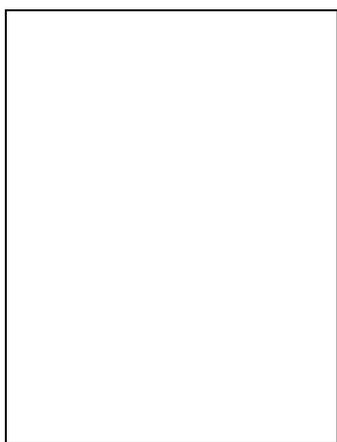


## JEUX DE MASSACRE

Recueillis par P. Michel et J.-F. Nivet en deux volumes, en 1990, nombre des 180 *Contes cruels* d'Octave Mirbeau<sup>i</sup> donnent l'impression que la cruauté n'est pas seulement un thème



Dessin de Jean Launois.

récurrent chez lui, mais qu'elle correspond bien à l'effet qu'il entend produire en écrivant. Dans ses textes, les descriptions d'Africains écorchés (« Maroquinerie »), de bossus noyés (« Un Homme sensible »), d'animaux torturés (« Le Crapaud », « La Mort du chien », « Pauvre Tom »), de victimes assassinées, décapitées ou démembrées (« La Chambre close », « La Tête coupée ») sont entrelardées de commentaires

sur la poésie, la peinture ou la sensibilité artiste, de telle façon que la violence est associée, non seulement à la fertilité reproductive de la nature, mais également au désir de créer une œuvre d'art.

Renforçant la vision des choses qui anime ses œuvres de fiction, du *Calvaire* à *Dingo*, les *Contes cruels* de Mirbeau établissent un lien entre l'ascension de l'humanité vers un état culturellement sophistiqué et l'évolution des formes d'agression, qui, paradoxalement, tend à faire du texte un instrument de violence révolutionnaire. Instrument qui, pour Mirbeau, a pour mission de renverser une société oppressive et de la ramener à un état de nature dépourvu de capacité d'expression. Après être arrivée au point où la consommation de romans et de pièces de théâtre aseptisés devient une mesure prophylactique supposée supprimer l'instinct et entretenir la docilité (« La Puissance des lumières »), la société est devenue elle-même vulnérable à une littérature de la cruauté, dont on interprète mal la mise en valeur des impulsions naturelles quand on n'y voit que l'intention d'infliger une souffrance au public. Mais l'agressivité exprimée par Mirbeau dans ses *Contes cruels* n'est pas seulement dirigée contre une société qui émascule les hommes libres, qui exalte les imbéciles, qui écrase les pauvres, qui éteint toute curiosité intellectuelle, et qui punit l'individualisme : elle a aussi pour cible la littérature, qui conforte les gouvernements en place, car l'écriture est une arme qui permet d'attaquer d'autres formes d'écriture.

Dans le recueil de Michel et Nivet, une place d'honneur est accordée, dans le « Frontispice », à trois récits qui développent un *topos* mirbellien familier : le stand de tir d'une fête de village, où l'atavique frénésie de meurtre des villageois est excitée par le défi d'abattre, d'une grêle de balles, de petites figurines<sup>ii</sup>. Décrites en détail, ces effigies vivantes d'hommes, de femmes et d'enfants habillés avec soin, qui apparaissent soudain et tentent de fuir, sont des cibles qui éveillent d'autant plus de passion qu'elles ressemblent davantage aux gens qui leur tirent dessus.

Le fait que Mirbeau se soit durablement préoccupé des explosifs, des munitions, des obus et de « *la fée Dum-Dum* », témoigne de sa fascination pour l'art militaire de la destruction, qui est à mettre en rapport avec la connexion qu'il établit entre le meurtre, la nature et la sexualité féminine. De même que de petites poupées sont écrasées par le feu des fusils, des frégates sont anéanties par des obus de mélinite, des bateaux coulent et disparaissent comme dans « *une trappe de féerie* » (« En écoutant la rue », t. I, p. 41). Contrastant avec la malpropreté de la mort naturelle, que Mirbeau décrit à grand renfort de viscères qui s'écoulent, de cervelles suintantes, de sang gluant et de pourriture qui sert d'engrais, la propreté de l'éradication par projectile aboutit à la perfection d'un total anéantissement. Les systèmes balistiques évoqués dans les écrits de Mirbeau et l'idée fixe de trouver des balles capables de tout anéantir sont dès lors partie intégrante de l'énergie créatrice masculine, de sorte que rien n'est plus honteux que l'impréparation d'une armée qui a épuisé ses munitions, vendu sa poudre à canon et qui est incapable de faire feu sur l'ennemi (« ? », t. II., pp. 277-278).

