

ANITA STARONÍ

L'art romanesque d'Octave Mirbeau



WYDAWNICTWA
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ANITA STAROŃ

L'art romanescque d'Octave Mirbeau

THÈMES
ET
TECHNIQUES



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Anita Staroń – Université de Łódź, Faculté de Philologie
Département de Littérature Française, 90-114 Łódź, ul. Sienkiewicza 21

CRITIQUE

Pierre Michel

MISE EN PAGE

Oficyjna Wydawnicza Edytor.org

COUVERTURE

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Université de Łódź, Łódź 2013

Publication de Presses Universitaires de Łódź
1^{re} édition. W.06409.13.0.D

ISBN 978-83-7969-029-9

Presses Universitaires de Łódź
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tél. (42) 665 58 63, fax (42) 665 58 62

Achévé d'imprimer par Quick Druk

AVANT-PROPOS

Le présent volume est issu d'une thèse de doctorat, soutenue en 2003. Recommandée pour la publication au moment de la soutenance, elle était restée dans un tiroir, suite à des circonstances diverses. C'est donc avec une joie aussi grande que l'attente fut longue que j'accueille la publication de ce livre qui, en dépit du nombre d'années écoulées, me semble pouvoir toujours intéresser le public spécialisé. Des changements nécessaires y ont été apportés, notamment dans le domaine des informations bibliographiques et de l'état des recherches qui avaient connu un développement considérable durant les dix dernières années.

Si les études concernant Octave Mirbeau fleurissent, c'est, à côté de l'effort incontestable de plusieurs chercheurs, le mérite de Pierre Michel qui, depuis des années, mène inlassablement le combat pour la reconnaissance de « l'imprécateur au cœur fidèle ». Qu'il me permette d'ajouter aux remerciements pour cet énorme travail, l'expression de ma gratitude toute personnelle pour l'aide qu'il m'a toujours généreusement octroyée. Les séjours au « château Mirbeau », dans l'amicale ambiance créée par Pierre et Janie, sont incrustés dans ma mémoire.

Mes pensées vont également à Zbigniew Naliwajek, le promoteur de ce travail à l'époque, et qui, depuis, a bien voulu nous honorer, ma famille et moi, de sa précieuse amitié. Ses conseils et encouragements furent et sont toujours pour moi d'une importance capitale.

Un autre nom doit trouver sa place dans cette page de remerciements ; sans Béatrice Merle, lectrice à la fois scrupuleuse et passionnée, ce travail comporterait plusieurs erreurs qu'elle a su détecter.

Enfin, n'était l'appui d'Alicja Kacprzak, directeur de la Chaire de Philologie Romane, je n'aurais pas trouvé le courage de persévérer dans la publication du présent volume.

Dans de telles occasions, il est de bon ton de remercier sa famille ; mon mari et mes filles savent toutefois que je n'ai pas attendu le prétexte de cette publication pour leur exprimer ma constante gratitude.

Anita Staroń

LISTE DES ABRÉVIATIONS

CE 1, CE 2	Combats esthétiques, vol. 1 et 2
CL	Combats littéraires
COM	Cahiers Octave Mirbeau
Corr. 1, 2 et 3	Correspondance générale, t. 1-3
Corr. Monet	Correspondance avec Claude Monet
Corr. Pissarro	Correspondance avec Camille Pissarro
GEROM 1, 2 et 3	Œuvre romanesque, vol. 1-3
OMB	P. Michel et J.-F. Nivet, Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle
OM92	Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers, 1992.

INTRODUCTION

En 1922, cinq ans après la mort d'Octave Mirbeau¹, sortait le numéro spécial des *Cahiers d'aujourd'hui*, entièrement consacré à l'auteur du *Journal d'une femme de chambre*. Parmi de nombreux témoignages, souvenirs et déclarations d'amitié, George Besson, le rédacteur en chef de la revue, disait son admiration pour l'homme et prononçait ces mots significatifs: «L'œuvre peut attendre. Elle est assez vivante, elle unit et fait se heurter trop d'hommes encore pour qu'il soit urgent de lui donner un rang sur les tablettes des bibliothèques...»²

En effet, Mirbeau fut un inquieteur. Jamais tiède, dans ses jugements il passait de l'amour à la haine. Il eut, de ce fait, beaucoup d'amis qui admiraient sa droiture, sa franchise, son aplomb, mais aussi un bon nombre d'adversaires qui ne lui ménageaient pas leurs attaques. Un tel contraste d'opinions fut sans doute l'une des raisons du silence presque complet qui s'abattit sur l'œuvre de Mirbeau au lendemain de sa mort. Si, depuis un certain temps, la situation semble changer, les opinions exprimées sur Octave Mirbeau restent d'une singulière diversité: il est évident que son œuvre continue de poser problème. Un tel état de choses peut être attribué à la multitude de champs d'activité de notre écrivain. Pierre B. Gobin, pour qui Mirbeau demeurait «un illustre inconnu» encore en 1975, constatait en effet: «Par quelque aspect que l'on aborde l'étude de la vie artistique en France entre 1880 et 1814, on ne peut manquer de le rencontrer»³.

Journaliste pendant la majeure partie de sa vie, il intervenait dans des domaines aussi différents que l'éducation, la santé, l'écologie (l'un des premiers, il a souligné les dangers de la pollution dans les grandes villes),

¹ Né à Trévières le 16 février 1848, Octave Mirbeau mourut à Paris, le 16 février 1917.

² G. Besson, «Octave Mirbeau vivant», *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 149-150.

³ P. B. Gobin, «Un "code" des postures dans les romans de Mirbeau ? De l'esthétique romanesque à l'esthétique dramatique», *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Company, 1975, p. 189.

le suffrage universel, la justice ou le colonialisme. Ses chroniques paraissaient dans des journaux et revues de tout acabit, du *Figaro* au *Gil Blas* et de *l'Écho de Paris* au *Journal*. Il fut le rédacteur en chef des *Grimaces*, qui se livraient à un véritable jeu de massacre de tous les secteurs de la vie publique⁴. Il exerçait aussi une autre fonction importante, celle de critique d'art. Il publia près de 250 chroniques consacrées à la peinture, à la sculpture et à la musique. Son autorité et sa force de conviction lui permirent de promouvoir efficacement nombre de créateurs. S'il se fit connaître surtout comme le chantre d'Auguste Rodin et de Claude Monet, il consacra des articles retentissants à des artistes aussi différents que Camille Pissarro, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Félix Vallotton, Aristide Maillol, Constantin Meunier, Claude Debussy ou César Franck. Dans le domaine de la critique littéraire, il se fit également une réputation de batailleur, encensant les uns aussi facilement qu'il condamnait les autres. Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles-Louis Philippe, Marguerite Audoux, ne sont que quelques-uns de la longue liste de ses protégés. Francis Jourdain mettait en évidence cette position exceptionnelle du critique :

Il est difficile d'imaginer aujourd'hui ce qu'était Mirbeau à cette époque. Violent, passionné, capable des enthousiasmes les plus véhéments et des pires haines, il régnait par le pamphlet sur le monde des lettres et des arts. Pour un écrivain ou un peintre, un éloge de Mirbeau, c'était le succès : un « éreintement » de Mirbeau, c'était le fiasco. Cet homme d'une sensibilité malade était incapable d'indifférence. Il aimait ou il exérait, sans mesure. Le monde ne se composait pour lui que de deux espèces d'individus : les imbéciles et les gens de talent⁵.

C'est en lui constatant les mêmes qualités que Guillaume Apollinaire le qualifiait du « seul prophète de ce temps »⁶, et que Remy de Gourmont déclarait sans ambages :

Si la critique était aux mains d'hommes aussi clairvoyants, aussi francs, d'écrivains aussi passionnés, d'aussi noble caractère que M. Octave Mirbeau, – au lieu d'appartenir aux France, aux Lemaître, à tous les ratés de l'école normale, – Villiers n'aurait pas dû, pour vivre, peiner comme un manœuvre, ni Mallarmé enseigner courageusement l'anglais à des potaches, ni Huysmans forclore, en un bureau, les meilleures heures de sa vie !⁷

⁴ Vingt-six numéros des *Grimaces* parurent entre le 21 juillet 1883 et le 12 janvier 1884 ; sous-titrées « pamphlet hebdomadaire », elles s'attaquaient à toutes les tares sociales et politiques, sans négliger le domaine de l'art.

⁵ Francis Jourdain, cité par Georges Reyher, dans *Un Cœur pur. Marguerite Audoux*, Paris, Grasset, 1942, p. 124.

⁶ Dans sa dédicace de *L'Hérésiarque et Cie* (OMB, p. 877).

⁷ J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Vanves, Les Éditions Thot, 1982, p. 134.

L'œuvre littéraire de Mirbeau est également multiforme. Elle embrasse plus de 150 contes, une dizaine de pièces de théâtre (*Les affaires sont les affaires* ont fait date dans l'histoire du théâtre français) et dix romans, sans compter les romans « nègres », intégrés par Pierre Michel aux trois volumes de *l'œuvre romanesque*. Au moment de la publication, ses romans et ses pièces de théâtre passaient rarement inaperçus ; d'habitude, ils provoquaient des commentaires animés et contrastés, du fait des sujets qu'ils abordaient et de leur forme, déconcertante pour les partisans du roman traditionnel. Albert Adès, qui côtoya Mirbeau dans ses dernières années, a bien vu sa faculté « d'enflammer les hommes autour de lui. Toute sa vie durant, il a soulevé leurs passions, bonnes ou mauvaises »⁸. Mais rarement il laissait indifférent. C'est une raison de plus pour nous pencher sur sa création.

D'autres l'ont fait, bien avant nous. Le premier groupe de textes critiques consacrés à Octave Mirbeau date encore de son vivant. En 1903 paraît, dans la série « Les célébrités d'aujourd'hui », une étude d'Edmond Pilon : après avoir présenté les ouvrages de Mirbeau, l'auteur conclut à l'originalité et à l'indépendance de notre écrivain, « assez maître de son art pour ne reconnaître aucun maître »⁹. Il mentionne également son rôle dans la promotion des nouveaux talents, littéraires ou artistiques.

En 1914, Marc Elder réunit dans un volume deux études, l'une sur Octave Mirbeau et l'autre sur Romain Rolland, sans pour autant chercher à établir des liens entre les deux écrivains. Il parle de Mirbeau avec une sympathie et une estime visibles ; cependant, écrite sur un ton anecdotique et confondant systématiquement la vie réelle de Mirbeau avec son œuvre romanesque, cette étude n'offre pas une analyse approfondie de sa création¹⁰.

Parmi les premiers textes, celui de Paul Desanges, paru en 1916, apporte une analyse qui semble la plus complète. L'auteur relate la carrière de Mirbeau, explique ses virevoltes multiples et souligne le lien étroit entre sa vie et son œuvre. Tout en situant le romancier dans la mouvance réaliste, il observe le traitement singulier que Mirbeau réserve à ce concept, refusant de se faire effacer par son œuvre : comme tous les réalistes, « il prend sa matière dans la Vie ; mais c'est pour la pétrir à sa ressemblance ». Dans sa conclusion, le critique prévoit pour Mirbeau une place dans le Panthéon des écrivains que l'avenir reconnaîtra pour de vrais maîtres : « Son nom survivra, alors que tant d'autres, bruyamment adulés, seront tombés dans

⁸ A. Adès, « La dernière physionomie d'Octave Mirbeau », *La Grande Revue*, mars 1917.

⁹ E. Pilon, *Octave Mirbeau*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1903, p. 14.

¹⁰ M. Elder, *Deux essais : Octave Mirbeau et Romain Rolland*, Paris, Georges Crès, 1914, p. 1-52.

un juste et méprisant oubli ». Et de placer notre romancier parmi Rabelais, Diderot, Tolstoï et Dostoïevski¹¹.

Le jugement de Maxime Revon, auteur d'une autre étude, parue en 1924, tempère ce que ces louanges avaient d'excessif. Après avoir assigné à Mirbeau une place de solitaire dans le monde des lettres, suspendu entre le romantisme et le naturalisme, il affirme que l'œuvre d'Octave Mirbeau attirera toujours un groupe de fervents qui la liront tout entière : cependant, son influence globale sur les lettres restera limitée et ne lui permettra que d'atteindre la position d'un « petit maître »¹².

Revon croyait aussi que les lecteurs futurs de Mirbeau créeraient, à partir de son nom, un néologisme qu'il ne savait pas, lui, imaginer : aujourd'hui, c'est chose faite et l'adjectif « mirbellien[ne] » est déjà consacré par les chercheurs en la matière. On parle même de la « mirbeauologie », ce qui atteste l'essor des recherches sur l'œuvre de Mirbeau. En effet, depuis une vingtaine d'années, un grand nombre d'études mettant en lumière différents aspects de sa création ont vu le jour. Pourtant, avant de les commenter, il nous faut présenter brièvement l'époque qui les précède. Elle se caractérise par une grande parcimonie d'analyses consacrées au romancier. Mais lorsque la France se taisait, un Canadien, un Américain et un Anglais se sont penchés sur l'œuvre de Mirbeau.

John Walker a travaillé, dans sa thèse, sur mille trois cents articles de Mirbeau, qu'il avait patiemment découverts dans des revues et journaux différents. Ses jugements sur l'ensemble de la création romanesque, politique et esthétique de l'écrivain, gardent encore de nos jours toute leur pertinence¹³.

En 1966, Martin Schwarz a publié un *Octave Mirbeau*, qui pendant près de trente ans devait rester la seule biographie de notre écrivain. L'auteur s'y livrait à une analyse de la vie et de l'œuvre mirbelliennes, réservant un chapitre spécial à sa critique littéraire et esthétique. Cette étude a sûrement une valeur historique, pour avoir tiré le romancier de l'oubli, et pour avoir découvert plusieurs documents inconnus¹⁴.

La thèse de Reginald Carr (1977), sérieuse et bien documentée, a mis en lumière un aspect négligé jusqu'alors de la vie et de l'œuvre de Mirbeau. L'auteur y commentait les liens de l'écrivain avec le milieu anarchiste en France à la fin du XIX^e siècle, les expliquait comme un aboutissement logique de l'anarchisme personnel de Mirbeau, et relevait ces tendances

¹¹ P. Desanges, *Octave Mirbeau*, Paris, Les Forgerons, 1916, p. 31 et *passim*.

¹² M. Revon, *Octave Mirbeau, son œuvre*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1924.

¹³ J. Walker, *L'Ironie de la douleur. L'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, Université de Toronto, 1954.

