner un nom, le sobriquet exotique de Tatou obscurcit son origine et la destination du narrateur, tandis que la musicalité du phonème adresse une *invitation au voyage** : « *nom étrange et lointain, nom qui sentait la paillote, le bananier et le pamplemousse, et dont elle ne savait d'où il lui venait, ni qui le lui avait donné* » (I, 208-209). Mêlant les effets néfastes de la religion, de l'école et de la famille, l'éducation de Tatou dans une *prison-hospice** l'avait dépouillée de son esprit, l'étouffant dans une atmosphère viciée de dalles, de petits cercueils, et de prières répétées exhalées des fleurs séchées que sont les lèvres blêmes des sœurs. Bien que violée par des vieillards et battue par des harpies, Tatou reste propre et vide, récipient intouché par le sperme, les contusions, la turpitude ou la rage : « *Rien ne mordait sur le cristal de son âme* » (I, 210).

Mais, comme le montrent les histoires de Mirbeau, on n'accorde pas la préséance aux tableaux non peints et aux êtres sans nom. Les enfants et les objets existent déjà en eux-mêmes avant d'être dépouillés de leur sens et remodelés en œuvres portant la signature de leur créateur. Oiseau dépérissant dans la cage de la sollicitude analytique de son maître, Tatou est chérie comme un bibelot exotique et ressemble ainsi au nourrisson imaginaire né de la lecture, au crapaud volé de sa vitalité une fois transformé en monographie. Traduite en récit, Tatou est exilée de l'expérience. Nostalgique de l'innocence de l'objet inconscient de lui-même, elle aspire à la blancheur de l'insignifiance. Décrivant sa maladie comme un processus de décoloration, le narrateur regarde Tatou tandis qu'elle se vide du jaune éclatant du pamplemousse, des bananes et du soleil, s'effaçant dans le vide monochromatique de la page encore vierge.

Marqué par ses prédécesseurs naturalistes, Mirbeau lui-même reconnaît que la naissance est une inscription, l'écriture du corps gravée des lettres de l'hérédité, l'encre, de même que le nom de Tatou, qui est taillé dans la chair. Comme la Monelle de Schwob, qui cherche le rapatriement dans l'indescriptible royaume blanc, Tatou se retourne vers son commencement, un lieu de candeur, de lait, de silence et de sommeil^[iv]. Et quand, dans un spasme, elle meurt et redevient son nom, la notice nécrologique de son passage sur terre témoigne de son caractère superflu. Incapable de réécrire un ancien texte, le narrateur avoue la défaillance de son imagination, intitulant l'histoire de Tatou du nom qu'il n'avait pas choisi.

Exclu des origines, l'artiste se voit refuser l'originalité. Le sens insaisissable du nom de Tatou, le mystère écrit sur sa peau est la surface d'un palimpseste débarrassé de textes secondaires.

C'est la fille avant qu'elle ne soit violée, le papier avant que la plume ne la touche, la toile blanche pas encore recouverte de couleur ou de dessin. Différente de l'histoire de Mirbeau, Tatou est délicate et changeante ; avant de devenir un titre, elle s'échappe de son corps, devenant fraîche, mobile, incapturable, audible un moment seulement, telle « *une voix [...] pure comme le souffle de la brise dans une nuit d'été sur une fleur* » (I, 211).

On pourrait penser que les enfants apportés par le vent, exhalés comme des caresses de souffle, sont le fruit de l'amour créateur libéré de la matière et des lois de la dégradation. Préservée de la trace du noir langage de la culture, Tatou peut seulement retourner au lieu dont elle provient. Pourtant les histoires de Mirbeau suggèrent que les bébés et les livres sont toujours des commencements spécieux. La dérision de Mirbeau vise ceux pour qui la reproduction de soi dans un fils ou une œuvre d'art est censée assurer la continuité, faisant se télescoper un passé infirme et un présent dépouillé de sa nouveauté. Incapable de se purger des résidus d'influence intertextuelle ou héréditaire, aucune œuvre ne peut prétendre posséder la pureté de l'originalité. Puisqu'il ne peut pas se délester de l'histoire, l'art, dans le meilleur des cas, accomplit une illusion de différence, en recourant à des mécanismes pour désavouer la parenté, pour oublier les ascendants, pour éviter la rétrospection.