Dans ses chroniques sur les stands de tir, Mirbeau passe sous silence la soif de sang du narrateur pour mieux mettre en lumière l'hypocrisie des gouvernements, qui autorisent le recours à la guerre et le génocide colonial, mais qui insistent sur la nécessité de punir les meurtriers. Selon la rhétorique de diabolisation mise en œuvre par Mirbeau dans le cadre de sa politique d'individualisme radical, les clients des stands de tir et les ingénieurs qui mettent au point les armes de destruction deviennent les marionnettes qu'il souhaite faucher. L'injustice, la xénophobie, l'insensibilité à la souffrance sont pour lui l'équivalent du « *petit bonhomme en carton qui passe et*

*repasse*», et qui excite l'indignation de Mirbeau et suscite ses attaques.

Il est important de noter que ceux qui tuent, avec violence ou avec indifférence, ne sont pas toujours des maires, des chasseurs, des explorateurs, des colonels et des propriétaires terriens, qui sont les cibles favorites de Mirbeau. Dans ses « Divagations sur le meurtre », la rationalisation théorique de l'homicide est successivement affirmée par un savant darwinien, par un philosophe et par un poète. Racontant un de ses trajets en train, ce dernier décrit un compagnon de voyage repoussant qui est entré dans son compartiment et s'est assis en face de lui pour s'endormir aussitôt. Pour justifier son voluptueux besoin musculaire d'étrangler le voyageur, le poète évoque, avec force détails, le triple et gélatineux menton de l'homme, son front plein de sueur, ses mains poilues, faisant ainsi de la laideur une forme de violence à laquelle il est légitime de répondre par la violence. Comme la répulsion qui pousse à tuer est présentée comme une réaction normale à l'oppression et à la laideur repoussante, on voit que s'entrelacent les dimensions esthétiques, morales et politiques des thèmes traités par Mirbeau.

Dans les *Mémoires de mon ami*, le narrateur intradiégétique, Charles L., raconte un rêve qui devient l'accomplissement onirique des craintes éprouvées par Mirbeau sur sa propre inefficacité politique et sa propre impuissance à créer, quand L. évoque une scène de chasse dans laquelle son « fusil ne part pas » : « *Mon fusil ne part jamais... J'ai beau presser sur la gâchette. En vain ! Il ne part pas !* » (t. II, p. 623). Mortifié par le mauvais fonctionnement de son arme, le narrateur de Mirbeau se fait moquer de lui par des perdrix et des lièvres curieux qui se sont arrêtés pour le contempler, et il devient lui-même l'objet de leur

attention stupéfaite. De même que les tireurs en colère s'en prennent à leurs cibles quand ils visent mal – « *ils s'encolèrent, non contre leur maladresse, mais contre la marionnette qu'ils ont manquée* » (« L'École de l'assassinat », t. I, p. 37) –, de même l'indignation idéologique de Mirbeau est exacerbée par le caractère indestructible des institutions qu'il aimerait pouvoir abattre.

Comme je vais essayer de le montrer, l'œuvre de Mirbeau est une forme de création alimentée par la destruction, une écriture qui se veut condamnation virulente d'une société aspirant à la stabilité et à l'immobilité, alors que l'art cherche à rétablir un état primordial de mouvement et de changement continu, dans lequel le hasard, la chaleur et le désordre rendent l'écriture impossible.