¹⁴ M. Schwarz, *Octave Mirbeau. Vie et œuvre*, Paris, La Haye, Mouton, 1966.

dans l'œuvre mirbellienne¹⁵. Mais il a fallu attendre la décennie suivante pour que les études mirbelliennes connaissent un essor plus important : en 1987, la thèse de Jean-François Nivet, *Mirbeau journaliste*, mettait en lumière un grand nombre de documents insoupçonnés jusqu'alors et montrait l'importance du Mirbeau journaliste à la charnière des deux siècles¹⁶. Dès lors, on assiste à un développement constant de la connaissance de l'œuvre et de la vie de cet écrivain. Nombre de nouvelles publications ont vu le jour : parmi des dizaines de titres, signalons deux volumes de *Contes cruels*, regroupant l'ensemble des contes et nouvelles mirbelliens ; *Dans le ciel*, un récit inédit d'un grand intérêt ; les *Combats politiques* ; deux volumes de *Combats esthétiques* recueillant les chroniques sur la peinture et la sculpture ; les *Chroniques musicales* ; enfin, longuement attendus, les *Combats littéraires*. Mais avant tout, il faut citer la biographie de plus de mille pages, par Jean-François Nivet et Pierre Michel, parue en 1991¹⁷. Richement documentée, pleine d'informations détaillées, elle fait justice de plusieurs légendes colportées sur Mirbeau et rétablit son image telle qu'elle l'était de son vivant. La thèse de doctorat de Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau* (1995), complète et développe certains éléments de la biographie, et examine maintes autres questions, le tout placé sous le signe du « combat » : contre soi-même, contre le néant, contre les mots, pour la justice et pour l'art – démarche qui se justifie par le caractère de l'homme et de son œuvre¹⁸. Depuis 1994, paraissent les *Cahiers Octave Mirbeau*¹⁹ ; des colloques Octave Mirbeau se sont tenus, entre autres, à Angers, à Caen, à Montpellier, à Boise (Etats-Unis) et à Strasbourg. Après l'édition du *Théâtre complet*, en 1999²⁰, l'ensemble de l'œuvre romanesque (3 volumes) a vu le jour en 2000 et 2001²¹, et l'édition des quatre volumes de la *Correspondance générale* est presque terminée²². Il faut signaler à part la dernière

¹⁵ R. Carr, *Anarchism in France – The case of Octave Mirbeau*, Manchester University Press, 1977.

¹⁶ J.-F. Nivet, *Mirbeau journaliste*, thèse de doctorat dactylographiée, 3 volumes, Lyon, 1987.

¹⁷ P. Michel, J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

¹⁸ P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, thèse de doctorat, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.

¹⁹ Un volume par an. Le rédacteur en chef, Pierre Michel, est aussi président de la Société Octave Mirbeau.

²⁰ O. Mirbeau, *Théâtre complet*, présenté et annoté par Pierre Michel, Mont-de-Marsan, Éditions Inter-Universitaires – Eurédit, 1999, 668 pages, la deuxième édition est de 2003.

²¹ O. Mirbeau, *Œuvre romanesque*, présenté et annoté par Pierre Michel, Paris, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000–2001, 3 volumes.

²² À ce jour, trois volumes sont déjà publiés : *Correspondance générale*, t. I-III, édition établie, présentée et annotée par P. Michel, avec l'aide de J.-F. Nivet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2002–2009.

publication d'une grande envergure, le *Dictionnaire Octave Mirbeau*²³. Enfin, de nombreux mémoires de maîtrise et thèses de doctorat ont été consacrés à différents aspects de l'œuvre mirbellienne.

C'est dans le prolongement de tous ces travaux que veut se placer la présente étude. Loin de négliger l'apport des autres chercheurs, nous mettrons souvent à profit leurs découvertes, afin de mener à bien une entreprise qui nous semble avoir l'avantage de prendre en compte la totalité de la production romanesque avouée d'Octave Mirbeau, et d'en systématiser certains aspects qui, le plus souvent, n'ont été qu'évoqués par d'autres analystes.

Nous venons de parler des romans «avoués» de Mirbeau. En effet, nous l'avons déjà signalé, on le soupçonne d'avoir écrit sous la couverture de pseudonymes divers et pour des commanditaires différents. Ces premières œuvres, si elles annoncent déjà, par moments, les romans à venir, portent l'empreinte visible du style des auteurs qui influençaient encore à l'époque le jeune écrivain. Aussi les avons-nous écartées de notre corpus, par crainte d'embrouiller nos analyses. Les dix romans que Mirbeau avait signés de son nom nous paraissent suffisamment représentatifs de son talent et conviennent parfaitement à notre propos. En les présentant ici, nous suivons l'ordre adopté dans l'édition de l'*Œuvre romanesque*; c'est à la même édition que nous renvoyons pour les citations des romans de Mirbeau dans notre étude :

Le Calvaire, Ollendorff, 1886

L'Abbé Jules, Ollendorff, 1888

Sébastien Roch, Charpentier, 1890

Dans le ciel (prépublication dans *L'Écho de Paris*, du 20 septembre 1892 jusqu'au 2 mai 1893; publication en volume: Caen, L'Échoppe, 1989)

Le Jardin des supplices, Fasquelle, 1899

Le Journal d'une femme de chambre, Fasquelle, 1900

Les 21 jours d'un neurasthénique, Fasquelle, 1901

La 628-E8, Fasquelle, 1907

Dingo, Fasquelle, 1913

Un gentilhomme (resté inachevé), Flammarion, 1920.

Puisque nous nous proposons d'aborder ce corpus par deux voies principales, celle des thèmes et celle des techniques, la composition de l'ensemble reflète tout naturellement ce partage: elle est divisée en deux grandes parties, chacune comportant trois chapitres.

²³ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, sous la direction de Y. Lemarié et P. Michel, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme / Société Octave Mirbeau, 2011. À ce propos, soulignons la grande présence de Mirbeau, par ses propres œuvres et par les écrits critiques, sur Internet.

La première partie, *Thèmes*, se donne pour objectif de répertorier et d'analyser les motifs qui reviennent le plus souvent dans les romans mirbelliens. Pour les trois chapitres, nous avons adopté la même démarche: en partant des oppositions apparentes, nous tâchons à chaque fois de montrer en quoi elles se compliquent d'autres partages intérieurs qui démentissent le manichéisme initialement présupposé. En effet, la grande acuité du regard d'Octave Mirbeau et sa sensibilité exceptionnelle le préservent des jugements simplistes et lui font toujours découvrir les multiples facettes du problème.

Si donc le premier chapitre, «Vie, mort et amour», étudie une opposition entre la douleur de vivre et la douceur de mourir, ce n'est que pour mieux insister par la suite sur le côté terrifiant de la mort et sur la volonté de rester en vie. L'amour, que l'écrivain présente comme inséparable de la mort et purement illusoire, n'en exerce pas moins son pouvoir sur l'homme, constamment déchiré entre l'instinct génésique et celui du meurtre. Une telle thématique ne saurait être traitée dans un isolement complet du climat philosophique et littéraire de l'époque: aussi recherchons-nous quelques influences qui auraient pu nourrir la pensée du romancier.

Notre deuxième chapitre étudie les rapports complexes entre «Civilisation et nature». De prime abord, il semble que Mirbeau se prononce pour la nature, fondement de sa réflexion esthétique et morale. Il l'oppose à la civilisation dont il ne cesse de montrer l'influence néfaste sur l'homme. Toutefois, à y regarder de plus près, cette opposition devient beaucoup moins nette: la nature montre parfois sa face terrifiante et c'est au sein de la civilisation que l'homme trouve souvent l'apaisement désiré. Enfin, cette confrontation entre la civilisation et la nature touche à un autre aspect important, celui de la place de la femme par rapport à ces deux éléments.

Le dernier chapitre de cette partie, «Révolte et espoir», est davantage centré sur la pensée politique et sociale de l'écrivain. Mirbeau n'a jamais hésité à prendre la parole dans les débats d'actualité, et sa vision extrêmement critique de la vie en France à la fin du siècle s'est régulièrement manifestée dans ses écrits. Notre intention est de présenter les champs où il intervenait le plus souvent et d'analyser le fondement de ses réactions. Elles évoluent entre le pessimisme foncier qui semble inné à Mirbeau, le désespoir qui naît au contact lucide de la réalité décevante, et, paradoxalement, un certain espoir pour un avenir meilleur.

Un tel regroupement de thèmes chers à Mirbeau ne prétend pas à l'exhaustivité. D'autres thèmes pourraient se développer au carrefour de nos découpages. Cependant, le choix que nous avons établi nous paraît le plus représentatif de la thématique mirbellienne et le plus opératoire pour

notre propos. Il constitue en même temps un bon point de départ vers la deuxième partie de notre étude, dans laquelle un certain nombre de nos analyses serviront utilement aux démonstrations d'ordre technique.

Répondant au titre de *Techniques*, la deuxième partie traite en effet des questions esthétiques et des procédés formels mis en œuvre par Octave Mirbeau. Là aussi, nous avons le choix entre plusieurs perspectives d'analyse : l'œuvre d'Octave Mirbeau échappe à une interprétation univoque et il n'est pas possible de la rattacher à un courant littéraire dominant. C'est donc les multiples influences et références présentes dans son esthétique qu'il nous a paru utile de cerner dans le premier chapitre, « Octave Mirbeau et la crise du roman ». Nous y situons l'œuvre du romancier sur le fond de l'époque, riche en tendances et foisonnant de perspectives dans l'art, mais en même temps pleine de contradictions et sujette à des crises ou à des découragements en ce qui concerne l'avenir du roman. La voie artistique de Mirbeau reflète, selon nous, ces inquiétudes tout en étant représentative de l'attitude critique face à la tradition, qui domine dans les milieux littéraires à la fin du siècle. La présentation des présupposés de l'esthétique mirbellienne nous conduit déjà aux analyses techniques de son œuvre : nous tâchons notamment de démêler la part de la tradition romanesque qui subsiste dans ses romans, et qui cède peu à peu la place aux solutions novatrices.

C'est en partant à la fois de l'œuvre même de Mirbeau et de ses textes de critique d'art que nous poursuivons l'examen de ses romans dans le deuxième chapitre de cette partie. La perspective dominante que nous avons choisie est celle de l'impressionnisme littéraire. Allant dans les pas d'autres chercheurs, nous n'écartons pas complètement la question de l'impressionnisme pictural, d'autant que notre écrivain a toujours eu un intérêt passionné pour ce genre de peinture. Cependant, nous nous concentrons sur l'analyse des procédés typiques de l'impressionnisme littéraire qui abondent dans les ouvrages mirbelliens.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'œuvre d'Octave Mirbeau n'est pas uniforme. C'est pourquoi, à côté de ses recherches stylistiques épousant la perspective impressionniste, il nous a été possible de relever, dans son esthétique, des éléments expressionnistes. Dans notre troisième chapitre, ne voulant en aucune manière prouver une parenté consciente entre Mirbeau et l'expressionnisme, rendue d'ailleurs impossible par une simple confrontation des dates, nous étudions les parallélismes qui existent entre l'écriture mirbellienne et l'esthétique expressionniste.

Au terme de nos analyses, nous réfléchissons au résultat des efforts constants de Mirbeau en matière de littérature, et tâcherons de porter un jugement définitif sur sa position dans le vaste champ de la création lit-

téraire à la charnière des deux siècles. La particularité de son cas est évidente : comme le constate René-Pierre Colin, « ce forcené avait la violence des esprits généreux : mobile, brouillon, toujours hyperbolique, s'abandonnant à l'impulsion du moment, il est par excellence un individualiste, un isolé »²⁴. Tout en recherchant les aboutissements de nos analyses, nous essaierons donc de ne pas perdre de vue cet aspect essentiel de la personnalité d'Octave Mirbeau.

²⁴ R.-P. Colin, *Zola. Renégats et alliés. La république naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 353.

PREMIÈRE PARTIE

THÈMES



CHAPITRE 1

VIE, MORT, AMOUR

La vie, la mort et l'amour sont en liaison perpétuelle dans l'œuvre de Mirbeau. On ne saurait leur attribuer un caractère univoque : l'absurdité de l'existence dont souffrent les personnages s'oppose à la ténacité avec laquelle ils s'accrochent à la vie ; l'imminence de la mort ne les pousse pas au suicide ; la conscience du caractère illusoire de l'amour n'affaiblit en rien la force de l'instinct génésique.

Une telle vision n'est certes pas le résultat d'une création parfaitement autonome de Mirbeau. La fin de siècle porte attention aux sujets morbides et moroses, et le pessimisme devient en quelque sorte la marque de l'époque, au point de provoquer une discussion publique. Si Francisque Sarcey, Dionys Ordinaire ou Joseph Reinach déplorent la progression du pessimisme parmi la jeunesse française, d'autres y voient une conséquence logique des maux sociaux et politiques (ainsi Jules Lemaître désigne les dirigeants de la troisième République comme responsables des déceptions de leurs concitoyens¹ et Édouard Rod remarque, dans ses *Idées morales du temps présent*², l'influence néfaste de la guerre de 1870)³, d'autres encore, tel Ferdinand Brunetière⁴, découvrent dans cette vogue pessimiste des aspects tonifiants et prometteurs de changements à venir. Octave Mirbeau, pour sa part, est convaincu du caractère inévitable de la tendance pessimiste et, sans aller aussi loin que Brunetière, il lui arrive d'en tirer quelque

¹ J. Lemaître, «La jeunesse contemporaine sous le Second Empire et sous la troisième République», *Revue Bleue*, 13 juin 1885.

² É. Rod, *Les idées morales du temps présent* [1891], Paris, Perrin, 1905, p. 66.

³ René-Pierre Colin rend compte de ce débat dans son ouvrage *Schopenhauer en France*, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 101-145.

⁴ F. Brunetière, «Les causes du pessimisme», *Revue Bleue*, 30 janvier 1886.

espoir pour l'avènement d'une société meilleure. C'est du pessimisme, déclare-t-il, «que proviendra ce grand cri de pitié qui peut renouveler le monde, et, sur les monarchies en déroute et les démocraties écroulées faire planter le drapeau de la justice et de la charité»⁵. Il participe donc de l'ambiance générale et il enrichit sa pensée de plusieurs lectures. Sans pouvoir démêler toutes les influences, nous tâcherons de signaler celles qui semblent dominantes.

Le nom de Schopenhauer reviendra plusieurs fois au cours de notre analyse. Il est évident que Mirbeau ne put rester étranger à la mode qui rendit le philosophe allemand extrêmement populaire dans la France des années 1880. Cependant il ne semble pas qu'on puisse parler dans son cas d'une reconstruction fidèle de la pensée schopenhauerienne. René-Pierre Colin constate que le tempérament violent de Mirbeau exacerbe les thèmes schopenhaueriens à tel point que «le problème de la lecture ou de l'interprétation que le romancier put faire du philosophe ne présente plus d'intérêt»⁶. Il observe aussi, et nous serions tentés de suivre ses analyses, que les sujets de réflexion chers à Schopenhauer sont également présents chez les auteurs français avant qu'ils eussent pu prendre connaissance de son œuvre. Le pessimisme existentiel, la conviction de la souffrance universelle des hommes, l'illusion de l'amour, autant de thèmes familiers à Flaubert, aux Goncourt ou à Édouard Rod dont *La Course à la mort* exploite par ailleurs bien plus Hartmann que Schopenhauer. En effet, *La philosophie de l'inconscient* paraît en France en 1877, ce qui rend son influence sur Mirbeau plus probable que celle du *Monde comme volonté et comme représentation* dont la traduction française ne voit le jour qu'en 1886⁷. Remarquons que Hartmann remanie certaines thèses de Schopenhauer, par exemple le concept de la Volonté (appelée par lui l'inconscient) que nous retrouvons chez Mirbeau sous forme de l'instinct de survie, indépendamment de l'absurdité de l'existence. Hartmann développe quelques autres idées de son aîné, formulant le postulat final de l'extinction de la race humaine qui remédierait de cette façon radicale à l'inutilité de son sort. Or, si Mirbeau croit à la naissance de nouveaux hommes meilleurs et plus heureux, il est en même temps intimement convaincu de l'impossibilité de l'amélioration de la société contemporaine. Ses personnages et lui-même expriment une conviction anarchiste de la nécessité de détruire le monde actuel. Tout en constatant la grande différence au niveau des fins, il faut

⁵ O. Mirbeau, «Notes pessimistes», *Le Matin*, 20 novembre 1885.

