

Robert ZIEGLER

Perte de l'objet, fétichisme et créativité chez Octave Mirbeau

De ses contributions antisémites aux *Grimaces* à son engagement passionné pour la cause de Dreyfus et à sa défense de l'anarchiste Jean Grave, la carrière du romancier, nouvelliste, dramaturge et pamphlétaire fin-de-siècle Octave Mirbeau montre peu de constantes, si ce n'est la véhémence et le fanatisme idéologique. Pourtant, à lire Mirbeau, on se rend compte aussi que, quelles que soient ses prises de position politiques et esthétiques, elles furent toutes enracinées dans un mythe de la perte et de la récupération, de l'exil et du rapatriement. Entre la nature et l'utopie, entre la perversion de l'homme instinctif et sa future réhabilitation dans une société parfaite de justice et d'expression personnelle, interviennent le temps de l'action révolutionnaire, le temps de l'écriture polémique, le temps du travail.

Si, comme le soutient Reg Carr, Mirbeau croyait en « *l'apparition spontanée, évolutionnaire et inéluctable d'une société harmonique dans l'avenir* » (« L'Anarchisme... » 66), il n'en considérait pas moins sa production narrative, journalistique et théâtrale comme un moyen de mettre en place ce monde meilleur tant espéré. Pourtant vers la fin de sa carrière, l'activiste qui avait fulminé contre les catholiques, les bonapartistes, les colonialistes, les femmes et, en 1883, contre les Juifs, avait vu son idéalisme se modérer et son inflexibilité s'adoucir sous l'effet de la désillusion. Mirbeau continuait à afficher la conviction que le but de l'œuvre d'art est de restaurer la plénitude indescriptible dont l'homme jouissait dans la nature, de réintroduire cet état dans la société harmonieuse à laquelle Carr fait allusion. Mais puisque Mirbeau, à l'âge de la maturité, avait aussi compris que la nature elle-même était une construction idéologique, que, comme le note Christian Berg, « *l'idée de nature appartient, en premier lieu, au domaine du désir* » (35), il abandonna le rêve d'une tranquillité utopique dans un monde sans violence ou sans luttes.

Alors que jadis, dans *Sébastien Roch* (1890), il y avait un monde végétal vide où le héros avait témoigné de « *la viridité fringante, la grâce élastique, des jeunes arbustes qui ont poussé, pleins de sève, dans les terres fertiles* » (49), dans le tardif *Dingo* (1913), Mirbeau montre une campagne dévastée, jonchée de cadavres de poulets et de moutons. Alors que, dans sa préface à *La Société mourante et l'anarchie*, de Jean Grave (1893), afin de permettre aux fleurs des opprimés de se tenir droites sur leurs tiges, dans *La 628-E8* (1907), le progrès se réalise par l'introduction d'une machine dangereuse et violente. Au tableau antérieur de champs verts et de frais ruisseaux se substituent des images d'engins de destruction, et le silence pastoral est rompu par le martèlement des pistons et le bruit des mâchoires, tandis que la nature est incarnée par le chien sauvage et que le mouvement vers le futur est représenté par la route meurtrière, la route ouverte et la vitesse de

l'automobile.

La littérature décadente exprime souvent le deuil et est traversée par une expérience de la perte. Qu'il s'agisse d'un sens de la séparation d'avec une norme que l'écrivain décadent déserte^[1], ou qu'il s'agisse, comme dans le cas de Mirbeau, du sentiment d'être banni d'une nature idéalisée profanée par la propriété privée, le créateur croyait que ce qui nourrissait son œuvre et en soulignait les manques tout à la fois, n'était plus à portée de main.

Dans les premiers romans, comme dans *Le Calvaire* avec la suicidaire Madame Mintié, le recours de Mirbeau au trope conventionnel de la mère comme jardin, comme sanctuaire de la plénitude narcissique est évident. S'évanouissant sur le trottoir, Jean Mintié (*Le Calvaire*) a une vision dans laquelle il universalise la mère, dont les dimensions nourricière, protectrice et attentionnée sont projetées sur le paysage, de même que la promesse d'une satisfaction orale est représentée par les pommiers dont les branches sont lourdes de fruits pourpres. Dissipant la peur de la castration et de l'exil, les organes génitaux de la mère ne sont pas vus comme le lieu de la perte qui expulse l'enfant terrifié, mais sont le siège de l'origine exhalant un doux parfum, comme « *la musique divine des choses* » émane des « *sources [...] au fond de leurs niches moussues* » (*Le Calvaire* 316). Tandis que Mirbeau reconnaît que la nature protectrice est une illusion produite pour répondre aux sentiments adultes de dérégulation et d'errance, il comprend également que l'enfance, l'âge de la nature, est idéalisée rétrospectivement. Comme la perte stimule la créativité, « *tout souvenir d'enfance [...] est d'emblée œuvre d'art* » (Durand 467). De sorte que, quand Mintié est invité par la voix du ciel à retrouver la paix tranquille du stade pré-œdipien, il est incapable d'accepter. Banni dans le domaine du langage, il reprend son voyage découragé, (il « *reprit sa route* », *Le Calvaire* 316), et ainsi descend seul la route blanche vers une destination inconnue.