Chez Baudelaire, le stand de tir se trouve à côté du cimetière, et les bons tireurs, qui font de leurs « *ambitions* » et de leurs ressentiments leur véritable cible, ne parviennent pas à reconnaître que le centre de la cible, « *le seul vrai but* », c'est en réalité « *la détestable vie*<sup>iii</sup> ». En suggérant l'incompatibilité de la création et de la copulation, la fiction de Mirbeau met en lumière le fait que l'exploitation des impulsions sexuelles de l'homme fait partie d'une stratégie visant à le garder enchaîné. Faisant sienne la misogynie de Schopenhauer, voire la « *gynécophobie* » que lui imputait Léon Daudet (t. II, p. 10), Mirbeau déplore l'emprisonnement de l'homme dans un monde où les objectifs sont inaccessibles et les passions impossibles à satisfaire, et témoigne ainsi son hostilité « *à l'égard de la femme considérée comme simple instrument de la nature*<sup>iv</sup> ».

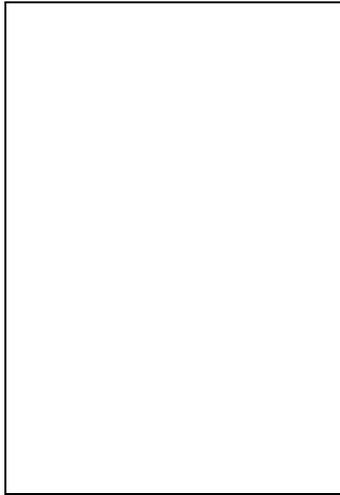
Chez Mirbeau, c'est le phantasme du phallus féminin absent qui immobilise l'homme dans un état improductif de traumatisme et de fascination, qui le laisse « *médusé* ». La femme est un orifice

béant et destructeur, comme l'abîme de La Fontaine au Grand-Pierre, dans lequel l'« *homme sensible* » de Mirbeau précipite ses victimes, dont les corps tombent à tout jamais dans les ténèbres. Bien qu'il soit différent du Rien idéal rêvé par l'abbé Jules<sup>v</sup>, le *néant* des femmes est aussi nuisible pour la création. Ce n'est pas une coïncidence si, dans les *Mémoires de mon ami*, la capacité du narrateur à créer un riche monde intérieur est renforcée par son refus de consommer son mariage avec une épouse à la poitrine « *insexuellement plate* », aux yeux gris, osseuse et glapissante.

Dans les *Mémoires de mon ami*, la peur de la castration éprouvée par le narrateur est projetée sous la forme d'un dégoût inexplicable pour les pieds nus. À la différence de M. Rabour du *Journal d'une femme de chambre*, un fétichiste attaché à quelque chose qu'il sait ne pas exister, la phobie de la perte dont souffre Charles L. l'amène à reculer devant une relation sexuelle qui le laisserait aussi diminué que sa partenaire :

« *cauchemar angoissant et horrible de l'incomplet, de*

*l'inachevé* » (t. II, p. 629). Comme le souligne P. Michel, Mirbeau ne peut pas s'empêcher de protester contre ce qu'il sait être inévitable : « *lucidité désespérée qui n'exclut pas l'engagement*<sup>vi</sup> ». La crainte d'être frappé d'impuissance créatrice, qui



*Le Journal d'une femme de chambre,*  
par Jean Launois.

l'incite à écrire, est exprimée formellement par la structure rudimentaire et confuse de ses œuvres inachevées. De même que dans *Dans le ciel*, où la fin ouverte du texte est reflétée par l'inachèvement de la toile de Lucien et la mutilation de sa main, les *Mémoires de mon ami* représentent l'incapacité à faire avancer le récit par l'angoisse du protagoniste à l'idée de marcher pieds nus.

L'équivalence établie par Charles L. entre le pied et le pénis, son incapacité à créer quelque chose d'achevé, expliquent son association entre, d'une part, les « *pieds nus* » et, d'autre part, « *les images [...] effarantes [...] de l'embryon* » et « *des analogies avec les larves, les foetus* » (t. II, p. 629). Paradoxalement, ce n'est pas la femme, mais l'idée du membre viril qui induit des craintes de castration et d'impuissance.