⁶ R.-P. Colin, *op. cit.*, p. 204.

⁷ Cependant, des versions abrégées ou des adaptations des ouvrages de Schopenhauer circulent en France depuis les années 1850 et *Pensées, maximes et fragments*, dans la traduction de Bourdeau, jouissent d'une grande popularité dès leur publication en 1880. Il est fort probable que Mirbeau ait connu ce volume.

cependant apercevoir une analogie quant aux moyens : dans les deux cas, il s'agit de mettre fin à la société existante, car l'absurdité de son existence est telle qu'elle ne permet plus sa réforme. Mirbeau est l'un des partisans du néomalthusianisme, et n'a jamais voulu avoir d'enfants, se refusant à les élever dans un monde si corrompu et malheureux.

Nous ne saurions exclure l'influence de Schopenhauer en ce qui concerne l'infériorité de la femme et la puissance de son instinct génésique ; toutefois, là aussi, on pourrait voir se rencontrer à l'œuvre les idées de Flaubert, des Goncourt, de presque tous les naturalistes, qui « se livrent aux mille et une variations de la misogynie gauloise : la femme est bornée, frivole, elle est nerveuse, impropre aux travaux intellectuels », comme le note R.-P. Colin⁸.

Une autre influence majeure est sans doute celle de Charles Baudelaire. Il s'agit – comme l'observe Fabien Soldà – de l'« influence d'un écrivain spiritualiste et qui se disait catholique [...] sur un matérialiste athée et foncièrement antireligieux »⁹. Cependant, ce rapprochement n'est paradoxal qu'en apparence, car Mirbeau « laïcise » la philosophie chrétienne de Baudelaire – opinion partagée par Pierre Michel qui reconnaît l'influence baudelairienne dans le déchirement, présent aussi bien dans l'œuvre de Mirbeau que dans sa propre vie, entre « le spleen et l'idéal », entre les revendications de la chair (il avouera vers la fin de sa vie : « Dans ma jeunesse, j'ai toujours dompté ma nature... oui, oh, oui ! c'est de la saleté »¹⁰) et les aspirations de l'esprit (dans le cas de notre écrivain, il s'agit avant tout d'atteindre un idéal artistique). Mirbeau trouve également chez Baudelaire d'autres éléments pour nourrir sa misogynie et éprouve comme lui l'attraction pour la pourriture et pour l'horrible. Sans reproduire son manichéisme, il le suit dans sa théorie du plaisir puisé dans le mal et partage son opinion sur le caractère universel et naturel du crime (sans cependant s'accorder sur le rôle bénéfique de la civilisation, comme propre à atténuer la violence originelle). Là aussi cependant, on ne saurait éliminer la dette – fût-elle indirecte – envers Sade ou de Quincey, dont la séduction par le mal est de plus en plus généralement connue vers l'époque du début littéraire de Mirbeau. Michel Delon, après avoir dressé toute une liste de références à Sade dans les écrits d'Octave Mirbeau, l'exclut cependant comme source d'une grande influence sur notre écrivain. À le lire, Mirbeau ne s'est jamais réclamé explicitement de Sade. Contrairement à d'autres écrivains fascinés par différents aspects de l'œuvre du marquis, « il s'est contenté de le rejoindre dans l'obscurité de certains fantasmes »¹¹.

⁸ R.-P. Colin, *op. cit.*, p. 150.

⁹ F. Soldà, « *Le Jardin des Supplices* ou les *Fleurs du Mal* revisités », *COM* 4, 1997, p. 197.

¹⁰ A. Adès, « Octave Mirbeau à Cheverchemont », *Nouvelles littéraires*, 27 janvier 1934.

¹¹ M. Delon, « L'Ombre du Marquis », *OM92*, p. 398.

La conviction de l'universalité du meurtre est également fruit de la lecture que fait Mirbeau de Joseph de Maistre et de Charles Darwin. Il ne faut pas y chercher, tout comme dans les cas précédents, une imitation aveugle de leurs idées. Pierre Michel remarque que si de Maistre, « catholique intégriste et contre-révolutionnaire, prétendait y voir une prescription de la Providence en vue de la "consommation des choses" et de "l'extinction du mal", pour Mirbeau, humaniste et athée, c'est précisément cette loi qui constitue le scandale suprême et le mal absolu »¹². Paul Souday, dans un article écrit après la mort de Mirbeau, arrive à la même conclusion : « Mirbeau adopte en somme la conception de Joseph de Maistre sur le meurtre base de l'ordre social, mais c'est pour s'en indigner et la tourner en dérision »¹³. Pour ce qui est des thèses darwiniennes, le romancier se laisse sans doute impressionner par l'idée de « struggle for life » et de la sélection naturelle, car il en trouve la confirmation constante dans la nature qu'il se plaît à observer. Cela l'oblige à reconnaître l'application des mêmes lois à la civilisation humaine ; tout en condamnant le concept du darwinisme social, il ne le rejette pas et voit dans le besoin instinctif de tuer « la base, le moteur, de tous les organismes vivants [...] le pivot sur lequel tourne la société »¹⁴.

Il semble que dans le cas de Mirbeau il soit impossible de trancher en faveur d'une influence principale et que ses livres retracent l'ensemble des lectures les plus diverses qui ont nourri la nature pessimiste et désabusée de l'écrivain. S'y rencontrent Pascal (on connaît l'attachement de Mirbeau, depuis sa jeunesse, à ce philosophe dont la conviction de la futilité de l'existence humaine par rapport à l'immensité de l'univers le frappe par sa justesse, sans qu'il se décide à parier pour l'existence de Dieu) et Spinoza (pour la place qu'il accorde à l'homme parmi les éléments de la nature divinisée), mais aussi nombre d'écrivains contemporains de Mirbeau, comme Barbey d'Aurevilly (avec qui Mirbeau partage la conviction du caractère diabolique de la femme et du lien entre la mort et l'amour) ou Edmond et Jules de Goncourt (il apprécie leur peinture sincère et courageuse des maux de la société). Toutefois, au milieu de toutes ces convergences, l'œuvre de Mirbeau s'affirme comme individuelle et originale, traversée d'une émotion toute personnelle.

* * *

¹² P. Michel, préface au *Jardin des supplices*, CEROM 2, p. 147.

¹³ P. Souday, *Le Temps*, 18 février 1917.

¹⁴ O. Mirbeau, « L'école de l'assassinat », *Contes cruels* vol. I, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2000, p. 38.

Visages de la mort

La mort est l'élément majeur de l'imaginaire mirbellien. Son ombre plane sur l'existence des personnages. Elle influence les relations familiales, l'amitié et l'amour qui, chez Mirbeau, est intimement lié à la mort. De par sa position centrale dans l'univers romanesque de Mirbeau, elle recouvre plusieurs aspects, et remplit plusieurs fonctions.

1.1. Mort désirable

La mort est d'abord partie intégrante de la nature. Comme telle, elle est inséparable de la vie. Elle est son commencement et sa fin. Une fois qu'on a compris ce principe, on accepte la mort sans crainte. Tel est le désir de l'abbé Jules qui parvient parfois à oublier ses tentations et préjugés pour prôner une philosophie de la nature. La mort a alors pour lui « des clartés admirables et profondes » (497) :

Comme tous ceux qui ont mal vécu, j'ai longtemps redouté la mort... Mais j'ai beaucoup réfléchi depuis, je me suis habitué à la regarder en face, à l'interroger... Elle ne m'effraye plus (*ibid.*).

À la fin de sa vie, il aspire à une mort qui soit le couronnement de ses principes: « Si je meurs bien, si je m'en vais, calme, sans regrets, sans haine, ma mort aura été la seule bonté de ma vie... et peut-être, mon seul pardon! » (494)

La mort est, en quelque sorte, le prolongement de la vie, voire le point de naissance d'une vie nouvelle. L'abbé Jules fait preuve de cette croyance en prononçant un discours singulier au chevet d'une jeune paysanne mourante :

Va dans la clarté! et dans le repos, petite âme, sœur de l'âme parfumée des fleurs, sœur de l'âme musicienne des oiseaux... Demain, dans mon jardin, je respirerai ton parfum au parfum de mes fleurs, et je t'écouterai chanter aux branches de mes arbres... (492)

Sébastien Roch, qui va à la rencontre de la mort comme dans un enchantement, parvient aussi à cette sorte de communion: « Il ressentait quelque chose d'inexprimablement doux, quelque chose comme l'éparpillement moléculaire, comme la volatilisation de tout son être, de tout son être sensible et pensant » (589). En marchant vers la pièce d'eau, il entre en contact organique, viscéral, avec la nature. Des odeurs lui parviennent avec une netteté exceptionnelle, il ne perçoit aucune sensation extérieure

à la nature. Tous ces éléments s'unissent pour donner au lecteur la vision d'une mort sereine, libératrice, conduisant à une quiétude suprême qui permettra à l'homme de s'intégrer totalement à la nature.

L'alternance de la vie et de la mort est un thème fréquent dans les romans de Mirbeau, mais elle prend souvent un aspect beaucoup moins idyllique que dans les exemples cités. Ainsi, dans *Le Jardin des supplices*, nous apprenons d'où viennent la beauté et l'essor extraordinaire des plantes: elles ont poussé sur les cendres des prisonniers et des victimes des tortures:

Mélangés au sol, comme un fumier – car on les enfouissait sur place – les morts l'engraissent de leurs décompositions lentes [...] Son extraordinaire force de végétation s'active encore aujourd'hui des ordures des prisonniers, du sang des suppliciés, de tous les débris organiques que dépose la foule chaque semaine et qui, précieusement recueillis, habilement travaillés avec les cadavres quotidiens dans des pourrissoirs spéciaux, forment un puissant *compost* dont les plantes sont voraces et qui les rend plus vigoureuses et plus belles (271).

Selon cette théorie, l'homme n'est qu'une parcelle parmi d'autres qui semblent parfois plus importantes et utiles que lui. Georges, l'un des personnages de *Dans le ciel*, déclare ne jouer aucun rôle dans l'univers, sinon servir comme base de développement à d'autres organismes:

...si la nature m'est si persécutrice, c'est que je tarde trop longtemps, sans doute, à lui restituer ce petit tas de fumier, cette menue pincée de pourriture qui est mon corps, et où tant de formes, charmantes, qui sait? tant d'organismes curieux, attendent de naître, pour perpétuer la vie... (50)

L'union organique de la vie et de la mort s'exprime aussi dans la structure circulaire présente dans la plupart des romans de Mirbeau: la mort ouvre et clôt le récit. *Dingo* peut servir ici d'exemple. Le narrateur voit arriver un jour chez lui un envoi exotique et inattendu, portant pour toute indication «chien vivant»: «De qui me venait ce chien? Et pourquoi un chien, un chien qu'on insistait à qualifier de vivant?», se demande-t-il (636). Cette interrogation conduit droit au cœur du problème, qui est une rencontre perpétuelle de la vie et de la mort. Les réflexions du narrateur vont inévitablement dans cette direction: «Il n'eût plus manqué, parbleu, que ce chien fût un chien crevé...» L'idée de la coexistence de ces deux forces est renforcée par sa crainte de trouver dans la boîte «au lieu d'un chien vivant, des tronçons de corps humain». Ses soupçons lui paraissent d'autant plus justifiés que «cette boîte avait un aspect funèbre. Volontiers, on l'eût prise pour un menu cercueil d'enfant» (635).

La vie, une jeune vie, s'ouvre sous le signe de la mort. Le narrateur évoquera à maintes reprises, dans la suite du roman, l'énergie vitale et

la force de son chien; et pourtant, cet être plein de vie appartient dès le début de son existence à l'autre versant. Autrement dit, la vie naît de la mort: «...c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement..., affirme un personnage dans *Le Jardin des supplices*, supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité...» (178)

La boucle se referme à la fin du récit, quand Dingo meurt après une longue agonie. Mais cette fois-ci la réflexion sur la mort prend un cours différent. Le narrateur rappelle d'abord ses impressions inquiétantes de la première rencontre avec le chien: «je revis, comme une obsession, la boîte de sapin noirci, le menu cercueil d'enfant, d'où j'avais tiré Dingo...» (851), pour avouer son incapacité à pénétrer les raisons ou la signification de cette mort:

Nous portons en nous, par hérédité et par éducation, une telle foi dans l'immortalité de l'âme que, devant un cadavre humain, nous résistons toujours au spectacle qu'il nous présente. La mort humaine nous paraît un mensonge. Mais nos relations avec les animaux ne sont faussées par aucune formule imbécile touchant l'éternité de la personne. Les plus spiritualistes des vieilles filles acceptent l'idée qu'un chien mort ne soit plus... [...]

Qu'est-ce que la mort d'un chien?

Je ne sais ce qu'est la mort d'un chien. Mais je sais que Dingo est mort (851-2).

Il existe cependant une circonstance qu'il est plausible d'interpréter dans la perspective de l'échange perpétuel entre la vie et la mort. Si Dingo est enterré au pied d'un chêne, c'est peut-être pour rendre possible sa réintégration au sein de la nature. Sans que cela soit précisé dans le roman, sa mort peut produire d'autres vies, selon la conception naturaliste d'un abbé Jules ou du héros de *Dans le ciel*.

Il n'est pas facile de faire sienne une telle vision de la mort, surtout quand on est victime des préjugés de la civilisation et de la religion. Il faut d'abord apaiser toutes les émotions. Ce n'est qu'après un long combat entre ses passions et son esprit que l'abbé Jules espère mériter une mort tranquille:

Mais si j'ai vécu dans la hâte mauvaise, dans la fièvre, dans cette perpétuelle disproportion entre les rêves de mon intelligence et les appétits de ma chair, je veux mourir dans la sérénité; je veux, ne fût-ce qu'un jour, goûter à cette volupté que je n'ai pas connue; la plénitude du repos de mon cerveau, de mon cœur, de mes sens... (498)

Les mots de Clara du *Jardin des supplices* sonnent comme un prolongement des paroles de l'abbé: «Ce n'est pas de mourir qui est triste... c'est de vivre quand on n'est pas heureux!» (298) Car la vie n'est au fond qu'une suite de souffrances. Avec Pascal et Schopenhauer, ses deux

maîtres à penser, Mirbeau constate l'inutilité des efforts de l'homme en quête de bonheur. La sensibilité ne fait qu'aggraver le sentiment de déception profonde. L'amitié, l'amour, sont des notions vides de sens, car on ne peut pas les réaliser :

Tout me fut une souffrance, dit le protagoniste de *Dans le ciel*. Je cherchais je ne sais quoi dans la prunelle des hommes, au calice des fleurs, aux formes si changeantes, si multiples de la vie, et je gémissais de n'y rien trouver qui correspondît au vague et obscur et angoissant besoin d'aimer qui emplissait mon cœur, gonflait mes veines, tendait toute ma chair et toute mon âme vers d'inétreignables étreintes, vers d'impossibles caresses (43).