Toute l'œuvre fictionnelle de Mirbeau aborde la question du statut problématique du travail de création, à la fois en tant que produit d'une perte douloureuse et en tant que compensation de cette perte. La dénonciation que Mirbeau fait des leçons éducatives abrutissantes inculquées par les parents et les professeurs, sa condamnation de la littérature dans la littérature que lui-même écrit sont des tendances que ses lecteurs connaissent bien. La béatitude inarticulée, « *végétale* » de Sébastien Roch, la vision que Jean Mintié a d'un éden où la divine musique des choses ne peut être entendue que de ceux qui sont eux-mêmes devenus choses, l'abbé Jules qui insiste sur l'incompatibilité de l'intelligence humaine et de la nature, nature qu'il encourage Albert Dervelle à aimer « *d'une adoration de brute* », « *non point à la façon des artistes ou des savants qui ont l'audace imbécile de chercher à exprimer* » (203), tout cela laisse penser que Mirbeau conçoit le paradis comme un lieu non habité par les humains, « *car là où est l'homme, là est la douleur, la haine et le meurtre* » (« La Grève des électeurs », cité par Carr, *Anarchism...* 166). Sous-tendant la satisfaction que l'artiste tire de la création d'une image de la mère, il y a la frustration de devoir

revivre son absence réelle : « *Que l'image soit juste, comme le note Smith, n'en conduit pas moins à une emphase dépressive sur la mère véritable qui manque à l'appel, ce qui signifie que tout est faux* » (136). Ainsi, l'utopisme de Mirbeau s'accompagne d'une dépréciation de l'art comme *leurre**, et débouche sur une nostalgie de la félicité infantile du jardin, une anticipation du crépuscule d'une époque de non répression, où la restauration de l'objet rendrait la mise en image de celui-ci superflue.

Dans un récent article, Donald Moss explique l'impulsion de créer par une réaction à une perte dont on a conscience. Mais, dans ce cas, l'art n'a pas sa source dans la réaction de l'enfant face à l'absence du sein de sa mère, mais dans le déni fétichiste du phallus maternel absent. De même, comme l'écrit Emily Apter, l'infâme Monsieur Rabour, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, obsédé par les bottines, « *agit entièrement dans le domaine du simulacre, engendrant une copie ou un succédané d'un phallus à la place d'un original qui n'a jamais existé* » (13). De même, l'œuvre de Mirbeau prévoit l'établissement futur d'une société modelée selon un idéal de nature qui a seulement existé comme objet de désir. Poussée par une pulsion utopiste à produire de la littérature dont le but politique est la création d'un monde dans lequel il devient obsolète, l'écriture de Mirbeau prévoit son propre épuisement, tandis qu'elle évolue « *vers une fin dans laquelle les conditions rendant une telle œuvre nécessaire seront devenues superflues* » (Moss 13). Alors qu'une bonne partie de l'œuvre fictionnelle de Mirbeau défétichise les objets culturels qui se substituent à une absence ressentie et la masquent, le dessein utopique de ses œuvres est la destruction de textes dont la disparition signifierait l'établissement d'une société saine et harmonieuse, guérie de la tyrannie, du militarisme, de l'inégalité, de la superstition et de la cupidité. De même qu'il commence avec un réquisitoire contre la corruption politique des parasites criminels comme Eugène Mortain, *Le Jardin des supplices* s'achève sur la mise en accusation de l'expression personnelle créative, car le portrait que Mirbeau fait des bourreaux chinois les rapproche d'artistes imprégnés de leur science de la souffrance. De la même façon que l'homme profane le jardin, transformant cet éden en un bain abritant des prisonniers nourris de viande avariée, le bourreau devient un artiste imitant Dieu, quand il sculpte une femme dans le corps d'un homme et, ce faisant, « *singe le geste créateur de Yehovah qui de la côte qu'il avait tirée à l'homme façonna une femme* » (Przybos 212).

Mirbeau fait une distinction entre le travail réel qui, lorsqu'il est accompli par des paysans ou des artisans, donne lieu à la production d'objets tangibles, et la gratuité du travail créatif, qui enjolive à partir d'une illusion de la nature. Apter montre comment une économie capitaliste subordonne le travail effectué par un grand nombre au profit amassé par quelques-uns et ainsi encourage la fétichisation de l'œuvre d'art comme *biblot**. Dans *La 628-E8*, Mirbeau décrit une rencontre avec un industriel belge qui critique l'importation de la théorie économique française, radicale. Il parle de ses ouvriers comme d'enfants heureux vivant sans se poser de questions dans un

paradis d'acceptation des privations. Dans sa justification tautologique du modèle industriel existant de l'exploitation des travailleurs, il rejette l'idée d'une augmentation des salaires, car avec l'argent naît le désir d'un confort-fétiche qui est l'effet secondaire d'une culture de consommation. Il n'y a pas d'idéologie politique, d'évolution économique, il n'y a pas d'économie du tout, affirme-t-il : « *Il y a le travail... Le travail est le travail... Qu'est-ce que le travail ?... Rien... Que doit-il être ?... Rien* » (*La 628-E8* 130).