Mettant sur le même plan caisse, couffin, cercueil et classification, Mirbeau décrit la façon dont Dingo arrive dans une boîte, accompagné d'une lettre de son expéditeur, Sir Edward Herpet. Réduit à un éventail d'adverbes taxinomiques et immobilisants qui l'expliquent – « *[p] hysiologiquement, histologiquement, ostéologiquement, paléontologiquement, historiquement* » (*Dingo* 13) –, Dingo réussit à défier le dressage et à manier la désobéissance, tandis que ses fureurs définissent son essence comme désordre et mouvement. Mirbeau admire ce chien pour la même raison qu'il aime son automobile : à cause de son inhumanité et de son insouciance. Une fois la créativité objectivée en quelque chose qui peut se saisir, s'examiner, se ranger et se cataloguer, elle est enfermée dans des liens et des murs d'interprétation consensuelle, et devient plus faible, indolente, comme un chien urbanisé, un crapaud doté d'un nom, une voiture dans un garage. Plutôt que de se répliquer eux-mêmes dans leur progéniture, les héros de Mirbeau aspirent à occuper l'atmosphère tonifiante de « *l'espace mouvant* » (*La 628-E8*, 182), à vivre, comme dit l'un d'entre eux, « *en état permanent de création* » (« Les Mémoires de mon ami » [1899], *Contes cruels* II, 588).

Puisqu'il est impossible de revenir en arrière et d'effacer le passé, Mirbeau est toujours en train de partir et, comme l'hélice commence à faire tourner et bouillonner l'eau, comme l'allumage jette des étincelles et la route se déroule, le moteur du texte se met à bouger en rugissant, n'expulsant aucun résidu de langage empoisonné, enchantant l'écrivain qui s'aperçoit « *que le vent coupe, en marche, les mots toujours si inutiles* » (*La 628-E8*, 162). Enlevez le châssis, la musculature, le moteur luisant de la voiture et le chien, et ils deviennent le vent. Puissants, incontrôlables, ils sont comme les expériences qu'ils permettent, « *remuant[s], grouillant[s], passant[s], changeant[s], vertigineux, illimité[s], infini[s]...* » (*La 628-E8*, 10).

Les romans autrefois enfermés par un besoin de conclusion laissent place à des récits

jubilatoires, épisodiques, qui commencent et s'achèvent arbitrairement, interrompant un itinéraire qui continue une fois sa description achevée. Retraçant des états éphémères marqués par la désorientation et le caractère transitoire, les œuvres tardives de Mirbeau partent dans toutes les directions en même temps. Sans racines, omniprésents, résistant à la pulsion de s'arrêter et de renvoyer au sens, ils montrent « *cette tendance à l'inachèvement [qui] signifie [...] le refus d'une réalité une et stable et exprime [...] au-delà cette dispersion du moi dans les choses* » (Roy-Reverzy, 263). Tout comme l'écrivain est diminué quand il est contenu en un enfant ou concentré dans son nom, son œuvre terminée est toujours une chose tronquée, qui segmente le parcours créatif dont la destination est partout. Comme s'en aperçoit Lucien dans le roman inachevé de Mirbeau *Dans le ciel*, quand l'œuvre de l'artiste est faite, il n'a plus d'autre recours que de se couper la main.

Auto-contradiction, impétuosité, véhémence, incohérence, versatilité, feu, ardeur : les épithètes qui abritent Mirbeau ont aussi des portes qui le libèrent, de sorte que chaque œuvre devient une palinodie dans laquelle il retire ce qu'il a dit auparavant[v]. Tournoyant à travers l'œuvre de Mirbeau, les vents de l'outrage, qui décapent la crasse d'autosatisfaction, font des livres écrits des monuments à la gloire de leur auteur, des enfants engendrés pour perpétuer le nom du père parmi les débris laissés par le vent et que le vent emporte. Une fois stigmatisée comme surplus, congestion, excrément, l'œuvre achevée est du combustible brûlé pour créer de nouvelles œuvres, un objet venant nourrir le feu de la créativité qui annihile. L'antisémite de jadis devenu dreyfusard, le misogyne et antimilitariste qui vécut dans un état constant d'exaltation idéologique, bouillait d'une colère qu'il dirigeait contre les causes autrefois épousées. Les anciennes croyances, les figures calcifiées, sont toutes des obstacles se dressant sur le chemin de la tempête qui fait rage.