Toute action n'a pour résultat que de nous plonger plus profondément dans le désespoir. On peut essayer d'y remédier par un détachement progressif de la vie, par une sorte d'ascèse. C'est le sens des leçons que donne l'abbé Jules à son neveu Albert :

Le mieux est [...] de diminuer le mal, en diminuant le nombre des obligations sociales et particulières, en t'éloignant le plus possible des hommes, en te rapprochant des bêtes, des plantes, des fleurs; en vivant, comme elles, de la vie splendide, qu'elles puisent aux sources mêmes de la nature [...] Et puis, ayant vécu sans les remords qui attristent, sans les passions d'amour ou d'argent qui salissent, sans les inquiétudes intellectuelles qui tuent, tu mourras sans secousse... Et tout le monde, ignorant ta vie, ignorera ta mort... Tu seras pareil à ces jolis animaux des forêts, dont on ne retrouve jamais la carcasse, et qui disparaissent, volatilisés dans les choses!... (471)

Mais peu de personnages mirbelliens, déchirés par des passions violentes et contradictoires (l'abbé Jules est le meilleur exemple de cette double nature), sont capables d'un tel effort à long terme. D'autres n'ont même pas la puissance d'esprit qui leur indiquerait ce chemin. Leur unique lot est la souffrance. La mort seule peut y mettre fin.

Parfois la volonté de délivrance est instinctive, aucune base philosophique n'est nécessaire pour que la pensée de la mort se forme dans le cerveau. Au début du récit, Sébastien Roch n'est nullement corrompu par la civilisation: l'énergie, la santé et la joie de vivre du jeune garçon sont frappantes :

Sébastien [...] était un bel enfant, frais et blond, avec une carnation saine, embue de soleil, de grand air, et des yeux très francs, très doux, dont les prunelles n'avaient jusqu'ici reflété que du bonheur. [...] Il aimait à se rouler dans l'herbe, grimper aux arbres, guetter le poisson au bord de la rivière, et il ne demandait à la nature que d'être un perpétuel champ de récréation (548).

Le jour de son arrivée au collège, brutalement repoussé par ses camarades, il se sent très malheureux. Cela dirige ses pensées tout naturelle-

ment vers l'idée de la mort. Elle ne l'effraie nullement et il ignore l'aspect religieux du suicide. Il la traite donc en amie et en consolatrice :

En son esprit inviolé d'enfant, la mort ne correspondait à rien de précis ni de terrible. Sa mère aussi était morte, et il ne la concevait pas autrement que morte, c'est-à-dire absente et heureuse. Quelquefois, il avait contemplé sa photographie [...]. En regardant son visage tranquille [...], et derrière cette jolie personne, des balustres, des fuites pâlies d'étang, de bois, de montagnes, il s'était dit : « Elle est morte », sans une secousse au cœur, sans un regret de ne pas l'avoir connue, tant il pensait que cela devait être ainsi. Il était même content de la voir en un paysage si calme, si doux, qui était, sans doute, le paradis où vont les morts charmants. Vivre ! Mourir ! Mots vagues, sans représentations matérielles, énigmes auxquelles ne s'était pas arrêtée son enfance, vierge de douleurs. Maintenant, il comprenait. Une heure soufferte au contact de la vie avait suffi pour lui révéler la mort. La mort, c'était quand on ne se plaisait pas quelque part, quand on était trop malheureux, quand personne ne vous aimait plus ! La mort, c'étaient ces espaces tranquilles, avec ces balustres drapés d'étoffes et fleuris de roses ! [...] Et doucement, sans luttes intérieures, ni révoltes physiques, sans un déchirement de son petit être, l'idée de la mort descendait en lui, endormante et berceuse (588).

D'autres héros mirbelliens envisagent aussi le suicide. Chez Jean Min-tié, dans *Le Calvaire*, l'hérédité s'unit à la fatalité pour pousser le malheureux aux extrêmes. Il en appelle alors à la mort, dans un monologue qui n'est pas sans offrir certaines ressemblances avec les paroles de l'abbé Jules (l'idée de rachat d'une vie ignoble par la mort, l'espoir d'obtenir le pardon) :

Mourir, c'est être pardonné !... Oui, la mort est belle, sainte, auguste !... La mort, c'est la grande clarté éternelle qui commence... Oh ! mourir !... [...] Ne plus penser... Ne plus entendre les bruits de la vie... Sentir l'infinie volupté du néant !... (245)

Dans cette perspective, la mort s'unit au bonheur et à la liberté. Se détacher de la vie, sombrer dans le néant, voilà une vision proche du *nirvâna* dans son acception schopenhauerienne. C'est pourquoi Georges évoque avec nostalgie une sorte de mort mentale qu'il avait goûté un temps :

La maladie avait en quelque sorte liquéfié mon cerveau [...] Toutes mes facultés morales subirent un temps d'arrêt, une halte dans le néant. Je vécus dans le vide, suspendu et bercé dans l'infini, sans aucun point de contact avec la terre. Je demeurai longtemps en un état d'engourdissement physique et de sommeil intellectuel qui était doux et profond comme la mort (*Dans le ciel*, 42).

Par cette espèce de suicide, le protagoniste arrive à un état rêvé, qui élimine la souffrance.

La pensée de se donner la mort pour ne plus souffrir hante Min-tié plus d'une fois. Pendant la campagne de 1870, dont l'absurdité est

présentée dans *Le Calvaire* avec une rare violence, il lui arrive d'être complètement abattu, « si découragé, dit-il, que je me demandais s'il ne valait pas mieux en finir tout de suite, en me pendant à une branche d'arbre ou en me faisant sauter la cervelle d'un coup de fusil » (153). L'idée du suicide se présente également à l'abbé Jules, brisé et terrifié par la violence de ses passions :

Il avait un tel écœurement de sa vie passée, de sa vie présente, un tel effroi de sa vie à venir, qu'il ouvrit la fenêtre, se pencha sur la rampe de la terrasse, mesura le vide au-dessous de lui (375).

Dans tous les cas présentés, la mort est une solution logique et presque souhaitée du problème de la vie. Le plus souvent elle semble douce et accueillante, les autres fois elle s'offre à l'esprit meurtri sans qu'il se la représente sous forme matérielle. Mais il existe un autre visage de la mort : sombre, terrifiant, cruel. On le fuit, on ne l'accepte pas. Il est intéressant de se pencher sur les raisons de ce rejet, pour montrer l'ambivalence et la complexité du système philosophique d'Octave Mirbeau.

Le premier constat : les personnages mirbelliens ont peur de la mort, car ils sont trop attachés à la vie, si cruelle qu'elle soit. Un camarade de Sébastien Roch, qui meurt de la tuberculose, refuse d'accepter cette idée. Il suffit de peu de chose pour lui rendre confiance. Cet aveuglement triste Sébastien :

...voilà un jeune homme qui va mourir. Ce n'est pas tout à fait une brute, ni tout à fait un ignorant, puisqu'il a lu des livres, appris des choses, suivi des classes. Il a dû ressentir des émotions, se créer des rêves. Si pauvre, si grossier, si incomplet qu'il soit, il doit avoir un idéal quelconque. Il va mourir, et il se désespère de mourir. Et la seule promesse de manger un lapin, lui redonne l'espoir de vivre (717).

Mais Sébastien lui-même n'est pas toujours capable d'accueillir la mort d'un cœur léger. La scène finale du roman présente un contraste violent avec celle de la tentative du suicide au collège. Au cours de la bataille, la mort n'est plus une amie attendue ; elle est une chose terrifiante et hostile, inexplicable et odieuse. Paralysé par la peur, Sébastien essaie vainement de lutter contre l'annihilation de sa personne, que, cette fois-ci, il ne souhaite point :

Sébastien demeurait immobile, la face contre le sol. Il ne voyait plus rien, n'entendait plus rien, ne pensait plus à rien. [...] Il avait beau se raidir contre les défaillances de son courage, réunir, dans un effort suprême, ce qui lui restait d'énergies éparses et de forces mentales, la peur le gagnait, l'annihilait, l'incrustait davantage à la terre. [...] Il était comme dans un abîme, comme dans un tombeau, mort, avec la sensation

atroce et confuse d'être mort et d'entendre, au-dessus de lui, des rumeurs incertaines, assourdies, de la vie lointaine, de la vie perdue (767).

C'est qu'entre ces deux apparitions de la mort il y a un espace incommensurable des expériences cruelles qui sépare Sébastien enfant et Sébastien au sortir du collège. La perte de l'innocence conduit à la perte de toutes les illusions du bonheur, et à la peur de la mort.

Mais même en analysant la tentative du suicide de Sébastien, on peut remarquer son attachement à la vie. Il est sur le point de se jeter à l'eau, quand l'un des pères l'arrête :

Comme un noyé qui se cramponne éperdument à l'épave miraculeuse que la vague lui apporte, il s'accrochait, de ses doigts crispés, à la robe du Père. Et tout son corps tremblant, secoué de spasmes, se haussait, se collait contre le corps du prêtre, dans un paroxyste amour de vie retrouvée (591).

Les autres, qui souffrent comme lui, mais qui ayant médité la mort la considèrent comme un terme inévitable, ne se décident pourtant pas à plonger dans son gouffre. Nous avons évoqué plusieurs exemples de pensées suicidaires. Cependant, dans les romans de Mirbeau, le suicide ne se réalise que rarement. Georges est pleinement conscient de l'état de souffrance perpétuelle dans lequel il vit et de l'unique possibilité d'y mettre un terme : « ...c'est la mort que je voyais toujours, au bout de ces réflexions, dit-il. Elle était la solution nécessaire, implacable, et presque désirée de ce problème, insoluble, de vivre » (*Dans le ciel*, 73). Toutefois, il n'est pas capable de précipiter la fin inévitable :

C'est vivre qui est l'unique douleur ! Vivre dans la jouissance, parmi les foules, ou vivre dans la solitude, au milieu de l'effroi du silence n'est-ce donc pas la même chose ?... Et je n'ai pas le courage de me tuer ! (60)

Qu'est-ce qui l'arrête ? Le vouloir-vivre, un autre terme schopenhauerien, peut fournir l'une des explications possibles. La mort fait partie de la nature, mais à un degré non moindre que l'instinct de la vie. C'est lui qui prend souvent le pas sur l'autre. Le petit Jean Mintié, dont la vie est dès son commencement marquée par des événements funestes (la mort d'un petit garçon pendant son baptême, le décès de son oncle et parrain quelques semaines plus tard), est « plus de vingt fois arraché à la mort » (131) et gagne momentanément le combat (sans jamais, il est vrai, se libérer tout à fait de l'étreinte fatale). Georges de *Dans le ciel* subit une méningite qui le « tint, longtemps, entre la vie et la mort, dans le plus affreux délire » (41). Une longue convalescence lui permet de plonger dans le néant – nous l'avons

déjà évoqué – que n’interrompt aucune pensée. Pierre Michel parle à ce propos d’une « vie végétative »¹⁵ :

Durant plus d’un an, je savourai – incomparables délices de maintenant ! – la joie immense, l’immense joie de ne penser à rien. Étendu sur une chaise longue, les yeux toujours fermés à la lumière, j’avais la sensation du repos éternel, dans un cercueil (42).

Et pourtant, en dépit de la sensation d’un parfait bien-être et des conséquences négatives du retour au monde, il ne peut pas réprimer la volonté de vivre qui finit par triompher :

...la vie a bientôt fait de rompre les obstacles qui arrêtent, un moment, le torrent bouillonnant de ses sèves. Je repris des forces, et, mes forces revenues, je redevins la proie de l’éducation familiale, avec tout ce qu’elle comporte de déformations sentimentales, de lésions irréductibles, et d’extravagantes vanités (*ibid.*).

L’être vivant se débat donc contre la mort, car telle est la puissance de son instinct vital. Contre la raison (selon Schopenhauer, on ne peut éliminer la peur de la mort que sur la voie intellectuelle), qui lui suggère parfois de raccourcir ses souffrances, il reste parmi les vivants, en suivant sa condition naturelle.

1.2. Mort terrifiante

Mais il ne suffit pas d’évoquer la mort en tant qu’élément de la nature. Elle appartient aussi à la civilisation qui en fait la clef de voûte de son système moral. Selon Mirbeau, c’est de lui que naît la peur de la mort. Les principes de la religion, l’idéologie bourgeoise, dénaturent le problème. C’est pourquoi tant de personnes se débattent entre la volonté de mettre fin à leur souffrance, et la crainte de l’au-delà. L’abbé Jules, cette nature complexe et violente, s’offre de nouveau comme exemple. La tentation de mettre un terme à ses souffrances ne prévaut pas contre la peur de commettre un sacrilège : « Non, fit-il en reculant... Il y a peut-être un Dieu ! » (375) Ailleurs, il attribue à sa formation chrétienne le fait qu’il ressent « l’immense dégoût de vivre, l’immense effroi de mourir » (402).

Ce problème concerne probablement Mirbeau lui-même. Bien qu’il se déclare être incroyant, il semble qu’il ne faille pas écarter les motifs idéologiques. Il lui est difficile d’oublier l’éducation religieuse à laquelle il a été soumis dans son enfance. Selon toute vraisemblance, il ne peut pas se libérer de certains préjugés et – contre la loi naturelle dont il se déclare

¹⁵ Notes à *Dans le ciel*, CEROM 2, p. 1171.

partisan, contre sa propre conviction de l'absurdité de la vie – il traite souvent la mort en force ennemie. Il l'évoque à plusieurs reprises comme une solution terrifiante. Très souvent elle est absurde ou inutile. Elle sert aussi d'élément de comparaison négative dans de nombreuses descriptions. Des enfants malheureux, solitaires, vivent dans des maisons semblables à des caveaux, et leur existence n'a pas les caractéristiques d'une vie réelle, comme dans le cas de Jean Mintié qui voit son enfance comme un « long engourdissement » et se rappelle: « dans cette grand maison lugubre et dans ce grand parc dont le silence et l'abandon pesaient sur moi comme une nuit de mort, je m'ennuyais! Oui, j'ai été cet enfant rare et maudit, l'enfant qui s'ennuie! » (*Le Calvaire*, 135)

Mintié n'est pas le seul enfant malheureux décrit par Mirbeau. C'est aussi le lot d'Albert de *L'Abbé Jules*. Obligé tout le temps à garder le silence, il s'efface au point d'être parfois complètement oublié. Le mutisme qui règne dans la maison familiale et son aspect austère augmentent l'impression de la non-existence dans laquelle plonge le garçon, convaincu qu'il n'a aucune importance dans les « combinaisons inconnues » des parents, « d'où [il] se sent[ait] si absent, toujours » (329). L'un des rares sujets de conversation de ses parents sont les opérations compliquées que le père médecin a effectuées. Le fils n'est pas tenu à l'écart de ces détails cauchemardesques, au contraire :

...j'avais fini, dès l'âge de neuf ans, par connaître exactement le jaugeage et les facultés puerpérales des bassins de toutes les femmes de Viantais.[...] Je n'ignorais rien non plus de ce qui constitue un cancer, une tumeur, un phlegmon; mon esprit délaissé s'était peu à peu empli de l'horrible image des plaies qu'on cache comme un déshonneur; une lamentation d'hôpital avait passé sur lui, glaçant le sourire confiant de la toute petite enfance (328).

C'est donc sous un double aspect, celui de la prédominance de la maladie et celui d'une singulière absence *in praesentia* (on dirait que l'abbé Jules, de qui les parents parlent souvent avec une curiosité insatiable, est beaucoup plus présent – *in absentia* – que son neveu, assis à la même table qu'eux), que la mort envahit la vie du petit Albert.