Associé à la perte originelle de l'objet à laquelle le langage est une réponse, à la perte imaginaire du phallus maternel auquel les actes fétichistes sont un substitut fantasmatique, le rien est le point de départ et le but de l'écriture de Mirbeau : c'est ce qu'il dénie et ce qu'il cherche à redécouvrir. L'industriel de Mirbeau réaffirme avec insistance sa conviction que l'équilibre et la validité du système de production existant sont fondés sur le fait que les travailleurs ne veulent rien, n'espèrent rien : « *Du reste, qu'est-ce qu'ils feraient de plus d'argent ?... Rien... rien... rien...* » (129). Omettant de mentionner les choses qu'ils produisent, il déprécie la valeur du travail et la légitimité des demandes de compensation des travailleurs. En outre, en soutenant que le travail et la sincérité du désir des travailleurs de consommer ne sont rien, il accorde la qualité de réalité et confère le statut de « quelque chose » au seul argent, le rien contre lequel le confort et le travail sont échangés. Mirbeau croit comme l'industriel que les augmentations de salaires sont souvent dépensées dans des luxes. Comme le cordonnier chanceux ou l'épicier aisé qui achètent un château et ainsi réalisent « *le rêve anachronique et seigneurial, qui hanta leur esprit de prolétaire* » (*La 628-E8* 75), le travailleur qui sauve la fille du magnat de la noyade dans un canal dépense ses vingt francs de récompense dans un samovar.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Célestine cesse de vilipender les classes possédantes seulement quand son mari a assez d'argent pour acheter un café où ensemble ils peuvent pester contre les travailleurs malhonnêtes, paresseux et voleurs comme eux-mêmes. Alors qu'elle se garde bien de la prostitution, Célestine souhaite tirer avantage de l'attrait qu'elle exerce sur les hommes. Faisant commerce de sa sexualité, elle transforme rien en quelque chose, ou, selon sa formule inversée, tire profit de la lubricité d'un employeur « *porté sur la chose* » (62) afin de transformer le *rien** du travail de séduction en la substance illusoire de babioles, de parures ou de faveurs.

Mirbeau montre que, comme la femme de chambre nouvellement prospère, l'artiste peut s'attacher aux comforts surévalués de ses œuvres. Autre couche de culture étouffant la créativité et empêchant le changement, la peinture célèbre, ou le texte classique, est un reste laissé par le cheminement de l'énergie naturelle à la production artistique. Dans *La 628-E8*, Mirbeau critique les sociétés de conservation historique qui chérissent les gâbles gothiques et les vieux ponts enjambant des eaux stagnantes. Rejetant le romantisme historique qui exalte le vieux, Mirbeau vante les

nouveaux efforts créatifs pour contrecarrer « *le triomphe de l'ordure, de la maladie, de la paresse où croupit toute la poésie du passé, où s'étiolent misérablement les réalités du présent* » (La 628-E8 166). Anticipant ses futurs panégyriques des voitures et des chiens sauvages, Mirbeau célèbre l'art musculaire qui, non seulement maîtrise, mais est alimenté par « *l'élément indompté et toutes les farouches forces que la nature n'employait qu'à la destruction* » (La 628-E8 166).

L'art qui se développe dans le fumier de la tradition est pareil à un gouvernement de riches qui fleurit dans l'humus de l'oppression. Patrie de Rembrandt et Van Gogh, la Hollande est un pays qui enchanta Mirbeau avec ses tulipes et son complexe système de cours d'eau. Avec ses digues, la Hollande a aussi réussi à contenir la nature en repoussant la mer. D'un côté, la prospérité marchande du pays, son commerce florissant de diamants, ses splendeurs horticoles, de l'autre, le dépôt de trois cents ans de vidanges brutes qui tapisse les canaux d'Amsterdam. Politisant l'esthétique de la désuétude et du morbide, Mirbeau assimile la puanteur du vieil art qu'on laisse se décomposer dans les musées aux conditions sordides de la pauvreté écrasée sous la richesse éclatante – avec le lit excrémenteux empoisonné des canaux de la ville, où « *les miasmes [qui] traversent les boues de l'eau, envoient crever à la surface leurs bulles d'infection* » (La 628-E8 261).

Rejetant le mythe de l'odeur de sainteté exhalée par les martyrs en décomposition, Mirbeau affirme que les corps humains empestent et que ce sont les riches qui empestent le plus, puisque « *les ordures sociales et les reliefs du plaisir des riches menacent les sociétés d'une fermentation inapaisible de la misère* » (262). Dans la vision cloacale de Mirbeau, la reproduction et l'élimination deviennent une seule et même chose, car le destin dicte que l'homme est un déchet, de même que « *ses organes vitaux [sont] une infection et une honte* » (262). Il y a une circularité mélancolique dans la conception que Mirbeau se fait du nouvel art animé par la violente énergie d'un monde naturel duquel le créateur se sent exilé. C'est pour cette raison qu'il regrette l'énergie gaspillée à conserver pieusement l'art ancien en tant que série d'objets fétiches dans des expositions au musée ou dans le répertoire de la Comédie-Française.

Dans *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, Mirbeau rapporte l'histoire d'une victime du mauvais sort de Midas, condamné à l'aurification : le milliardaire américain Dickson-Barnell, qui achète le talent des sculpteurs qui créent des femmes aux cheveux d'or véritable, aux lèvres de corail et aux seins de neige. Mécontent d'eux, il engage des écrivains de génie pour rédiger des livres sous son nom, et lit Paul Bourget, dont il soumet les œuvres « *au même procédé mécanique de concassement et de lavage que les blocs aurifères, dont on extrait l'or* » (Les 21 Jours... 149). Et pourtant rien ne passe au crible de son cynisme, sinon la matière sans vie et le poids mort. Comme l'incombustible étron de son cigare aux feuilles d'or, l'art est condamné à être aussi insipide et « *infumable* » que la science, la philosophie, le sexe et la politique.