En écrivant l'*incipit*, l'histoire de Mirbeau incorpore le germe de sa corruption. Ayant rempli ses poumons de l'air vicié de l'iniquité humaine, Tatou commence déjà à s'évaporer dans l'achromie de son dernier soupir, exhalant son âme dans le mot qu'écrivit Mirbeau : « *mimologisme de l'expiration complète* » (Bachelard, 273). Incapable d'éradiquer le mal existant ou de démolir les institutions qui l'ont perpétué, Mirbeau enrage contre son impuissance à recommencer. Sa frustration attisée par l'enfermement dans une société sourde à l'injustice, dans une culture se noyant dans l'excès de son gâchis artistique, il lutte pour se libérer du désordre de ses propres œuvres, dont l'abondance lui permet d'éviter d'adopter de nouvelles façons de penser. Mirbeau rêve de maîtriser l'énergie destructrice d'une manière qui emporterait les conservateurs de musées, les romanciers académiques, les apologistes du *statu quo*, devenant une machine de meurtre comme l'automobile qui écrase les produits de la création et les traîne sur le côté de la route. Puisque sa mort peut être de l'air expiré, une âme soufflée à la fin d'une histoire, personne ne sait où naît le vent. Percant, sans repos, propre, immatériel, c'est l'impatience de continuer, la fureur à qui on donne de la voix. Dans le vent, écrit Bachelard, « *tout s'anime, rien ne s'arrête. Le mouvement crée*

l'être, l'air tourbillonnant crée les étoiles, le cri donne des images, le cri donne la parole, la pensée. Par la colère, le monde est créé comme une provocation. La colère fonde l'être dynamique. La colère est l'acte commençant » (258).

Traduction de Bérangère de Grandpré

[i] Voir Catulle Mendès, *Zo'har* (1886) ; Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse* (1888) ; Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884).

[ii] Particulièrement notable parmi les artistes nécrophiles dépeints dans la fiction décadente, Claudius Ethal, dans *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain (1901), est un peintre dont les sujets favoris sont les garçons adolescents phthisiques et les femmes cancéreuses.

[iii] « *Ne t'étonne de rien par la comparaison du souvenir* », conseille Monelle, « étonne-toi de tout par la nouveauté de l'ignorance.

Étonne-toi de toute chose ; car toute chose est différente dans la vie semblable de la mort.

Bâtis dans les différences ; détruis dans les similitudes » (19).

[iv] Monelle dit, s'adressant au narrateur de Schwob : « *Voici, et tu verras le royaume, mais je ne sais si tu y entreras. Car je suis difficile à comprendre, sauf pour ceux qui ne comprennent pas ; et je suis difficile à saisir, sauf pour ceux qui ne saisissent plus ; et je suis difficile à reconnaître, sauf pour ceux qui n'ont point de souvenir. En vérité, voici que tu m'as, et tu ne m'as plus* » (86).

[v] Comme l'écrit Mirbeau le 15 novembre 1898 dans *L'Aurore*, « *j'ai donné, je l'avoue, le plus déplorable exemple d'inconsistance qui se puisse voir* », et il ajoute : « *c'est aussi la seule certitude par quoi je sente réellement que je suis resté d'accord avec moi-même* » (cité dans *Combats politiques*, sous la direction de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1990, pp. 203-204).

Œuvres citées

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943.

Carr, Reginald, « *L'Anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire : essai de synthèse* », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 63-73.

Dufief, Pierre-Jean, « *Le Monde animal dans l'œuvre d'Octave Mirbeau* », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 281-293.

Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas. Œuvres complètes XII*, Genève, Slatkine, 1972.

Mirbeau, Octave, *Contes cruels*. 2 volumes, Paris, Séguier, 1990.

---, *Dingo*, Paris, Charpentier, 1930.

---, *La 628-E8*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

Roy-Reverzy, Eléonore, « *La 628-E8 ou la mort du roman* », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4 , 1997, pp. 257-266.

Saulquin, Isabelle, « La Mère et l'Amante dans *Le Calvaire* et *Le Jardin des supplices* », in *Octave Mirbeau: Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 183-195.

Schwob, Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, François Bernouard, 1928.

Spackman, Barbara, *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.