Le sort réservé à son ami, Georges Robin, est encore plus cruel. La mort qui le menace lui fait prendre déjà de son vivant l'aspect d'un cadavre. On ne saurait la considérer comme une complice, d'autant qu'elle influence la façon dont madame Robin traite « ce fils tardif et mal venu » (342). Doutant qu'il vive longtemps, elle s'épargne les frais de son éducation, lui interdit de sortir de la maison et le force à effectuer les travaux domestiques les plus durs, pour qu'il soit au moins utile à quelque chose.

Tous ces enfants sont montrés comme des êtres incomplets, avec un immense besoin d'amour jamais assouvi. Mintié donne à sa vie manquée

une explication naturaliste: «Tous mes malheurs me sont venus de cette enfance solitaire et morte, sur laquelle aucune clarté ne se leva» (136).

Remarquons que c'est précisément le désir insatisfait de l'amour et de tendresse qui fait mourir la mère de Mintié:

Au lieu d'aspirer à la mort, ainsi qu'elle le croyait, comme l'oiseau qui a faim du ciel inconnu, son âme, à elle, avait faim de la vie, de la vie rayonnante de tendresse, gonflée d'amour, et, comme l'oiseau, elle mourait de cette faim inassouvie (129).

Monsieur Georges, l'amant tuberculeux de Célestine, est présenté de façon non moins significative:

Quel intense foyer de pensée, de passion, de sensibilité, d'intelligence, de vie intérieure!... Et comme déjà les fleurs rouges de la mort envahissaient ses pommettes!... Il semblait que ce ne fût pas de la maladie, que ce ne fût pas de la mort qu'il mourait, mais de l'excès de la vie, de la fièvre (*Le Journal d'une femme de chambre*, 473).

On pourrait prétendre que les deux personnages sont victimes de leur inadaptation au monde qui fait preuve d'une terrible sécheresse de cœur. Ils meurent, car l'amour qu'ils voudraient offrir ne peut pas être accepté, et les tendresses qu'ils désireraient recevoir du monde n'existent pas.

La mort exerce donc son pouvoir aussi sur les adultes, jusqu'au point de devenir synonyme de la vie. Elle apparaît dès la première page des *21 jours d'un neurasthénique*:

...les montagnes, dont je sens pourtant, aussi bien qu'un autre, la poésie énorme et farouche, symbolisent pour moi tout ce que l'univers peut contenir d'incurable tristesse, de noir découragement, d'atmosphère irrespirable et mortelle... J'admire leurs formes grandioses et leur changeante lumière... Mais c'est l'âme de cela qui m'épouvante... Il me semble que les paysages de la mort, ça doit être des montagnes et des montagnes, comme celles que j'ai là, sous les yeux, en écrivant. C'est peut-être pour cela que tant de gens les aiment (20).

La structure éclatée de cet ouvrage n'en rend pas moins évident son fil conducteur que l'on trouve précisément dans l'omniprésence de la mort. Le narrateur s'imagine «être enfermé vivant, non dans une prison, mais dans un caveau» (48). Pour combattre cette impression obsédante, il observe d'autres habitants de l'hôtel:

... derrière ces fenêtres, parfois, j'aperçois quelque chose qui me rassure et qui ressemble presque à de la vie... [...] Je me raccroche à tout cela pour me bien prouver à moi-même que c'est là de la vie, et que je ne suis pas mort... (49)

Tous ces efforts restent vains. Le dernier chapitre présente, dans la personne de Roger Fresselou, un exilé volontaire, une autre tentative de

fuir l'ennui et le dégoût que l'on ressent en présence des hommes – tentative dont on constate l'échec, car «...les hommes sont les mêmes partout... [...] Ce n'est qu'un grouillement de troupeau qui, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, s'achemine vers la mort...» (265)

La mort est donc omniprésente. Fresselou formule le constat cruel: «- On ne tue pas ce qui est mort... Je suis mort depuis vingt ans que je suis ici... Et toi aussi, depuis longtemps tu es mort... Pourquoi t'agiter de la sorte?... Reste où tu es venu!» (266) Et qui sait si la décision de partir que le narrateur prend seulement à cet instant, comme s'il s'agissait de la dernière chance de fuir, n'est pas une illusion suprême? Les «hommes, la vie, la lumière» (*ibid.*) vers lesquels il veut partir, ne vient-il pas de les présenter d'une manière qui tue tout espoir de vivre?

La conviction de l'union intime de la vie et de la mort trouve ainsi son autre dimension. Si la vie naît de la mort, c'est également la mort qui prend naissance de la vie. D'une part, la mort est perçue comme une délivrance après une vie pleine de souffrances, d'autre part, Mirbeau met souvent le signe d'égalité entre une vie malheureuse et la mort. En ce cas, la mort n'est plus une perspective joyeuse, puisque l'homme y a goûté déjà de son vivant. La peur et le sentiment d'instabilité sont le propre de l'homme, qui ne connaît même pas sa place dans l'univers. Pour ces observations, Mirbeau se réclame de Pascal, transposant son texte célèbre sur les deux infinis:

Pour la première fois, j'eus conscience de cette formidable immensité, que j'essayais de sonder, avec de pauvres regards d'enfant, et j'en fus tout écrasé. «Le silence éternel de ces espaces m'effraya»; j'eus la terreur de ces étoiles si muettes [...] Qu'étais-je moi, si petit, parmi ces mondes? De qui donc étais-je né? Et pourquoi? Où allais-je, vil fétu, perdu dans ce tourbillon des impénétrables harmonies? Quelle était ma signification? Et qu'étaient mon père, ma mère, mes sœurs, nos voisins, nos amis, tous ces atomes emportés par on ne sait quoi, vers on ne sait où... soulevés et poussés dans l'espace, ainsi que des grains de poussière sous le souffle d'un fort et invisible balai? (*Dans le ciel*, 43)

De telles considérations mènent à une dualité dans l'approche de la mort. Il n'est pas rare qu'un même personnage change d'attitude par rapport à ce phénomène et, malgré toute une base philosophique, se sente gagné par la peur de la mort. Que dire donc de tous ceux qui ne sont pas capables d'une réflexion quelconque à ce sujet? Le père de Sébastien Roch illustre parfaitement cette position. Tant qu'il s'occupe à se creuser une tombe de son vivant, il parle de la mort presque en optimiste et en stoïque. Mais ce ne sont que des aphorismes qu'il répète sans en comprendre le sens: une fois l'entreprise menée à bien, il est pris de terreur (639).

Illustration parfaite de la soumission bourgeoise à tous les stéréotypes de vie et de pensée inculqués par le pouvoir – laïque et religieux – aux citoyens, M. Roch n'est capable d'aucune réflexion sur la mort. Entièrement corrompu par la civilisation et un culte superficiel, il ne peut s'élever au delà et voir la mort d'une perspective philosophique, ou comme un élément incontournable de l'univers.

Mais peut-être la raison véritable de cette terreur est-elle différente; si on y regarde de près, on constate que tous les bourgeois présentés par l'écrivain avec tant d'ironie mordante sont déjà morts de leur vivant. Ils ne savent pas vivre, au sens que ce concept possède chez Mirbeau. Les valeurs auxquelles ils s'accrochent, argent, respect des autres, quiétude d'esprit, sont vidées de toute signification. Célestine, cette femme de chambre singulièrement perspicace, ne se trompe pas sur la valeur réelle de l'existence de ses maîtres :

Quelles singulières et monotones figures, tout de même, j'ai rencontrées sur ma route de servage!... [...] Elles ne donnent l'illusion de vivre que par leurs vices... Enlevez-leur des vices qui les soutiennent comme les bandelettes soutiennent les momies... et ce ne sont même plus des fantômes, ce n'est plus que de la poussière, de la cendre, de la mort... (626)

Sébastien Roch, condamné à végéter dans un coin pourri de province, en arrive à des conclusions semblables :

Ici, tous les gens sont tristes, tristes affreusement; c'est qu'ils vivent entourés de laideurs dans des maisons sombres et crasseuses où rien n'a été ménagé pour l'éducation de leur sens. Lorsqu'ils ont payé leur pain et leurs habits, enfoui dans des tiroirs cadennassés ce qui leur reste d'argent, il semble qu'ils aient accompli leur tâche sociale. L'embellissement de la vie, c'est-à-dire *l'intellectuel de la vie*, n'est pour eux que du superflu, dont il est louable de se priver. Comme si nous ne vivions pas réellement que par le superflu! (710)

Mais de tous ces personnages, aucun ne sait vivre par le superflu. Au contraire, leur existence se réduit à la possession. Ce n'est qu'une vie par procuration, où des objets se substituent à des sentiments; quand les objets viennent à manquer, la vie se termine aussi. En témoigne la réaction des Lanlaire à la perte de leur trésor le plus grand, une vieille argenterie, soigneusement enfermée dans des coffres d'où elle ne sortait qu'une fois l'an, pour le nettoyage :

[Madame Lanlaire] avait conscience de cette mort, et cette mort, on ne pouvait en concevoir une plus horrible, pour un être qui n'avait jamais rien aimé, rien que l'évaluation en argent de ces choses inévaluables que sont nos plaisirs, nos caprices, nos charités, notre amour, ce luxe divin des âmes... (656)

Samuel Lair note très justement, à propos de la figure du père de Sébastien Roch, qu'elle «...constitue, à l'instar de nombre de personnages de Mirbeau, l'exemple type du décalage entre le rêve et la réalité, du hiatus entre l'automatisme et la vie»¹⁶. En effet, la vie semble avoir quitté depuis longtemps ces êtres impersonnels, schématisés, subordonnés à une commune mécanique de conventions et usages, dont la pensée ne sort jamais des ornières bien tracées. Sébastien Roch ne reconnaît à son père que trois idées, «dont il ait un sens exact et précis et qu'il transpose du monde physique au monde moral. Elles correspondent aux idées de hauteur, de largeur et de prix. C'est là tout son bagage scientifique et sentimental» (740).

L'aspect physique de ces morts-vivants s'accorde avec leur dégénérescence mentale. L'œuvre de Mirbeau est pleine de figures hideuses, livides, malades, dont on peut dire qu'elles sont en voie de décomposition. Le corps d'une des maîtresses de Célestine n'est que «ruine lamentable» : «Quand, de la chemise tombée, il sortait débarrassé de ses blindages et de ses soutiens, on eût dit qu'il allait se répandre sur le tapis en liquide visqueux» (407). *Les 21 jours d'un neurasthénique* présentent toute une famille de cadavres ambulants :

Tarabustin souffre d'un catarrhe de la trompe d'Eustache; Mme Rose Tarabustin, d'une hydarthrose au genou; le fils, Louis-Pilate Tarabustin, d'une déviation du rachis: famille bien moderne, comme on voit. En plus de ces maladies, avouées et d'ailleurs respectables, ils en ont d'autres qui les atteignent aux sources mêmes de leur vie. De quelles hérédités impures, de quelles sales passions, de quelles avaricieuses et clandestines débauches, de quels cloaques conjugaux M. et Mme Tarabustin furent-ils, l'un et l'autre, engendrés, pour avoir abouti à ce dernier spécimen d'humanité tératologique, à cet avorton déformé et pourri de scrofules qu'est le jeune Louis-Pilate? Avec son teint terreux et plissé, son dos en zigzag, ses jambes torsées, ses os spongieux et mous, cet enfant semble avoir soixante-dix ans. Il a toutes les allures d'un petit vieillard débile et maniaque (51).

Le narrateur de *La 628-E8* se livre à une description analogue d'une autre «famille bien française» (324), tout aussi répugnante et pourrie de son vivant, dont le père possède un établissement symbolique de conserves: «Malgré son air bonhomme, avait-il dû en empoisonner des gens! Et, peut-être, avait-il élevé ses enfants avec ses produits, ce qui expliquait leur teint terreux et maladif...» (326)

Le portrait de la bourgeoisie par Mirbeau a pour but de nous persuader de la fin prochaine de cette classe sociale, qui symbolise pour lui le comble de la pourriture humaine :

¹⁶ S. Lair, «Henri Bergson et Octave Mirbeau: du philosophe poète à l'écrivain philosophe», *COM* 4, 1997, p. 322.

Tout ce monde est fort laid, de cette laideur particulière aux villes d'eaux. À peine, une fois par jour, au milieu de tous ces masques épais et de tous ces ventres pesants, j'ai la surprise d'un joli visage et d'une svelte allure. Les enfants eux-mêmes ont des airs de petits vieillards. Spectacle désolant, car on se rend compte que partout les classes bourgeoises sont en décrépitude; et tout ce qu'on rencontre, même les enfants, si pauvrement éclos dans les marais putrides du mariage... c'est déjà du passé! (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, 23)

Mais, comme le précise Pierre Michel, «la pourriture sociale des classes dominantes n'est jamais que le reflet de la pourriture universelle, d'où germe toute vie et dont l'espèce humaine elle aussi est issue»¹⁷. Tout en insistant sur les vices autodestructeurs des bourgeois, l'écrivain ne perd pas de vue le principe global, unissant à jamais la vie et la mort.

2. Meurtre universel

Jean Mintié du *Calvaire* subit, entre autres épreuves cruelles, celle de la guerre de 1870. L'absurdité de ce conflit qui oppose non seulement les Prussiens et les Français, mais aussi soldats et paysans, chefs et leurs dirigeants, jusqu'aux compagnons de la même armée, lui dévoile le principe générique de ce monde :

...la loi du monde, c'était la lutte : loi inexorable, homicide, qui ne se contentait pas d'armer les peuples entre eux, mais faisait se ruer l'un contre l'autre les enfants d'une même race, d'une même famille, d'un même ventre (162).

Cette conviction émane de toute la création de Mirbeau. Exprimée de manière moins violente dans les œuvres antérieures, elle trouve son apogée dans *Le Jardin des supplices*, qui est consacré en entier à l'illustration de la thèse du meurtre universel, ce que précisent aussi bien la dédicace (« Aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie ces pages de Meurtre et de Sang »¹⁸) que le Frontispice. Ce texte curieux, qui constitue la première des trois parties du roman, présente un groupe d'amis en train de disputer du meurtre qu'ils traitent comme toute autre question théorique, affirmant sans vergogne qu'ils sont tentés par le crime et revendiquant ce droit pour tout le monde. Le caractère mondain et badin de cette conversation, la précision qu'elle avait été amenée par un « rien, sans doute » (165), augmente l'impression de saugrenu que le lecteur commence à éprouver. Car le message qui lui

¹⁷ P. Michel, introduction au *Journal d'une femme de chambre*, CEROM 2, p. 347.

¹⁸ p. 163.

est donné sous cette forme excentrique est extrêmement fort et choquant. Il s'agit de démontrer le principe primordial de ce monde : le meurtre est à la base de toute la société, « tous nos actes dérivent de lui » (*ibid.*), c'est lui qui donne la raison d'être à toutes les lois et à l'organisation globale de la civilisation. Personne n'y échappe, car c'est tout aussi bien une loi naturelle : l'instinct du meurtre se confond complètement avec l'instinct génésique, à tel point « qu'on ne sait plus lequel des deux nous pousse à donner la vie et lequel de la reprendre » (166).