Comme les mots qui détruisent leurs référents, l'argent est un moyen d'échange qui diminue

l'objet désiré en le rendant peu appétissant et infumable. Mirbeau oppose la frugalité et la perspicacité financière des Néerlandais à la productivité agricole de leurs compatriotes, les Boers, qui, s'étant installés en Afrique du Sud, ont choisi de labourer au lieu d'exploiter des mines et n'extraient de la terre que « *le seul or du blé* » (*La 628-E8 233*). En produisant de la nourriture plutôt qu'en amassant des richesses, ils laissèrent dans le sol les diamants et les minerais qui étaient les « *charognes* » qu'ils renoncèrent à exhumer, « *afin de ne pas infecter l'air qu'on respire, et ne pas empoisonner les hommes par des contagions mortelles* » (*La 628-E8 234*). Quant aux « *vases séculaires* » des vidanges d'Amsterdam, la toxicité fluviale de la richesse enfouie dans la terre ou dans les berges rend malades ceux qui y sont exposés, et rappelle les artéfacts corrupteurs que l'on trouve dans les musées comme celui que Mirbeau visite pour s'instruire sur l'histoire des Boers.

Pierre Citti pense que l'écriture de Mirbeau est structurée par la croyance que chaque commencement a lieu maintenant, « *que l'origine est présente* » (328). Critiquant le misonéisme de ces fermiers qui fétichisent ce qui est vieux et préservé, Mirbeau se méfie des textes qui mettent à distance ce qu'ils décrivent. Convertie en art, l'expérience est reléguée au passé, et la vie est transformée en histoire. Préférant le mouvement à l'immobilité, l'objet à sa représentation, Mirbeau recommande de manger le grain qu'on produit. « *L'imagination énergétique de l'origine*, affirme Citti, *suppose en effet la consommation immédiate du trésor décelé, rêve de se servir, en toute simplicité, à plaines mains, exclut le calcul qui diffère l'usage, échange et boursicote, condamne l'argent comme un fatal médiateur* » (325). Puisque le langage provoque la réactualisation de la perte de l'objet qui a motivé son utilisation, les livres de Mirbeau expriment la nostalgie de ce dont ils engendrent la disparition, de la nature cachée derrière sa reconstitution littéraire. Textes étayés par l'antériorité de leur sujet, les romans de Mirbeau se fondent sur ce que Blanchot décrit comme une dialectique impossible de destruction et de recréation, de perte et de restauration : « *Le langage de la littérature*, comme l'écrivit Blanchot, *est la recherche de ce moment qui la précède* » (316).

De même que Mirbeau voit le passé comme une accumulation de déchets culturels, la créativité dépensée laissée comme une déjection de ses produits fétichisés, il aborde le futur comme une abstraction qui réduit l'expérience à néant. Dans le cas de Weil-Sée, dont la spéculation « *sur des probabilités pures* » pluralise le futur en « *futuritions* », l'ouverture des possibilités est représentée comme un danger contre lequel les clients peuvent être protégés. À l'inverse des Boers, qui préfèrent l'agriculture à la mine, Weil-Sée rêve de pénétrer la croûte terrestre afin de trouver « *[des] métaux inconnus... de fantastiques métaux* » (*La 628-E8 242*). Au cours de son ancien travail dans l'industrie extractive, Weil-Sée avait découvert le granit sibérien, le fer australien, l'étain espagnol, le manganèse transylvanien, le cuivre roumain, excrément qui, une fois compacté par des milliers d'années de pression, se transforme en un minerai rendu précieux par son caractère inaccessible, comme le capital intouchable dont le temps multiplie la valeur. La façon dont Weil-

Sée fuit le futur renvoie à la réaction du fétichiste qui regarde les organes génitaux de sa mère, tandis que sa peur de la castration, manifestée dans l'angoisse de la mort, le pousse à vouloir changer le rien en or et à échanger l'imprédictibilité contre de l'argent tiré des futurs du métal. Il matérialise la propriété "insubstantielle" de la possibilité comme la matière fécale de la réalité accumulée (« *Qu'importait alors que certains chiffres, les milliards surtout, eussent une si mauvaise odeur ?* » [La 628-E8 241]). Qui plus est, en assurant les consommateurs non seulement contre le feu, les naufrages et les criquets, mais également contre les mensonges, la vérité, la paix, la trahison, l'amour, la déception et le doute, il préconise que l'argent soit investi afin de compenser par la suite la souffrance de vivre.