Alors que le texte de Mirbeau évoque l'angoisse de ne pas arriver à décharger des armes à feu, à cracher le venin d'une plume, la vulnérabilité du pied nu menace de l'immobiliser et d'arrêter le temps. Dans une autre nouvelle, une foule de misérables passagers parisiens passe des heures, des jours debout sur le trottoir, sous la pluie, « *en attendant l'omnibus* ». Dans un autre de ses rêves, Charles L. se voit dans une gare où passent des trains, où des voyageurs montent et disparaissent, et où les horloges électriques se moquent de lui : « *Et je reste, toujours là, les pieds cloués au sol, immobile et nu – pourquoi nu ? – devant des foules dont je sens peser sur moi les mille regards ironiques* » (p. 623). Métonymisé par le pied déchaussé, L. est un exhibitionniste gêné par les voyeurs aux regards desquels il est exposé, ou encore un écrivain émasculé par le regard de ses lecteurs, auquel il ne peut échapper. À l'état de veille, L. est un individu solitaire dont le manuscrit n'est pas destiné à la

publication. Les rencontres avec des femmes, comme les rapports avec des lecteurs, inhibent sa capacité d'écrire, de tirer ou de se mouvoir. Ainsi, la rhétorique anti-féministe qu'adoptent les personnages de Mirbeau est en lien direct avec leur activité en tant qu'artistes.

Le héros des *Mémoires de mon ami* reconstitue une scène primitive dans laquelle sa violence matricide est déléguée au père. Explosion paroxystique de rage refoulée dirigée contre sa mère, l'acte conjugal dont l'enfant est témoin réalise le remplacement œdipien du père par le fils. En se réveillant une nuit, désorienté, dans la chambre de ses parents au milieu de la cacophonie des grincements des ressorts du lit et des plaintes gutturales (« *des voix qui ressemblaient à des gémissements et à des râles* », p. 605), L. projette ses fantaisies incestueuses, dirige sa colère contre sa mère infidèle, en chargeant son père d'une mission homicide par procuration, ce qui transforme son cri d'alarme en l'expression d'un désir : « *Papa qui bat maman !... Papa qui tue maman !* » (p. 605). Cependant le phantasme du coït cauchemardesque qui tue la mère réintroduit aussi la crainte de la mutilation, de l'incapacité de parler, de la claustration, de la paralysie et du *déchaussement*.

Quelques pages plus loin, dans une récapitulation de la scène originelle, Charles décrit ce qui est qualifié de « *seule aventure dramatique de [sa] vie* » (p. 627), un événement qu'il associe à son mariage stérile et à la mort de sa belle-mère. Par contraste avec l'attitude apathique affectée qu'il a entretenue à l'égard de sa femme, le récit d'un meurtre est pour lui une source de plaisir et de fierté, car il érotise cette histoire de violence de même qu'il avait banalisé la réalité de son mariage. De la scène horrible qu'il s'apprête à raconter avec force détails, il dit : « *Vous comprendrez*

[que] *je mette une certaine coquetterie d'émotion, et même quelque orgueil à vous en faire le récit* » (p. 627).

Comme jadis, L. est réveillé la nuit par le bruit d'« *une voix de femme étouffée* » (p. 628), mais, cette fois, le témoin part en quête du savoir interdit. Bronchant sur une odeur fétide, « *ignoble odeur d'huile brûlée* », il avance dans l'obscurité, répétant d'une façon incantatoire une expression de sa mère, quand elle était obsédée par le besoin de voir et de comprendre : « *Je veux en avoir le cœur net, je veux en avoir le cœur net !* » (p. 629). En présence de la femme attaquée (« *Papa qui bat maman* »), l'envie de savoir se mêle au besoin de propreté, d'innocence, d'absolution – absolution de l'amour lavé de la saleté du sexe – de façon à retrouver « *le cœur net* » de l'enfant de jadis. Mais comme la compréhension de l'adulte lui interdit d'en revenir aux illusions de l'enfance, lui barrant tout retour en arrière et le confrontant à la réalité de la femme castrée et castratrice, il transfère son horreur du membre viril tranché sur « *le gros orteil du pied gauche, [qui] eut [...] – faut-il l'écrire ? – des grimaces, de véritables grimaces, ainsi qu'un visage* » (p. 630). Du mariage non consommé au meurtre de la mère par procuration et à la compulsion d'écrire, sa croissante « *coquetterie* » d'auteur et la manifestation coupable d'une sorte de *delectatio narrandi* accompagnent la répulsion de L. pour le sexe et sa brutalité à l'égard des femmes.