Le Frontispice contient le récit d'un homme incommodé par la présence d'un autre au point de vouloir l'étrangler. L'incident finit effectivement par la mort du « pauvre type », tué par la peur. Il faut souligner que le jeune homme ignore ce qui l'avait poussé à une telle action :

Quelle folie soudaine me traversa l'esprit?... En vérité, je ne sais... Car si j'ai été sollicité souvent par le meurtre, cela restait en moi à l'état embryonnaire d'un acte... Puis-je croire que l'ignominieuse laideur de cet homme ait pu, seule, déterminer ce geste et cet acte?... Non, il y a une cause plus profonde et que j'ignore... (174)

Observons un parallélisme intrigant : après l'exposition de la théorie sur le meurtre comme le premier principe de toutes choses, nous voyons notre narrateur en quête de la « cellule primordiale », la raison première de la vie. La mort et la vie s'entrelacent, comme dans toute l'œuvre de Mirbeau. Et la quête aboutit à la découverte d'un autre pays et d'une autre face de la cruauté – ou peut-être exactement la même.

La Chine d'Octave Mirbeau est une sorte de paradis à rebours. Clara, une jeune Anglaise, souvent comparée à la Béatrice de Dante y joue le rôle d'initiatrice pour le narrateur, qui a conservé son innocence malgré ses péchés précédents¹⁹. Maintenant il passe à travers les cercles suivants pour aboutir au comble de l'horreur – et à la découverte du principe que tout le roman s'applique à illustrer. La présentation d'un marché à viande pour prisonniers, plein de débris pourris, d'odeurs ignobles, de comportements violents, n'est que première étape avant d'entrer dans la prison. Les détenus, serrés à plusieurs dans la même cellule, affamés, ne mangeant que le mercredi, ont totalement perdu leur aspect humain :

Le col serré dans un carcan si large qu'il était impossible de voir les corps, on eût dit d'effrayantes, de vivantes têtes de décapités posées sur des tables. Accroupis parmi leurs ordures, les mains et les pieds enchaînés, ils ne pouvaient s'étendre, ni se coucher, ni jamais se reposer. Le moindre mouvement, en déplaçant le carcan autour de leur gorge à vif et de leur nuque saignante, leur faisait pousser des hurlements de

¹⁹ Ce qui a permis à Fabien Soldà de voir dans *Le Jardin des supplices* un roman d'initiation (COM 2, 1995, p. 61-86).

souffrance, auxquels se mêlaient d'atroces insultes pour nous et des supplications aux dieux, tour à tour (264).

La distraction des femmes (« car il n'y avait que fort peu d'hommes »²⁰) visitant la prison consiste à jeter aux prisonniers des morceaux de viande pourrie et à observer leurs efforts inutiles pour les atteindre, ou bien les luttes féroces pour s'arracher les lambeaux saignants.

Quittant la prison, le narrateur respire avec soulagement l'air frais d'un beau jardin dans lequel il vient d'entrer. Mais la détente est illusoire, puisqu'il se trouve à présent dans le « jardin des supplices ». Les plantes y abondent, nous le savons déjà, car elles se nourrissent de cadavres de victimes ensevelis dans le sol. Elles sont disposées entre les instruments de torture. Le couple y rencontre un vieux bourreau qui leur parle de l'art de la torture de la Chine ancienne, regrettant qu'il soit perdu à l'heure présente. Ce discours tout aussi nostalgique que plein de cruauté, fait pendant à celui prononcé par Clara, qui, curieusement, devient à cette occasion porte-parole de Mirbeau : « Je suis sûre que tu crois les Chinois plus féroces que nous ?... Mais non... mais non ! Nous, les Anglais ?... Ah ! parlons-en ! Et vous, les Français ? » (277) Et de citer des exemples de la barbarie des deux nations fières de leur civilisation, en les comparant avec l'art de tuer raffiné et subtil des Chinois :

En n'importe quels endroits où elle parut, la civilisation montre cette face gémellée de sang stérile et de ruines à jamais mortes... Elle peut dire comme Attila : « L'herbe ne croît plus où mon cheval a passé. »... Regarde ici, devant toi, autour de toi... Il n'est pas un grain de sable qui n'ait été baigné de sang... et ce grain de sable qu'est-il sinon de la poussière de mort ?... Mais comme ce sang est généreux et féconde cette poussière !... Regarde... l'herbe est grasse... les fleurs pullulent... et l'amour est partout ! (278)

Les coutumes rébarbatives, les traditions repoussantes de l'Orient, ne sont donc rien en comparaison avec la cruauté bestiale des Européens. Comme dit le bourreau, « l'art ne consiste pas à tuer beaucoup... à égorger, à massacrer, exterminer, en bloc, les hommes... c'est trop facile, vraiment... » (289)

La satisfaction avec laquelle ce « bonhomme » ou « le gros patapouf » (de telles appellations ont sans doute pour but de renforcer l'idée de l'innocence subsistant dans le crime) nettoie ses instruments de torture est analogue au plaisir que prend le docteur Derville de *L'Abbé Jules* à nettoyer ses instruments chirurgicaux. La comparaison est d'autant plus justifiée que le narrateur lui-même présente le bourreau comme « un chirurgien

²⁰ p. 253.

qui vient de réussir une opération difficile» (286) et que le Frontispice montre le mépris d'un autre chirurgien, le docteur Trépan, pour tout art, hormis celui d'ouvrir les ventres humains: «le beau, c'est un ventre de femme, ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans!...» (173) Les instruments de violence et de douleur plongent ceux qui les utilisent dans une égale extase. On ne saurait établir de différence au niveau de la morale entre le bourreau et le médecin, auxquels on pourrait joindre l'explorateur français que Clara et le narrateur rencontrent sur le bateau. Plein d'assurance et de dignité, il discourt sur les valeurs comestibles de la viande humaine. Métaphore extrêmement violente du crime légal, exercé et justifié au niveau de toute la nation (219).

Dès lors, tout est préparé pour l'ultime révélation. Après avoir assisté à la finale de la torture de la cloche, spectacle dépassant en horreur toutes les atrocités vues auparavant, le narrateur prend conscience de la loi fondamentale du monde:

Alors, peu à peu, ma pensée se détache du jardin, des cirques de torture, des agonies sous les cloches, des arbres hantés de la douleur, des fleurs sanglantes et dévoratrices... Elle voudrait franchir le décor de ce charnier, pénétrer dans la lumière pure, frapper, enfin, aux Portes de la vie... Hélas! Les Portes de la vie ne s'ouvrent jamais que sur de la mort, ne s'ouvrent jamais que sur les palais et sur les jardins de la mort... Et l'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices... Partout du sang, et là où il y a plus de vie, partout d'horribles tourmenteurs qui fouillent les chairs, scient les os, vous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie... [...] Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine... Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre... J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part... [...] Et c'est l'homme-individu, et c'est l'homme-foule, et c'est la bête, la plante, l'élément, toute la nature enfin qui, poussée par les forces cosmiques de l'amour, se rue au meurtre, croyant ainsi trouver, hors la vie, un assouvissement aux furieux désirs de vie qui la dévorent et qui jaillissent, d'elle, en des jets de sale écume! (320-321)

La révélation du narrateur après l'expérience du jardin des supplices est comparable à celle de Jean Mintié confronté à la guerre. On la retrouve également dans d'autres romans de Mirbeau, par exemple dans *La 628-E8*:

Plus je vais dans la vie, et plus je vois clairement que chacun est l'ennemi de chacun. Un même farouche désir luit dans les yeux de deux êtres qui se rencontrent: le désir de se supprimer. Notre optimisme aura beau inventer des lois de justice sociale et d'amour humain, les républiques auront beau succéder aux monarchies, les anarchies remplacer les républiques, tant qu'il y aura des hommes sur la terre, la loi du meurtre dominera parmi leurs sociétés, comme elle domine parmi la nature (503).

Nous l'avons déjà signalé: la loi du meurtre est une loi naturelle. Lecteur de Spencer et de Darwin, Octave Mirbeau connaît les thèses du darwinisme social qui veut que les plus forts gagnent dans la vie. Il n'accepte pourtant pas cette idée de bon gré; elle n'exclut pas non plus la compassion pour les pauvres dont il fait systématiquement preuve. Mais force lui est de constater que dans un monde si éloigné de la perfection, le principe de la lutte pour la vie est bel et bien enraciné.

Aussi les romans de Mirbeau sont-ils peuplés de personnages réalisant ou, pour le moins, rêvant d'actes criminels. Ces actes s'unissent pour eux de manière presque systématique au plaisir, très souvent teinté d'érotisme, ce dont nous parlerons ultérieurement. Non moins souvent, ils prennent un aspect de gratuité. Le père de Jean Mintié en fait preuve en chassant les oiseaux et les chats par une sorte de lubie fantastique. Monsieur Lagoffin des *21 jours d'un neurasthénique* viole et tue une petite fille, tout comme Joseph du *Journal d'une femme de chambre*; les deux se promènent par la suite dans le nimbe de gens honnêtes et respectueux et leurs crimes resteront impunis. Ce n'est nullement un hasard, mais, au contraire, une autre conviction profonde de Mirbeau. Célestine affirme: «Si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens» (*Le Journal d'une femme de chambre*, 510). Ceux qui prétendent respecter l'ordre et les normes sociales n'agissent ainsi que par hypocrisie et conformisme. Le fond de leur âme est noir. D'ailleurs, il n'est pas rare que lesdites normes soient en elles-mêmes criminelles, bien que pleinement justifiées par la société. Par contre, si un homme accomplit individuellement ce qui est accepté à l'échelle de toute la nation, on l'accuse de crime. C'est en ces termes que Mirbeau parle souvent de la guerre:

Et j'éprouvai un sentiment de stupeur douloureuse en songeant pour la première fois que ceux-là seuls étaient les glorieux et les acclamés qui avaient le plus pillé, le plus massacré, le plus incendié. On condamne à mort le meurtrier timide qui tue le passant d'un coup de surin, au détour des rues nocturnes, et l'on jette son tronc décapité aux sépultures infâmes. Mais le conquérant qui a brûlé les villes, décimé les peuples, toute la folie, toute la lâcheté humaines se coalisent pour le hisser sur des pavois monstrueux; en son honneur on dresse des arcs de triomphe, des colonnes vertigineuses de bronze, et, dans les cathédrales, les foules s'agenouillent pieusement autour de son tombeau de marbre béni que gardent les saints et les anges, sous l'œil de Dieu charmé!... (163)

L'écrivain est convaincu de la criminalité des règles sociales. Évidemment, il ne s'agit pas de clamer que tous les citoyens sont coupables d'homicide; leurs instincts meurtriers se réalisent cependant dans d'autres domaines: «l'industrie, le commerce colonial, la guerre, la chasse, l'antisémitisme...» (*Le Calvaire*, 166) On comprend dès lors pourquoi les bourgeois, garants de l'ordre social établi, sont la cible préférée de l'écrivain.

Dans *Dingo*, le chien qu'il est permis d'identifier partiellement au narrateur, montre une grande sympathie pour un assassin, un petit vieux misérable et à moitié inconscient de son crime. Devant l'indignation de la foule, le narrateur appuie le choix instinctif de son chien: «Je suis tenté de crier à tous ces gens réunis sur la place: – Dingo a raison... Oui, ce misérable assassin est moins criminel que vous tous... moins ignoble que vous tous... Vous êtes ignobles, tous... tous... tous!» (702) L'abbé Jules complète ce jugement en s'adressant ainsi à son neveu: «C'est une honnête femme, ta mère... Ton père aussi est un honnête homme... Eh bien, ce sont tout de même de tristes canailles [...] Comme tous les honnêtes gens...» (451)

Ce qui unit tous les «honnêtes gens», c'est l'absence de remords. Leur conscience demeure tranquille, même s'ils ont commis quelque chose de réellement répugnant pour un motif tout à fait insignifiant. Georges Vasseur des *21 jours d'un neurasthénique* justifie pleinement sa réaction à la vue du fils Tarabustin: «Quand on est auprès de lui, on souffre vraiment de ne pouvoir le tuer» (51). Ce désir se réalise pour un autre personnage du même roman, monsieur Tarte, qui avoue avec fierté et soulagement avoir tué un homme (239) qui le dérangeait auprès de son tube de humage. Une question perspicace de Georges Vasseur révèle l'absence de remords chez l'assassin: la pensée de demain ne l'effraie pas; au contraire, il se promet la joie tranquille de profiter pleinement de l'appareil (241). Il en est de même pour l'ami de Georges de *Dans le ciel*, qui regrette de ne pas avoir abrégé ses souffrances en le précipitant dans un gouffre (sort réservé précisément au curant importun des *21 jours*). La conviction de l'universalité du meurtre se trouve ainsi confirmée une fois de plus.

Même les moins corrompus n'échappent pas à cette loi implacable. Ils ne comprennent pas la raison qui les pousse au comportement qu'ils étaient les premiers à condamner. Jean Mintié est pleinement conscient de la cruauté de la guerre. Observant, sans être vu de lui, un éclaireur prussien, il le juge plein de dignité et d'humanité; pourtant, il accomplit un acte dont les motifs lui restent inconnus:

Cet homme, j'avais pitié de lui, et je l'aimais; oui, je vous le jure, je l'aimais!... Alors, comment cela s'est-il fait? Une détonation éclata [...] Mon arme était chaude et de la fumée s'en échappait... je la laissai tomber à terre... Étais-je le jouet d'une hallucination? Mais non! [...] stupidement, inconsciemment, j'avais tué un homme, un homme que j'aimais, un homme en qui mon âme venait de se confondre... (*Le Calvaire*, 168)

Sébastien Roch, présenté tout le long du livre comme plein de sensibilité et de sentiments généreux, connaît également des moments de folie meurtrière qui ne correspondent nullement à ses principes. À la vue d'un régiment défilant:

Un sentiment, plus fort que ma volonté, s'empare de moi, malgré moi, qui n'est ni de l'orgueil, ni de l'admiration, ni un élan quelconque vers l'idée de la patrie; c'est une sorte d'héroïsme latent et vague, par lequel ce qu'il y a dans mon être de bestial et de sauvage, se réveille au bruit de ces armes; c'est le retour instantané à la bête de combat, à l'homme des massacres d'où je descends. Et je suis pareil à cette foule que je méprise. Son âme, qui me fait horreur, est en moi, avec ses brutalités, son adoration de la force et du meurtre (727).

La force des mauvais instincts est telle qu'on ne peut les réprimer. Célestine, l'héroïne du *Journal d'une femme de chambre*, est parfois prise, en coiffant ses maîtresses, d'une « envie folle de leur déchirer la nuque, de leur fouiller les seins avec [s]es ongles » (452). Elle ne peut non plus expliquer ses réactions injustes et exagérées envers sa bonne maîtresse – une rareté dans son dur métier :

Il y a des moments où c'est en moi comme un besoin, comme une folie d'outrage... une perversité qui me pousse à rendre irréparables des riens... Je n'y résiste pas, même quand j'ai conscience que j'agis contre mes intérêts, et que j'accomplis mon propre malheur... (412)

Revenons encore à Dingo, qui, soumis d'abord à la formation civilisatrice de la part d'un narrateur apparemment convaincu de l'importance des règles sociales, s'émancipe peu à peu pour retrouver ses instincts naturels et ô combien féroces. Pour leur première manifestation, il égorge un mouton appartenant à une petite fille (768). D'autres massacres s'ensuivent, éveillant l'hostilité des habitants des alentours, qui voient maintenant en Dingo la cause de tous leurs malheurs : mauvaises récoltes, maladies, « la baisse du foin, l'enchérissement du pétrole et du sucre » (785). La réaction du narrateur est ambiguë. D'une part, ses préjugés sociaux lui font regretter ce qu'il risque de perdre :

Au fond peut-être ne lui reprochais-je pas ses crimes, mais la manière dont il les accomplissait. C'est qu'il ne semblait pas se douter un instant de la situation intolérable où me mettaient toutes ces folies et de ce que j'y perdais chaque jour de tranquillité morale et de considération (787).