Comme il imagine vendre des assurances contre le risque de risque, établissant ainsi « *la Bourse des Bourses* » (244), sa spéculation dénie la perte en rendant abstrait l'objet qui pourrait lui échapper. Abandonnant les choses pour les nombres et les probabilités, il transforme la richesse en science et les affaires en l'improductivité de la rêverie. Rien ne peut être perdu pour Weil-Sée puisque rien n'existe en dehors des formules et des théories. De sorte qu'il propose de détrôner le misérable Midas, seul avec la faim de sa frustration sexuelle, en remplaçant « *notre ploutocratie misérable* » par « *une gnostocratie* » (La 628-E8 246). Se moquant de la prétention de Weil-Sée à « *l'Ataraxie universelle* » (La 628-E8 241), le narrateur souligne la renonciation de l'investisseur à ce qu'Augustin appelle « *l'amour de ces choses qu'un homme peut aimer contre sa volonté* ». S'assurant lui-même contre le besoin de pleurer, le fétichiste de la connaissance atteint l'équanimité impassible du nirvana, car la perte déniée suppose l'attachement au rien, et conduit « *au nihilisme parfait de l'indifférence absolue* » (La 628-E8 246). Prémuni contre toute éventualité, Weil-Sée formule des scénarios pessimistes qu'il thésaurise comme de l'argent en cas de guerre : « *Qu'est-ce que posséder ?, demande-t-il, Posséder, c'est comprendre... ou, si vous aimez mieux... imaginer* » (La 628-E8 246). Certes, Mirbeau et son personnage imaginent, mais, à l'inverse du gnosticrate, l'auteur affirme la perte en raison de son expérience de la souffrance et de l'injustice, et exprime un espoir en l'avenir grâce à sa conscience d'un passé oppressif.

Comme c'est manifeste dans *L'Abbé Jules*, l'utopisme de Mirbeau exclut également la consolation offerte par les religions qui promettent une relation avec un être qui ne peut jamais être perdu. Comme l'écrit Henry Staten : « *On peut aimer les êtres changeants, contingents en tant que tels, auquel cas on est sujet à un deuil sans limites, ou on peut aimer de tels êtres comme des marches sur le chemin de l'objet d'amour véritable, ultime et sans faille, auquel cas le deuil est maîtrisé, ou du moins tempéré par un mouvement de transcendance* » (7). Seul et ostracisé par ses condisciples au collège jésuite de Vannes, Sébastien Roch est réceptif à une telle promesse de constance divine. Mais, pour Jules, croire en Dieu ne garantit pas aux fidèles l'immunité de la douleur de la perte d'un objet, ni ne les préserve de la menace de la mort ou de l'abandon de l'être

aimé. Au contraire, c'est en raison de l'immortalité et de la transcendance de l'objet que celui-ci est inaccessible, et c'est parce qu'il est inaccessible qu'il pervertit l'érotisme sexuel : « Dieu, dit-il, ce n'est qu'une forme de la débauche d'amour !... C'est la suprême jouissance inexorable, vers laquelle nous tendons tous nos désirs surmenés et que nous n'atteignons jamais » (221). Dans sa diatribe contre le catholicisme, Jules épouse l'anarchisme sentimental avancé par Mirbeau, préconisant la dissociation de l'individu de la famille et de la société, invectivant les effets paralysants de l'éducation. Maudit par la conscience de soi, affligé par la capacité de pensée, l'homme se transforme en l'animal dépravé de Rousseau, faisant du chemin vers un bonheur futur un impossible retour à un état de simplicité précœdipienne dans le jardin mythique. La charmille cloîtrée de la plénitude narcissique où le jeune enfant est tout devient la forêt non circonscrite et sans chemin de l'âge adulte, dans laquelle le moi est perdu, dissous comme les carcasses d'animaux dont Jules dit qu'elles disparaissent dans les bois, « volatilisées dans les choses » (204).

De même que Jules accorde une plus grande valeur à la vie qu'à la tentative faite par la religion pour conjurer la mortalité de l'homme, de même Mirbeau privilégie le processus créatif par rapport aux produits finis à la destruction desquels il consacre son énergie. Les principes révolutionnaires de Mirbeau autorisent la violence nécessaire à la destruction du couperet ; son idéal utopique d'apatridie et de liberté admet qu'affirmer l'absence est constructif. Plutôt que de se tourner vers la religion avec sa promesse d'un retour à la plénitude et à l'unité, les personnages de Mirbeau acceptent que la perte soit le point de départ d'un travail entrepris pour façonner un monde meilleur dans lequel leur travail sera accompli. Comme le déclare Jules : « l'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien » (203).

Dans ses œuvres ultérieures, Mirbeau continue à insister sur la congestion suffocante des artefacts culturels représentant le passé et sur l'ouverture et la clarté d'un avenir qu'il imagine aussi vide que ses propres textes. Le « poids mort » des livres psychologiques de Paul Bourget, la strate noire de la culpabilité amstellodamoise de capitaliste submergé jaillissent, dans *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, pour former une montagne dont les sommets découpés obscurcissent l'horizon temporel. Poids accumulé de l'histoire, les montagnes submergent le narrateur de Mirbeau avec la certitude suffocante de la futilité des entreprises humaines. Dans *Les 21 Jours...*, le narrateur rend visite à son vieil ami Roger Fresselou dans son antre isolé des Pyrénées. Naguère critique prometteur, Fresselou a abandonné la société pour ce désert où il passe l'hiver à écouter le gémissement du vent. Comme le spéculateur Weil-Sée contemplant l'humanité du sommet de son intelligence cynique, comme Dickson-Barnell, sans plaisir en haut de sa pile d'argent, Fresselou est frappé d'une apathie frigide, nihiliste, qui discrédite la politique, la littérature, tout exutoire exprimant l'espoir d'un changement réel. Les montagnes n'entraînent pas le narrateur vers le haut, vers la légèreté éthérée et pleine d'allant, mais le tirent vers le bas, vers la masse inerte,

excrémentielle de la pierre sous les pieds. Les montagnes sont l'accumulation des plates descriptions que les touristes font de leur beauté, le poids mort des textes contenant les images que Mirbeau se fait de leur désolation.