De surcroît, l'envie « *d'en avoir le cœur net* » amène à découvrir des choses secrètes et permet du même coup à Mirbeau de mettre en accusation tout le système corrompu de l'hypocrisie sociale, dans laquelle les mères sont des putains, les chefs des gouvernements des bandits et les pères de familles des bourreaux. Désarmé par le souvenir du spectacle de la sexualité

de ses parents, L. commence par refuser d'y croire : il se penche pour couvrir la nudité de la femme, soulève le cadavre et le dépose sur le lit. Mais, plus tard, alors qu'il est enfermé au Dépôt, il éprouve un soulagement quand il prend conscience que la victime est morte et que l'assassin a fait œuvre de justice : et il conclut que le cadavre rigide et immobile n'a aucune valeur et que l'assassin, qui, lui, est toujours en vie et capable de se déplacer, toujours en possession de ses admirables qualités de « *complaisance* », de « *pauvreté* » et de « *gaieté* », est un *alter ego* qu'il comprend parfaitement : « *Il faut être toujours pour ce qui vit* », professe-t-il, « *contre ce qui est mort* » (p. 654).

L'abdication, par son père, de son rôle de donneur de lois, et un secret attachement à sa mère adultère, provoquent chez L. la haine d'un système pourri de luxure et d'immoralité. À la dernière page de son manuscrit, L. raconte qu'il s'arrête devant une vitrine qui expose une constellation de photographies de femmes légèrement vêtues et de poètes à succès, au milieu desquelles celle du juge d'instruction qui l'a humilié, avant de le remettre en liberté. La juxtaposition de *femmes galantes*, d'un magistrat et d'écrivains exprime la vision que le narrateur se fait de la société, dont le fondement est le sexe en tant que commerce, dont le mécanisme judiciaire d'auto-protection est l'absence totale de pitié et l'opportunisme, et dont l'organe de propagande est la littérature, chargée de faire l'apologie de valeurs qu'en réalité personne ne respecte. En elle-même, la photo, qui rappelle iconographiquement le *pied nu*, immobilise le sujet, qui est hypostasié comme important, bon et digne d'attention. Figée et immuable, elle conforte le conservatisme politique, car elle incite à ne pas remettre en question le *statu quo* et à manifester respect et soumission. Conçue comme un sanctuaire, l'exposition des

photos consacre le capitalisme comme un échange érotisé, présente la magistrature comme un clergé, et le monde des Lettres comme peuplé de prosélytes et de missionnaires. Mais, pour Charles L. comme pour Mirbeau, l'absence de mouvement signifie la mort, ce qui les amène à fermer leur porte à « *ce personnage étrange qui s'appelle le Progrès* » (p. 659), mot que suggère le pied protégé marchant vers un monde meilleur, mais dont l'objectif est la perpétuation de l'ordre des choses existant. Car ce n'est pas le progrès que veut la société, mais le *statu quo*. Reprenant l'image par laquelle s'ouvre le recueil des *Contes cruels*, Charles note ses réflexions pendant qu'il attend dans l'antichambre du juge d'instruction. Ces petits fonctionnaires au crâne rose, investis de l'autorité d'expédier leurs congénères à la guillotine, sont-ils vraiment des êtres humains avec des passions, des familles, des maisons et des amis ? « *Sont-ils même vivants ?* » (p. 656). Ou sont-ils de mécaniques marionnettes fabriquées pour accomplir certaines tâches, pour exécuter inlassablement une série d'activités répétitives ? Si c'est le cas, ils sont alors comparables aux figurines que L. a aperçues « *sous les tentes d'un jeu de massacre, des fantoches gonflés de son ou de crin, qui semblaient vivre, penser, aimer, comprendre* » (*ibid.*). Sans autres armes que les mots, le narrateur de Mirbeau devient un anarchiste dont le manuscrit se substitue au fusil qui tire sur le magistrat et qui aspire à tuer la cible nauséuse, charnue, satisfaite d'elle-même, véritable incitation à la violence, qui rappelle le passager dans le train. Le texte de Mirbeau doit être une vraie arme, et ses ennemis doivent être des gens réels, parce qu'il n'y a aucun plaisir à faire sauter des simulacres dans un jeu littéraire insignifiant : « *Tuer du plâtre, ce n'est pas tuer de la vie, c'est même ne rien tuer du tout. Le plâtre ne se tord pas, ne râle*