Nous retrouvons ici l'idée que nous avons déjà commentée : tant que les crimes sont effectués secrètement, ils ne font pas de mal. C'est la sincérité qui ne paye pas. Dingo sort du rang des personnes « civilisées » et rejoint définitivement celui des petits criminels, que la société proscrire. Le narrateur, qui représente ici la caste des « bien pensants » ne voudrait pas que les incartades de son chien lui nuisent auprès de ses semblables. Mais, comme on l'avait signalé, le personnage n'est pas construit de manière univoque. Tout en accablant Dingo de reproches, le narrateur reconnaît l'implacabilité de la loi du meurtre : « le plus grave aussi, avoue-t-il, c'est

que rien ne diminuait mon attachement et – comment en étais-je tombé à cet état d'impuissance? – mon respect pour lui» (787). Le fait est qu'il n'est pas lui-même sourd à l'appel de la nature. C'est ce qui, d'une part, lui permet son identification au chien, et de l'autre, éveille en lui les instincts criminels, propres à l'homme tout autant qu'à l'animal :

...dois-je l'avouer?... au fond de moi-même je découvris, non sans une certaine mélancolie d'ailleurs, que ses crimes ne m'indignaient pas comme il eût fallu. Le soir, à table, chez des amis, j'aimais à conter ce que j'appelais ses fredaines, indulgemment et même avec un certain orgueil. Pour un peu, la chaleur de la conversation aidant, je les eusse volontiers prises à mon compte.

Était-ce parce que Dingo m'avait vengé de cette haine, que j'avais subie si longtemps? je n'en sais rien... Mais non... je crois qu'il y avait autre chose, dans cette bienveillance coupable que je lui témoignais. Il y avait peut-être une triste affinité. Je me suis souvent demandé s'il n'avait pas réveillé en moi cette manie, cette exaltation sanguinaire qui dort obscurément au fond de l'âme de tous les braves gens (813).

Le narrateur de *La 628-E8* succombe lui aussi parfois à des tentations qui démentent son appartenance au monde civilisé, comme au moment où il sent le désir d'écraser tout un troupeau de moutons qui lui bouchent le passage. D'autres fois, c'est précisément au nom de la civilisation qu'il entend justifier ses crimes, comme dans ce passage hautement ironique, qui démasque les idéologies prétendument humanistes. Le narrateur s'identifie au Progrès censé apporter aux gens le bonheur. Le prix en compte peu :

N'est-ce pas la chose la plus déconcertante, la plus décourageante, la plus irritante 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? Dégoûté de cet accueil, furieux de cette incompréhension, je pourrais bien les abandonner à leur sort ridicule, respecter leur morne repos, passer dans leurs villages et sur leurs routes avec une lenteur régressive, une modération de vieille diligence... Mais non... Il ne faut pas que leur stupidité m'empêche d'accomplir ma mission de Progrès... Je leur donnerai le bonheur, malgré eux; je le leur donnerai, ne fussent-ils plus au monde! [...] Et pour bien leur prouver que c'est le Bonheur qui passe, et pour leur laisser du Bonheur une image grandiose et durable, je broie, j'écrase, je tue... (506)

La violence de ce passage se laisse mieux mesurer si l'on connaît la grande sensibilité de Mirbeau au sort des animaux. Le France de la fin du siècle n'attache pas beaucoup d'importance à leurs souffrances. Eugen Weber affirme l'existence jusque dans les années 1910 des foires où l'une des distractions consistait à abattre des poulets ou des chèvres à coups de pierre²¹. L'écrivain se démarque de ce type de comportement, en luttant

²¹ E. Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1986, p. 65.

pour améliorer l'existence des animaux. Sans se limiter aux articles dans la presse, où il lui arrive précisément de critiquer le traitement réservé aux bêtes dans les foires²², il y revient également dans ses romans. Le narrateur de *La 628-E8* dit : « J'ai, pour les animaux, une tendresse de neurasthénique et de misanthrope. Leurs souffrances me font horreur » (481). Rien d'étonnant donc que les animaux apparaissent chez Mirbeau le plus souvent comme les victimes des hommes. C'est pour l'écrivain une façon de plus de montrer l'étendue de la monstruosité humaine.

Le père de Jean Mintié est présenté comme « un excellent homme, très honnête et très doux, et qui avait la manie de tuer » (*Le Calvaire*, 123). Notons au passage l'emploi révélateur de la conjonction, qui fait juxtaposer, sans autre forme de contraste, les traits positifs du caractère paternel et sa passion meurtrière. Elle fournit une bonne preuve de la place accordée au meurtre dans la société : il n'est pas perçu comme un crime.

L'excellent père occupe tous ses moments libres à tuer les oiseaux et les chats des environs : « Il faisait aux merles, aux chardonnerets, aux pinsons et aux bouvreuils une chasse impitoyable, une guerre acharnée de trappeur. [...] Quand, sur le sable des allées, il reconnaissait un piquet de chat, il n'avait plus de repos qu'il ne l'eût découvert et occis » (123). Une expérience douloureuse et lourde en conséquences pour la vie future de Mintié est précisément le meurtre d'un petit chat insouciant et gai que son père remarque dans le jardin. Cette scène revient à Mintié au moment où il tue l'officier prussien : « Je me rappelai le pauvre chat que mon père avait tué, alors que, de ses yeux charmés, il suivait dans l'espace le vol d'un papillon... moi, stupidement, inconsciemment, j'avais tué un homme... » (168)

Les chasses aux oiseaux et aux chats du père Mintié ne sont qu'un exemple parmi d'autres. Joseph du *Journal d'une femme de chambre* éprouve un grand plaisir à prolonger la souffrance des canards qu'il tue en leur enfonçant lentement une épingle dans la tête (510). Le capitaine Mauger se vante de pouvoir « manger de tout » et le prouve de manière horrible, en tuant, à l'instigation de Célestine, son furet bien aimé dont il demande aussitôt à sa servante de faire « une gibelotte » (443). Le cousin Debray de *L'Abbé Jules* s'adonne à la passion d'empailler des bêtes « dans des attitudes comiques et prétentieuses », suite à quoi, au dire de madame Derville, il « sen[t] la bête morte » (339). Plusieurs personnes montrent une prédilection pour la chasse. Un personnage du *Frontispice* du *Jardin des supplices* voit une grande utilité à cette distraction, car sans elle les meurtres des hommes seraient encore plus fréquents :

²² OMB, p. 641.

C'est un dérivatif puissant, par où «les esprits cultivés et les natures policées» écoulent, sans trop de dommages pour nous, ce qui subsiste toujours en eux d'énergies destructives et de passions sanglantes. Sans quoi, au lieu de courre le cerf, de servir le sanglier, de massacrer d'innocents volatiles dans les luzernes, soyez assuré que c'est à nos trousses que «les esprits cultivés» lanceraient leurs meutes, que c'est nous que les «natures policées» abattraient joyeusement, à coups de fusil, ce qu'ils ne manquent pas de faire, quand ils ont le pouvoir... (170)

Une description de la chasse dans *Dingo* montre clairement que tout ce qu'elle comporte d'ignoble et d'injuste fait précisément la joie des participants et des spectateurs: une pauvre bête traquée n'a aucune chance en confrontation avec toute une armée de «belles et souples brutes humaines, vêtues de rouge, comme les bourreaux anciens...» Leur vue fait languir les femmes qui le soir «parlent de leur âme [...] de leur pauvre âme assoiffée d'idéal!... les chers cœurs». L'œil du narrateur s'arrête également sur les badauds qui assistent à ce spectacle: «Les petits trépignent, les grands ont des figures graves. Joies de carnassiers, admiration servile devant le luxe et ses manifestations meurtrières, je ne surprends rien d'autre sur ces visages...» (843) Convaincu de la criminalité de l'éducation qu'on inculque aux jeunes, Mirbeau met également sur scène toute une famille discourant sur les scénarios éventuels de la chasse. Les parents n'ont pas la moindre idée d'épargner à leurs enfants le drame final. Bien au contraire, ils s'inquiètent de savoir s'ils pourront le voir:

Une jeune fille dit:

- Pourvu qu'on le prenne au milieu de la Seine... c'est bien plus beau!

- Oui... le soir... avec des torches!... accentue la mère.

Un gamin aux joues boutonneuses, aux jambes torsées, dit ensuite:

- Moi... je voudrais qu'on fit la curée dans la forêt... L'année dernière, nous ne l'avons pas vue...

Le père - un excellent homme - s'inquiète de savoir où aura lieu l'hallali. Il ne veut pas se priver et priver sa progéniture de ce qui est le plus beau sans une chasse... la bête forcée... les chiens fouillant les entrailles chaudes de la bête, les valets fouillant les chiens... la mort, le sang... les lambeaux de viande rouge.

- Avec des torches..., répète la mère (*ibid.*).

Après cette présentation d'idées écologistes et pacifistes, le narrateur constate avec horreur que celui qui traque le pauvre cerf avec le plus de véhémence est Dingo. Cette fois-ci, il est loin de lui pardonner. Il n'accepte pas que son chien rejoigne les représentants du système abhorré: «Je ne me suis jamais indigné de ses meurtres et de ses chasses. Mais, en cet instant, j'ai honte de lui. Dingo complice des habits rouges et des femmes roses!» (846)

La mort des animaux n'est parfois qu'effet de vengeance. Le petit Spy, chien préféré de Juliette, la maîtresse cruelle de Mintié, périt des mains

de celui-ci dans un accès de jalousie. De fait, il s'agit du meurtre par procuration de Juliette elle-même. Malgré son aspect dénaturé, dans la scène du meurtre ce chien éveille des sentiments positifs : on remarque son innocence, sa sympathie pour le narrateur, les gentils mouvements de la queue, ce qui rend le crime de Jean encore plus horrible :

Spy, sorti de sa niche, s'avancait vers moi, bombant le dos, dansant sur ses pattes grêles d'araignée... Et je regardai Spy, obstinément... Et je pensai que Spy était le seul être qu'aimât Juliette, que tuer Spy serait la plus grande douleur qu'on pût infliger à Juliette... Le chien allongeait ses pattes vers moi, essayait de grimper sur mes genoux. [...] Brutalement, féroce, je saisis le petit chien par les pattes de derrière. [...] Et faisant tourner Spy dans l'air, de toutes mes forces, je lui écrasai la tête contre l'angle de la cheminée. Du sang jaillit sur la glace et sur les tentures des morceaux de cervelle coulèrent sur les flambeaux, un œil arraché tomba sur le tapis... (*Le Calvaire*, 293)

Ives Lagoanec, un personnage des *21 jours d'un neurasthénique*, ne peut pas souffrir la gentillesse d'un autre ouvrier, employé avec lui dans une ferme. Comme acte de vengeance, il étrangle le lièvre que le gentil Jean avait élevé :

J'approchai le lièvre [...] de la lanterne :

- Que je te voie... que je te voie mourir!... Jean... Jean... Car tu es bien Jean, dis? Je te reconnais. Tu es Jean... Que je te voie mourir! [...]

Et je serrai le lièvre sous la gorge.

La tête de l'animal sembla grossir démesurément... Son œil jaillit de l'orbite... Il essaya de me déchirer la main avec ses pattes... longtemps il se débattit sous mes doigts... Et à mesure que sa vie s'éteignait, que ses mouvements devenaient plus faibles, je criais :

- Ah! enfin! Je te tiens... Jean. J'ai ta vie misérable... Tu ne me feras plus souffrir... Et jamais plus personne ne t'aimera... jamais plus... (247)

Ce meurtre suffit d'ailleurs pour que Ives cesse de haïr son rival qui ne lui apparaît plus dangereux ni enviable. Les éléments préfreudiens sont déjà incontestablement à l'œuvre : Patrick Avrane signale que « la suppression d'un petit animal » ne serait autre chose qu'une « image de la castration selon Freud »²³.

Les deux derniers exemples indiquent de la façon la plus claire qu'il soit non seulement l'omniprésence de la cruauté parmi les hommes, mais aussi le style de Mirbeau, plein de violence et se délectant apparemment de descriptions sadiques. Ce fut précisément l'une des accusations que l'on avait portées contre sa manière d'écrire. Rappelons encore une fois

²³ P. Avrane, « Freud rate Mirbeau », *Europe* n° 839, mars 1999, p. 42-52.

qu'il ne s'agissait pour lui que de montrer, par tous les moyens possibles, les horreurs de la civilisation du progrès dans laquelle il vivait et dont le caractère criminel devenait pour lui de plus en plus évident.

3. Union de la mort et de l'amour

La loi du meurtre universel, nous avons déjà eu l'occasion de le constater, s'unit dans l'esprit de Mirbeau à l'instinct génésique. Cela le conduit à une thèse encore plus radicale, à savoir que l'amour en général est inséparable de la mort, les deux faisant partie du monde de la nature. Comme l'écrit Georges Bataille, c'est une « connaissance qui ne lie pas seulement l'amour à la clarté, mais à la violence et à la mort – parce que la mort est apparemment la vérité de l'amour. Comme aussi bien l'amour est la vérité de la mort »²⁴. Or, pour Mirbeau, l'amour ne peut être vrai en dehors de la mort. C'est une conviction exprimée maintes fois par ses personnages, mais aussi par l'écrivain lui-même.

L'amour s'éveille d'abord au contact de la mort. C'est le message du *Jardin des supplices*, exposé et mis en action par miss Clara. Elle évoque ce principe déjà sur le bateau qui les emmène vers la Chine : « C'est si beau la mort! [...] qui parle de la mort, parle aussi de l'amour » (224-225). Nous apprenons qu'elle a parcouru le monde en recherchant les tortures les plus raffinées. La Chine semble la mieux adaptée à ses goûts. Lors de leur excursion au bain, elle s'exalte à la vue des spectacles qui font littéralement défaillir le narrateur :

– Mais cela ne sent pas mauvais, mon amour... Cela sent la mort, voilà tout!... Elle ne semblait pas incommodée... Aucune grimace de dégoût ne plissait sa peau blanche, aussi fraîche qu'une fleur de cerisier. Par l'ardeur voilée de ses yeux, par le battement de ses narines, on eût dit qu'elle éprouvait la jouissance d'amour... Elle humait la pourriture, avec délices, comme un parfum (254).

Comme nous l'avons constaté précédemment, le narrateur, malgré les nombreuses mauvaises actions qu'il a à son compte, joue dans ce couple le rôle de l'innocent. Cela explique le caractère fortement didactique du dialogue suivant :

– Chère Clara, [...] est-il donc naturel que vous recherchiez la volupté dans la pourriture et que vous meniez le troupeau de vos désirs s'exalter aux horribles spectacles de douleur et de mort?... N'est-ce point là, au contraire, une perversion de cette Nature

²⁴ G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 12.

dont vous invoquez le culte, pour excuser, peut-être, ce que vos sensualités ont de criminel et de monstrueux ?