Fresselou insiste aussi sur l'inanité de tout effort artistique, sur l'insignifiance de l'idée de progrès, qu'il compare au vent qui vient déranger les feuilles d'un arbre un moment avant de les laisser intactes. Des images de sol schisteux, des rochers escarpés cachés par les nuages, une végétation alpine sans vie, la lourdeur et l'immobilité se mêlent à des références à la stagnation de l'art pour suggérer la défaite de Mirbeau par le matériau même qu'il produit. Tandis que la conscience réprimée de la vanité de la littérature la noie, la consécration des textes canoniques les élève dans les hauts lieux « où il n'y a plus rien que des cendres, des pierres brûlées, des sèves éteintes » (*Les 21 Jours...* 370). Et pourtant la vision que Fresselou a de la réfrigération cosmique, de l'entropie et de la tranquillité, la fin de l'agitation sans but du travail, est contrebalancée par la volonté du narrateur de redescendre dans le monde du mouvement, de la lumière et des gens : « *Dès l'aube, demain, je partirai.* »

Dans *La 628-E8* et *Dingo*, Mirbeau trahit un instant un désir de dénier la perte motivant le travail créatif, et d'abdiquer la responsabilité de façonner une utopie dégagée des œuvres annonçant son avènement. Pour Mirbeau, la littérature est un imprudent plongeon dans un territoire idéologique vierge, et peut ainsi être représentée par les figures complémentaires du dingo et de l'automobiliste. Comme le chien maraudeur qui dévaste les poulaillers, le conducteur subit une transformation atavique quand il s'assied au volant, où il se dépouille de sa distinction et devient force brute, « *la Force de l'Élément* » (*La 628-E8* 304). Outre leur mémoire génétique qui les défait tous deux de leur civilité domestiquée, le chien et le conducteur sont libres d'une conscience historique inhibante. « *L'automobile*, écrit Mirbeau, *c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout* » (*La 628-E8* 47). Comme les archives, les musées, les greffes – cimetières de la créativité remplis des restes physiques de l'énergie dépensée – la route ouverte, la campagne où les chiens errent, sont jonchés des cadavres des victimes de leur violence et de leur hâte. Mais, alors que la vitesse est synonyme d'oubli, la pensée utopique est située dans le temps : « *Notre désir ardent d'un futur libéré du [...] travail implique que nous nous souvenions de notre passé oppressif* » (Moss 13).

La mémoire d'une culture articulée par ses institutions régule le comportement et trace la route d'un comportement acceptable. Dans une satire des lois sociales, le narrateur de Mirbeau converse avec Dingo sur les avantages de la civilisation. Mais la réponse de Dingo à la louange de républiques fondées sur l'égalité, la discipline et le droit est de continuer à assassiner des moutons et à vider les forêts des perdrix : « *Il n'y a pas à se le dissimuler plus longtemps*, admet le narrateur, *c'était la faillite de l'Idéal* » (*Dingo* 222). De même que l'idéal est la sagesse excrémentielle qu'une

société distille depuis le passé, le progrès est l'image vide, fétichisée, d'un avenir chimérique. Cible privilégiée des Décadents anti-positivistes, le progrès avait à l'époque cessé de signifier le mouvement en avant et était devenu une idée d'arrière-garde justifiant des politiques conservatrices qui permettaient aux gens de garder ce qu'ils avaient. Le terme est utilisé facétieusement par le conducteur dans *La 628-E8*, quand il veut dégager la route des cyclistes, des paysans et du bétail : « *Place donc au Progrès !... Place ! Place !* » (*La 628-E8* 304).

De la même façon que *Dingo* est une démystification de l'idée romantique de la nature bienfaisante, *La 628-E8* apporte un remède à l'engouement de Mirbeau pour cet utopisme technologique à la pensée révolutionnaire qui dédramatise les victimes de la violence qu'elle glorifie : « *N'est-ce pas la chose la plus déconcertante [...] que cette obstination rétrograde des villageois, dont j'écrase les poules, les chiens, quelquefois les enfants, à ne pas vouloir comprendre que je suis le Progrès et que je travaille pour le bonheur universel ?* » (305). Bien entendu, le dingo et le conducteur ont de la valeur du fait qu'ils ne produisent rien. Ne regardant jamais en arrière, ils avancent si vite que le présent devient une tache floue qui ne peut être convertie en une forme littéraire reconnaissable. « *Est-ce bien un journal ? – se demande Mirbeau à propos de son livre – Est-ce même un voyage ?* » (947). La vitesse déréalise tant l'expérience que les yeux brûlants de l'automobiliste voient une danse épileptique de relais de télégraphe en fuite, de maisons aplaties, et de vaches renversées dans des fossés. Même à l'extérieur de sa voiture, il marche en accélérant à travers les parcs des villes, à travers les jardins et les musées, où les toiles sur les murs « *passent avec une telle rapidité que c'est à peine si je puis entrevoir leurs images brouillées* » (57).