*pas, on ne peut obtenir de lui quelque chose qui ressemble à une convulsion d'agonie* » (t. I, p. 36).

Identifier la véhémence idéologique de Mirbeau à une arme à feu, et son texte au *tir*, renforce l'idée de la destruction et de la création comme processus dialectique. Des morceaux de plâtre, des cadavres, des cibles fracassées, ou des arguments complètement discrédités, ne réchauffent plus le sang ; le livre qui comporte une démonstration efficace est comme un cadavre qui n'inspire plus qu'indifférence ou dégoût, parce qu'il n'y a plus rien à accomplir. La crainte existentielle de Mirbeau n'est pas éveillée seulement par son adversaire-zombie, *le petit-rentier*, « *quelque chose de mort qui marche, parle, digère, gesticule et pense, selon des mécanismes soigneusement calculés* » (« Monsieur Quart », t. II, p. 481), quelque chose qui ressemble au mouvement et à la vie, mais qui, étant mort, n'a pas besoin d'être tué de nouveau. Victimes de leur automatisme, ils sont semblables à Isidore Buche (« La Première émotion »), un homme qui mange et qui travaille, mais qui jamais ne rêve, jamais ne lève les yeux vers le Louvre, Notre-Dame ou le Panthéon, et qui est tué une deuxième fois par l'effort pour ramener à la surface une envie de pêche venue des profondeurs de son inconscient. Les véritables écrivains, qui ont un objectif, sont différents de ceux qui sont immortalisés sous la forme d'une statue ou d'un monument ; ils ressemblent plutôt aux gens décriés par le maire de « Monsieur Quart » : « *des philosophes et des savants qui troublent la vie des hommes* » (t. II, p. 482).

Alors que l'*inachevé* horrifie quand il est incarné par la femme, par un vampire castrateur tel que la Clara du *Jardin des supplices*, il devient la forme préférée des textes mirbelliens tardifs, morceaux d'écriture imparfaits qui nécessitent encore du travail et

justifient. du même coup la vie de l'auteur. Charles L. ne veut pas remplir le cimetière de marionnettes abattues à coups de fusil et ne cherche pas davantage à remplir la bibliothèque de livres aux arguments convaincants. Alors qu'il n'exprime que rarement ses pensées personnelles, et ne publie pas ses mémoires anonymes, il s'abstient de se suicider et de se transformer en littérature, mais préfère, comme il le dit, continuer à vivre « *en état permanent de création* » (p. 588).

L'écriture de Mirbeau témoigne de surcroît d'une profonde méfiance à l'égard du livre sur l'étagère, de l'ouvrage canonique enseveli dans des archives privées. Comme beaucoup d'artistes stériles évoqués par Mirbeau, L. est bien conscient de la position inconfortable évoquée par Elena Real : « *L'intenable position du sujet pour qui l'accomplissement du moi implique sa néantisation* »<sup>vii</sup>. De même que dans *À rebours*, la bibliothèque devient un déterminant environnemental de l'identité, où les livres agissent de la même façon que les meubles ou que le papier mural. Habitable dont les côtés sont des reliures en cuir, la pièce devient un texte contenant un locataire qu'il faut déchiffrer en lisant les titres qu'il présente. De même que les livres permettent d'interpréter leur propriétaire, le bibliophile est métonymisé par les volumes qu'il acquiert.