La peur de la perte de l'objet est surmontée par la fuite en avant irréfléchie de l'automobiliste qui efface la frontière entre le monde et lui-même. Prévenant l'attachement aux choses, c'est un mouvement à travers un panorama aveuglant créant un sentiment de propriété des objets qui approchent et refluent dans l'oubli. De Lille à Bordeaux, à Florence, Berlin, Budapest et Montpellier, le voyage étourdissant détruit le souvenir qu'a Mirbeau des endroits entr'aperçus et quittés si rapidement qu'on ne remarque même pas la fin des expériences, la perte des objets dont on a si fugacement profité. Filant à travers les paysages, l'automobile permet au voyageur d'être partout, de tout voir et de pourtant tout gâcher, de sorte que sa seule relation stable est celle qu'il entretient avec son véhicule. Chérir des êtres anciens transposés en textes est impossible au conducteur maniaque qui renverse les enfants et dont le bruit affole les chevaux. Mirbeau n'a aucune patience envers les livres qui retiennent l'expérience captive dans le cercueil de leur reliure, envers les tableaux qui dépeignent la vie emprisonnée dans un cadre. « *[Mon automobile], écrit Mirbeau, m'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs* » (*La 628-E8* 40).

Faire ses adieux anticipe la douleur de la perte et prémunit contre elle, d'où la versatilité de Mirbeau, son amour des villes portuaires, le fait qu'il privilégie *l'instance du départ**, qu'il embarque sur de vagues rêveries utopistes qui n'arrivent jamais, n'atteignent jamais leur destination : « *Le départ fait joyeuses les pires détresses... car pour les malades, le remède n'est jamais là où ils souffrent... il est là-bas* » (*La 628-E8* 170). Comme avec Sébastien Roch, qui rêve de « *quelque chose comme l'éparpillement moléculaire, comme la volatilisation de tout son être* » (111), comme avec Jules, qui recommande de laisser les dépouilles à l'abandon dans la forêt, le fantasme de la désintégration charrie un souhait d'omnipotence et de fusion avec le monde. Mirbeau fait une distinction entre l'œuvre créée – gâchis précieux qui est inerte, au repos – et l'énergie qui la produit – en mouvement, jamais incarnée dans un objet qui doit être abandonné. La possession globale permise par la mobilité de la voiture est placée sur le même plan que la dépossession d'un moi rétréci au niveau de l'infinitésimal, conduisant Mirbeau à s'imaginer comme « *une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes, [...] un atome en travail de vie* » (*La 628-E8* 162).

Pourtant, en défétichisant le texte en tant qu'objet, Mirbeau risque de se contenter d'une littérature d'irresponsabilité et d'évasion. Méprisant les affectations culturelles, Dingo est sourd aux prières littéraires élégamment composées l'exhortant à arrêter de tuer et ignore « *les prosopopées les plus éloquentes* » (221). Dans *La 628-E8*, où l'antipathie de Mirbeau pour l'art comme commerce est exprimée avec le plus de force, le chapitre sur « La Faune des routes » allégorise la relation entre l'automobiliste et la mort sur la route (« *Beau thème pour un discours académique sur les vertus éducatrices de la liberté* », *La 628-E8* 282) et Mirbeau fait des commentaires sur les chèvres en liberté dans un essai qu'il n'écrit jamais.

Sans direction et construits en épisodes comme les voyages qu'ils décrivent, *Les 21 Jours d'un neurasthénique* et *La 628-E8* contiennent néanmoins tous deux des références aux injustices sociales que les œuvres antérieures de Mirbeau avaient cherché à redresser. De même que le caoutchouc congolais utilisé pour les pneus dont le relief est lissé par l'automobile lancée à toute vitesse, de même que le caoutchouc des semelles des chaussures le propulsant en avant, rebondissant sur le sol « *comme des balles de tennis* » (*La 628-E8* 53), l'indignation de Mirbeau est du matériau brut exploité par un auteur civilisateur. Spontanés, instinctifs, inhumains, le chien et la voiture sont imperméables à la raison. Puisqu'ils ne connaissent ni le passé ni l'avenir, ils sortent d'un présent consumé par leur inintelligence énergétique et ainsi sont incapables d'un travail structuré par un dessein téléologique.

Les écrits réellement utopistes de Mirbeau naissent d'une expérience du temps qui commence avec une réaction à la perte, avec un désir de retrouver une nature idéalisée métaphorisant la mère dont la recréation en images est le premier accomplissement artistique.

Raisonnant à partir de la croyance de Freud selon laquelle trouver un objet érotique signifie le retrouver, Moss affirme que la créativité suppose un retour à un état antérieur : « *L'idée que les conditions peuvent s'améliorer dépend de la conviction qu'elles ont jadis été meilleures* » (10). Le verger de seins chez Jean Mintié, le paradis d'arbustes et de ruisseaux bleus chez Sébastien Roch, l'image de l'état sauvage parfait par son caractère inexprimable chez Jules, toutes sont des figures d'un lieu vidé par l'absence maternelle, le pays perdu dans le sein duquel le voyageur cherche le rapatriement. Pourtant les héros de Mirbeau savent tous qu'il ne peut y avoir de retour et se contentent ainsi de faire l'effort d'y aller, tout en continuant l'œuvre qu'il savent être inachevable.