La prédilection de Mirbeau pour les choses inachevées entraîne naturellement une affinité pour les œuvres ambiguës, dont la signification est toujours multiple et ne saurait se réduire à une analyse univoque. Dans « Une Perquisition en 1894 », Mirbeau révèle sa compréhension d'une herméneutique centrée sur le lecteur, qui fait de la littérature un miroir dans lequel on peut se voir. Alors qu'il assiste au chamboulement de sa maison par un commissaire de police en quête de documents subversifs, le

narrateur se voit confisquer son dictionnaire Larousse sous prétexte qu'il contient des mots incendiaires, et son exemplaire de *L'imitation de Jésus-Christ*, parce que le Christ était un révolutionnaire. On emporte des bustes parce qu'on peut les creuser pour y cacher des armes ou de la contrebande ; on saisit des livres parce qu'ils sont faits de mots susceptibles de signifier quelque chose. Des idées subversives, de la rhétorique anti-gouvernementale, des pamphlets anarchistes enflammés, sont considérés comme de la littérature paranoïaque par le commissaire, qui voit du chaos à toutes les pages. Nettoyé par un tourbillon de soupçons, l'appartement du narrateur est vidé de tous les objets pouvant donner lieu à des interprétations et de toutes les images équivoques qui ne relèvent pas de la propagande en faveur de l'ordre établi.

Après avoir dépouillé la bibliothèque et laissé le narrateur sans nom ni adresse, la presse le reconstitue sous la forme d'un texte monosémique, qui incite à l'arrêter, à l'inculper et à le condamner, et qui synthétise les volumes confisqués dans une explication simple qui le définit comme coupable : « *Les documents trouvés [...] permettent d'affirmer qu'on est enfin sur la voie d'un complot formidable* » (t. I, p. 290). Sans cacher le plaisir qu'elle trouve dans l'*inachevé*, dans le rapprochement subjectivement gratifiant de l'événement et de son interprétation, la presse se garde bien d'expliquer en quoi consiste le complot et pourquoi la police n'a pas encore pu arrêter le meneur : « *X... a été laissé en liberté. Qu'attend-on pour s'assurer de sa dangereuse personne ? Mystère !* » (*ibid.*).

Refusant l'idée que l'homme puisse s'identifier à sa bibliothèque, Mirbeau est donc d'accord avec l'abbé Jules qui recommande la destruction des livres et le rétablissement de contacts avec la

vraie vie. Dans « Dépopulation », le menuisier qui vient réparer la bibliothèque du narrateur dénonce l'aberration d'une campagne nataliste engagée par un gouvernement, qui ne se soucie pas pour autant des soins à donner aux nouveau-nés et de la bonne alimentation des petits enfants. Alors qu'elle punit fiscalement ceux qui ne parviennent pas à avoir le nombre d'enfants requis, l'administration ne prend aucune mesure pour protéger la santé de ceux qui sont déjà nés. Cependant, le récit de Mirbeau ne se termine pas par l'affirmation du bon sens de la classe ouvrière, mais par le rejet de la sagesse d'auteurs classiques contenue dans les livres. Il y a un contraste entre les outils dont se sert le menuisier pour agir sur le monde, et les volumes morts, décoratifs, qui ornent les étagères d'un intellectuel tel que Mirbeau. Lointaines, inaccessibles, les théories trouvées dans les livres sont les outils dont ceux qui en ont le plus besoin ne peuvent se servir. Voltaire, Diderot, Rousseau, les morts précieux ensevelis dans leurs écrits, ne sont pas ressuscités par un lecteur qui pourrait mettre à profit leurs idées. Parcourant les titres, le menuisier conclut : « *Oui, tout ça, c'est très beau... Mais à quoi ça sert-il?... L'idée dort dans les livres... La vérité et le bonheur n'en sortent jamais* ».