Contrairement à Monsieur Rabour, qui objective le mouvement dans la bottine de la femme de chambre, le narrateur de Mirbeau porte des chaussures qui le transportent des objets anciens aux expériences nouvelles. Développant l'idée que « *l'œuvre est fondée sur le souhait et le souhait sur la perte* », Moss conclut que « *le fétiche désavoue cette perte* », tandis que « *l'œuvre l'affirme* » (14). À la fin, Mirbeau abandonne l'insistance mise par le fétichiste pour restaurer quelque chose qui n'a jamais existé, comme il débarrasse son texte des images d'une nature idéalisée. Parmi les Décadents coupés d'un passé par référence auquel ils définissent l'inadéquation de leurs œuvres, Mirbeau offre une réaction originale à la perte de l'objet. Fuyant les montagnes, l'argent et les musées, il dédaigne la crasse de l'histoire. Pour lui, les récoltes et la consommation sont les deux termes d'une dialectique qui oppose la pulsion mortelle d'engranger et d'économiser. La banque dans laquelle l'art ancien a été conservé cesse d'être l'orifice dans lequel le créateur descend pour faire l'expérience de la paix de son improductivité. À sa place il n'y a qu'un paysage éphémère, des images brouillées qui se fondent les unes dans les autres pour le voyageur « *[qui] passe en trombe, pense en trombe, sent en trombe, aime en trombe, vit en trombe* » (*La 628-E8 51*).

Sans débarrasser sa mémoire des vues terrifiantes en dessous de lui, le montagnard retourne à la plaine. Comme lui, l'automobiliste qui traverse la Belgique, les Pays-Bas et l'Allemagne note ses impressions, puis poursuit sa route. Les narrateurs itinérants de Mirbeau sont revigorés, et non paralysés, par leurs sentiments d'"apatricie", renforcés, et non désarmés, par leur expérience de la perte. Abandonnant le rêve d'un monde futur si plein que les écrits des penseurs utopistes deviennent excréments dont on se débarrasse en oubliant le passé, Mirbeau réutilise la matière de la culture comme un combustible pour le moteur de ses tirades contre le philistinisme et l'injustice. Déchaîné contre les mondains insipides, les officiers génocidaires, les clients blasés des stations balnéaires, les lecteurs de Paul Bourget, les antisémites, les membres corrompus du gouvernement, les médecins charlatans – les animaux stupides et contents d'eux-mêmes qui peuplent la cour de ferme fictionnelle de Mirbeau –, le chien affamé transforme la proie en énergie, comme l'automobile à plein. L'art né du deuil est mort quand il est fini, mais, dans l'économie créative de Mirbeau, son cadavre devient de la nourriture qui disparaît quand elle est mangée.

Mirbeau s'oppose au collectionneur ou au conservateur qui chérit l'objet aux dépens du travail qui l'a engendré. « *Atome en travail de vie* », il est un acteur du changement qui est violent et insouciant. Chaque départ du starter, chaque tour de manivelle, lancent Mirbeau à la mer ou sur la chaussée où la vue est illimitée et où le vide de l'espace en mouvement évoque l'illimité du

possible. Différent des autres Décadents qui étaient paralysés par la vision en miroir du néant de leurs œuvres, Mirbeau brûle le gâchis de son histoire textuelle en se précipitant en avant. Non tourmenté par la constance de soi, Mirbeau utilise sa conscience du passé dans un effort pour façonner un monde où l'on ne se rappelle pas l'oppression. Constructif, et non dupe, Mirbeau se distingue du fétichiste qui désavoue la perte et nie qu'il n'y ait rien, puisque le deuil pour lui inspire l'art et fait en sorte que rien ne soit perdu.

Traduction de Bérangère de Grandpré

[i] Comme l'écrit Bernheimer, « *le vrai sujet de la décadence est l'absence de la norme sans laquelle elle ne peut se connaître elle-même comme sujet* » (58).

Œuvres citées :

- Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier (Flammarion, 1978).
- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Berg, Christian, « Huysmans et l'Antiphysis », *Revue des Sciences Humaines* n° 43, pp. 170-172, Avril-Septembre 1978, pp. 34-43.
- Bernheimer, Charles, « The Decadent Subject », *L'Esprit Créateur*, n° 32.4, Hiver 1992, pp. 53-62.
- Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Carr, Reg, « L'Anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire: essai de synthèse », *Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 63-74.
- Carr, Reg, *Anarchism in France: The Case of Octave Mirbeau*, Manchester, Manchester University Press, 1977.
- Citti, Pierre, « L'Annonciateur et le Mythe de l'origine », *Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 321-330.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1967.
- Mirbeau, Octave, *L'Abbé Jules*, 1888, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- , *Le Calvaire*, 1886, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986.
- , *Dingo*, 1913, Paris, Charpentier, 1930.
- , *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900, Paris, Flammarion, 1983.
- , *Sébastien Roch*, 1890, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- , *La 628-E8*, 1907, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- , *Les 21 jours d'un neurasthénique*, 1901, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- Moss, David, « On the Fetishization of Creativity: Towards a General Theory of Work »,

American Imago, n° 54. 1, Printemps 1997, pp. 1-14.

Przybos, Julia, « Délices et supplices: Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 207-216.

Smith, Joseph, « Mourning, Art, and Human Historicity », *Telling Facts: History and Narration in Psychoanalysis*, Éd. Joseph Smith, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 127-139.

Staten, Henry, *Eros in Mourning: Homer to Lacan*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.