La désaffection pour la littérature soporifique reparaît dans *La 628-E8*, où Mirbeau abandonne sa bibliothèque pour la route, choisissant le mouvement plutôt que l'immobilité, l'expérience plutôt que les objets, et l'espace plutôt que son appartement. Comme le menuisier, il veut seulement s'évader du piège des livres jamais ouverts et des pièces fermées, il aspire seulement à rouler loin de « *la bibliothèque où les livres fermés dorment sur leurs rayons* » et où ses tableaux « *mettent de la mort sur les murs* »<sup>viii</sup>.

C'est la répulsion de Charles L. pour les pieds nus qui reparâit plus tard sous la forme de l'intoxication de Mirbeau par la vitesse, de sa désorientation et de son irresponsabilité. Le voyageur paralysé qui ne peut monter dans le train, ce train que Mirbeau méprisait à cause de sa voie linéaire et de son itinéraire sans surprise, enfile ses chaussures caoutchoutées et s'avance vers la sortie du musée-nécropole : « *Mes semelles, sur les pavés, les trottoirs, rebondissent, devant moi, derrière moi, comme des balles de tennis* » (*ibid.*, p. 53).

Gouverné par la « *pulsion de mort* » de Freud, chaque individu, chaque œuvre littéraire est entraîné téléologiquement vers un état final d'immobilité et d'achèvement. C'est pourquoi ce que Mirbeau attaque, ce n'est pas seulement la chose finie, c'est aussi la pulsion qui incite à la finir. Dans les stands de tir primitifs, les cibles représentaient des symboles d'une vague fertilité, des organes sexuels rudimentaires, « *des pipes et des coques d'œuf* » (t. I, p. 36), c'est-à-dire des organes produisant des embryons qui, à peine nés, sont condamnés à mourir. Il n'est pas surprenant qu'on ait pu voir dans les romans tardifs de Mirbeau « *la mort du roman*<sup>x</sup> », puisqu'ils portent en eux les germes de la mortalité de la littérature. Quel but pourrait bien avoir Mirbeau, si ce n'est d'éviter de faire de sa fiction un autre journal de voyage autobiographique, qui fonctionnerait comme une notice nécrologique, et dont la dernière page serait comme le couvercle d'un cercueil contenant les restes de son inspiration ? Il vaut mieux que chaque œuvre reste ouverte et choquante, à l'instar de la fameuse malle de l'abbé Jules qui, en se craquelant dans les flammes, laisse échapper des images pornographiques, ou à l'instar de son cercueil, d'où jaillit « *un ricanement [...] de dessous la terre* ». S'abstenant de regarder dans son rétroviseur, l'écrivain

est un chauffeur lancé par de nouveaux enthousiasmes. Assis dans sa voiture-balle qui écrase tout ce qui est sur son chemin, il part sur la route d'une intrigue sans plan, éparpillant les points d'exclamation et les cadavres, écrasant les magistrats, les femmes, les poètes sentimentaux et les philistins, criblant les imbéciles des shrapnels de ses invectives, jetant des charognes pour réalimenter la matrice des choses vivantes et en mouvement.

*Robert ZIEGLER*

*Université du Montana (Etats-Unis)*

- 
- i. Octave Mirbeau, *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990, 2 volumes. C'est à cette édition que renvoient les indications de pages.
- ii. La popularité croissante des « tirs dominicaux » est aussi relevée par le philosophe mis en scène dans le « Frontispice » du *Jardin des supplices*, où une discussion entre intellectuels porte sur les moyens que la société offre à ses membres de canaliser d'une façon acceptable « l'émotion délicate et civilisatrice de l'assassinat » (U. G. E., 1986, p. 27).
- iii. Baudelaire, « Le Tir et le cimetière », *Petits poèmes en prose*, Garnier, 1962, p. 202.
- iv. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, P. U. F., 1977, p. 80.
- v. « L'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien » (*L'Abbé Jules*, U. G. E., 1977, p. 203).
- vi. Pierre Michel, « Le Matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997 p. 306.
- vii. Elena Real, « L'Imaginaire fin-de-siècle dans *Le Jardin des supplices* », Actes du Colloque *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 233.
- viii. *La 628-E8*, U. G. E., 1977, p. 40.
- ix. Éléonore Roy-Reverzy, « *La 628-E8*, ou la mort du roman », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 257-266.