- Non ! fit Clara, vivement... puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose !... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie... [...] Voyons, dans l'acte d'amour, n'as-tu donc jamais songé, par exemple, à commettre un beau crime ?... c'est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tout, enfin ?... Et si tu n'y as pas songé, alors, pourquoi fais-tu l'amour ?... (258)

Comme l'ont souligné les commentateurs de Mirbeau, il est tout à fait justifié de rapprocher ses thèses de celles de Thomas de Quincey, dans *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*²⁵. En effet, on retrouve chez les deux auteurs la même attitude apparemment complaisante envers « le beau crime » et leurs personnages font preuve de la même absence de morale dans leurs considérations sur les meurtres les plus atroces. Cependant, le lien entre la mort et l'amour ne semble pas former le fil conducteur de la pensée de Quincey.

Les paroles de Clara sont illustrées par le récit du supplice de la carresse, qui consiste à prolonger l'état d'excitation sexuelle de l'homme torturé jusqu'à ce qu'il en meure (260). Elles annoncent également le comportement de la jeune femme lors de la visite au jardin des supplices. La vue des horreurs accumulées augmente chez elle l'exaltation érotique et la conduit à la crise d'hystérie qu'il est justifié d'interpréter, comme l'a montré Pierre Michel, dans le contexte sexuel²⁶. Les parallèles avec l'acte sexuel sont repérables au niveau des images, des commentaires du narrateur ainsi qu'au niveau des paroles de Clara elle-même. On y trouve parfois des allusions tout à fait transparentes à Baudelaire, comme dans le passage suivant qui non seulement évoque la conception du plaisir lié à la souffrance, mais en plus recourt au vocabulaire éminemment baudelairien :

- Et puisqu'il y a des supplices partout où il y a des hommes... je n'y peux rien, mon bébé, et je tâche de m'en accommoder et de m'en réjouir, car le sang est un précieux adjuvant de la volupté... C'est le vin de l'amour... (277)

La promenade à travers le jardin des supplices achève de révéler la nature de Clara. Quand le couple arrive au centre du jardin où se trouve installée la cloche, l'instrument d'un autre supplice où la mort arrive par ce qui habituellement porte plaisir (le son de la cloche), on leur présente le cadavre de la victime, dont le visage et le corps offrent une vue épouvantable. C'est cela qui attirait Clara depuis leur sortie de la prison dans

²⁵ T. de Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* [1827], NRF, Gallimard, 1963.

²⁶ P. Michel, « Les hystériques de Mirbeau », *COM* 9, 2002, p. 17-38.

le jardin. Tout en admirant les autres attractions du jardin, elle tendait irrésistiblement vers ce spectacle, le plus effrayant de tous les supplices :

Se serrant contre moi, et me déchirant l'épaule de ses ongles :

- Oh!... chéri!... chéri!... chéri!... fit-elle.

Exclamation par où elle exprimait toujours l'intensité de son émotion aux approches de la terreur comme de l'amour (314).

Pourtant, même l'inassouvissement de Clara connaît son terme. Au sortir du jardin, elle semble fatiguée et comme absente. C'est alors que le narrateur se pose une question essentielle :

Existe-t-elle réellement?... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre?... N'est-elle point une de ces impossibles images, comme en enfance le cauchemar?... Une de ces tentations de crime comme la luxure en fait lever dans l'imagination de ces malades que sont les assassins et les fous?... Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché?... (319)

Mais Clara existe. Toute l'horreur de la vie, son principe fondamental, se révèlent à l'esprit du narrateur. Et il comprend que «...Clara, c'est la vie, c'est la présence réelle de la vie, de toute la vie!...» (321)

Déjà auparavant nous en avons eu des signes: Clara est présentée comme une déesse, une déesse cruelle: on pourrait tenter un rapprochement entre elle et la déité hindoue Kali, à qui il faut également beaucoup de sang; d'autre part, ce caractère divin peut suggérer la place réservée à la femme dans la philosophie de Mirbeau. Indépendamment de sa conviction toute schopenhauerienne de l'infériorité de la femme, il voit en elle en même temps la force motrice de tout l'univers :

La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité (*Le Jardin des supplices*, 178).

Le caractère divin de Clara est souligné plus d'une fois. S'il est parfois suggéré de manière subtile, comme dans la description de ses mouvements («ses hanches gardent une ondulation divinement voluptueuse»²⁷), il ne manque pas non plus de formules ouvertes, quand le narrateur l'appelle «fée des charniers, ange des décompositions et des pourritures» (304) ou quand ils échangent les propos suivants :

²⁷ p. 322.

- Tu vois, cher amour, professa Clara... ces fleurs ne sont point la création d'un cerveau malade, d'un génie délirant... c'est de la nature... Quand je te dis que la nature aime la mort!

- La nature aussi crée les monstres!

- Les monstres!... les monstres!... D'abord, il n'y a pas de monstres!... Ce que tu appelles des monstres ce sont des formes supérieures ou en dehors, simplement, de ta conception ... Est-ce que les dieux ne sont pas des monstres?... Est-ce que l'homme de génie n'est pas un monstre, comme le tigre, l'araignée, comme tous les individus qui vivent, au-dessus des mensonges sociaux, dans la resplendissante et divine immoralité des choses?... Mais, moi aussi, alors, je suis un monstre!... (302)

Mais si Clara est la déesse de la mort, elle est en même temps celle de l'amour. D'un amour qui possède, bien sûr, un caractère morbide et qui garde un lien étroit avec la mort: la visite au jardin des supplices se termine dans un lieu de plaisir où Clara s'évanouit et reste allongée, immobile, telle une morte ou une statue, alors que le narrateur découvre le dernier cercle de cet enfer qu'il avait traversé:

C'était, devant chaque porte où nous passions, des râles, des voix haletantes, des gestes de damnés, des corps tordus, des corps broyés, toute une douleur grimaçante qui, parfois, hurlait sous le fouet de voluptés atroces et d'onanismes barbares. Je vis, défendant l'entrée d'une salle, un groupe de bronze dont la seule arabesque des lignes me donna une secousse d'horreur... Une pieuvre, de ses tentacules, enlaçait le corps d'une vierge et, de ses ventouses ardentes et puissantes, pompait l'amour, tout l'amour, à la bouche, aux seins, au ventre.

Et je crus que j'étais dans un lieu de torture et non dans une maison de joie et d'amour. [...] Et il me semblait que tous ces chocs, toutes ces voix haletantes, tous ces râles, toutes ces morsures [...] n'avaient, pour exprimer, pour éructer leur rage d'inassouvissement et leur supplice d'impuissance qu'un mot... un seul mot!

- Clara!... Clara!... Clara! (332)

Le Jardin des supplices, l'œuvre très unie malgré son incohérence apparente, ne cesse de nous offrir une vision de l'univers comme lieu où l'amour et la mort s'unissent en accord avec les forces de la nature.

D'autres romans viennent corroborer ce message. Partout chez Mirbeau, l'amour a partie liée avec le crime et avec la souffrance. Revenons encore aux passages sur le meurtre des animaux qui n'est, en vérité, qu'un substitut du meurtre de personnes. Dans les deux cas, la pulsion meurtrière s'unit au désir sexuel. Voici comment Ives Lagoannec décrit ses sentiments après avoir tué le petit lièvre: «des frissons de volupté me couvraient par tout le corps... Véritablement je crus défaillir, inondé par un flot brusque de joie trop forte...» Après avoir accompli le meurtre, il se sent apaisé et revient se coucher: «Je m'endormis profondément comme un homme sans remords... comme un homme délivré» (247). Les rapprochements avec l'acte sexuel sont évidents.

En tuant Spy, Jean Mintié réalise ce à quoi il avait rêvé plusieurs fois à propos de Juliette. Déjà bien plus tôt, après une dispute, il avait fait le constat de l'ambivalence de ses sentiments : « j'eusse voulu l'embrasser et la battre, la couvrir de baisers et de coups de poing... » (223) Cette dualité persiste tout au cours de leur liaison qui a toutes les caractéristiques d'une union malsaine et destructrice. L'amour de Jean pour Juliette s'unit à la haine, et le désir qu'il éprouve pour elle prend souvent un caractère criminel. Ainsi, en observant sa nuque qui auparavant l'attendrissait par « des mèches de cheveux follets », il y voit maintenant « une tête de bête ironique... » et veut « en faire jaillir du sang » (224). Il ne tardera pas à la battre réellement, et il tentera de la tuer (250). Finalement il comprend la véritable cause de son attachement maladif pour Juliette : il l'aime non parce qu'il l'idéalise, ou qu'il ferme les yeux à ce qu'il sait d'elle, mais précisément à cause de ce qu'il sait d'elle. Il ne peut pas la quitter, fasciné par son comportement abject, tout comme le héros du *Jardin des supplices*, qui connaît d'ailleurs la même tentation de meurtre :

Plusieurs fois, j'avais été tenté de l'interrompre par un violent outrage... de lui fermer la bouche avec mes poings... de lui tordre la nuque... Je sentais se lever en moi, contre cette femme, une haine si sauvage... (311)

L'abbé Jules est un autre exemple du mélange des deux sphères. Le « brutal parfum » et la beauté saine et rude d'une paysanne rencontrée dans la forêt éveillent en lui le désir, mais soudain il se joint à cela une autre idée :

Sa voix haletait, devenait rauque ; une étrange fureur de passion lui poussait les bras en avant, tordait ses mains, précipitait toute sa chair vers il ne savait quel crime absurde et fatal. La faucille luisait sur l'herbe, près de lui ; il eut l'idée de s'en saisir, de frapper [...] Il n'eût pu dire à quelle incoercible folie il obéissait, lequel était en lui, du meurtre ou de l'amour (372).

Cette alliance de l'amour et de la haine forme la base d'un système philosophique cohérent. L'un découle de l'autre, l'un est la condition de l'autre : c'est pourquoi ce qui devrait répudier, attire, et ce qui devrait produire la jouissance, fait souffrir.

Sébastien Roch, « si doux, à qui le meurtre d'un oiseau faisait mal » (748), sent la tentation du crime, qui s'éveille en lui au contact de Marguerite. La répulsion physique se mue en haine, « plus qu'une haine, une sorte de justice, monstrueuse et fatale, amplifiée jusqu'au crime, qui le précipitait dans un vertige avec cette frêle enfant, non pas au gouffre de l'amour, mais au gouffre du meurtre » (748).

On remarque le mot «justice» qui sonne singulièrement dans ce contexte; de quelle justice s'agit-il? Il semble qu'il faille la comprendre comme le principe tout naturel qui fait se rapprocher, encore une fois, la mort et l'amour. On peut également invoquer les souffrances de Sébastien, victime d'un viol, qui pourrait rechercher dans ses relations amoureuses une vengeance impossible.

Marguerite deviendra également victime de cette liaison: son érotisme précoce la conduit à rechercher l'amour de Sébastien, malgré ses réticences. Cependant, sa santé en souffre: sa mort n'est pas montrée dans le roman, mais il est permis de prévoir une telle issue à ce sentiment maldif. Marguerite arrive souvent mouillée ou tremblante à leurs rendez-vous clandestins, elle a les pieds et les mains glacés, elle semble enfiévrée. Finalement, Sébastien effrayé par la violence des sentiments de la jeune fille, part à la guerre sans faire ses adieux. Cela provoque un grand malaise chez Marguerite. Il semble qu'on puisse parler dans son cas de la mort par amour.

C'est aussi sur ce terrain que la pensée de Mirbeau et celle de Baudelaire se rencontrent. La souffrance causée par l'amour est un thème cher au poète, et on en retrouve bien d'autres, d'abord dans l'idée de l'omniprésence du crime parmi les hommes et de la jouissance qu'il provoque, dans le rapprochement de l'amour et de la mort, mais aussi dans l'évocation constante de la pourriture, associée au corps féminin. Jean Mintié qui contemple Juliette après leur première nuit passée ensemble, est soudain pénétré de la crainte qu'elle ne soit morte:

Juliette ne bouge pas. Mais je sens son haleine plus faible que l'haleine de la fleur, son haleine toujours si fraîche, où se mêle en ce moment, comme une petite chaleur fade, son haleine toujours si odorante, où pointe comme une imperceptible odeur de pourriture (211).

Cette odeur est la préfiguration du «calvaire» qui attend Mintié auprès de son amante cruelle. Clara présente le même caractère. Le narrateur parle de «l'exhalaison d'une chair putréfiée, de ce petit tas de chair putréfiée, qu'était son âme...» (311)

Hormis l'évocation, devenue désormais évidente, du lien intime entre la vie, la mort et l'amour, la pourriture symbolise en même temps le caractère corrompu de la femme, ce à quoi nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Comme l'a remarqué Serge Duret²⁸, *Le Journal d'une femme de chambre* est entièrement placé sous le signe de la mort; il l'est également sous celui de l'amour. La plupart des amours présentées dans cette œuvre sont caractérisées par des sentiments morbides, malades, pathologiques, telle

²⁸ S. Duret, «Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre*», *OM92*, p. 249-265.

l'affection qu'éprouve monsieur Rabour pour les bottines de ses bonnes, et qui se termine d'ailleurs par sa mort dans une attaque d'apoplexie (387).

On peut constater une analogie dans la façon de présenter l'amour des bourgeois par rapport à la façon dont Mirbeau conçoit leurs rapports avec la mort. Si, comme nous l'avons déjà vu, toute cette classe est, selon lui, vouée à la déchéance, elle ne peut avoir de comportements sains dans le domaine érotique. C'est ce que remarque Célestine : « Est-ce rigolo, tout de même, qu'il existe des types comme ça ?... Et où ils vont chercher toutes leurs imaginations, quand c'est si simple, [...] si bon de s'aimer gentiment... comme tout le monde... » (387) Célestine elle-même y succombe, en se jetant corps et âme dans une liaison décadente par excellence, les ébats mortels avec un poitrinaire, monsieur Georges. Leur amour mène droit à la mort, et Célestine en est pleinement consciente. Ce qui plus est, c'est précisément cet aspect de leur union qui augmente sa passion :

Mon baiser avait quelque chose de sinistre et de follement criminel... Sachant que je tuais Georges, je m'acharnais à me tuer, moi aussi, dans le même bonheur et dans le même mal... Délibérément, je sacrifiais sa vie et la mienne... Avec une exaltation âpre et farouche qui décuplait l'intensité de nos spasmes, j'aspirais, je buvais la mort, toute la mort, à sa bouche... (484)

Serge Duret l'a parfaitement formulé : dans « un monde où Éros et Thanatos ne sauraient être dissociés, [...] chacun, à l'instar du capitaine Mauger, est prêt à tuer l'être qu'il aime le plus »²⁹.

Les autres fascinations de la femme de chambre ne sont pas moins morbides. C'est comme si elle se souvenait (une autre piste préfreudienne) de son premier contact sexuel, lequel pourtant n'eût pas dû lui laisser de souvenirs agréables :

Et voilà une chose incompréhensible [...] M. Biscouille était laid, brutal, repoussant... En outre, les quatre ou cinq fois qu'il m'attira dans le trou noir du rocher, je puis dire qu'il ne me donna aucun plaisir ; au contraire. Alors, quand je repense à lui - et j'y pense souvent - comment se fait-il que ce ne soit jamais pour le détester et pour le maudire ? À ce souvenir, que j'évoque avec complaisance, j'éprouve comme une grande reconnaissance... comme une grande tendresse et aussi, comme un regret véritable de me dire que, plus jamais, je ne reverrai ce dégoûtant personnage, tel qu'il était, sur le lit de goémon... (449)

Cela explique en partie son faible pour Joseph. L'idée qu'il pourrait avoir violé et tué une petite fille ne lui fait pas horreur, au contraire, elle excite sa sympathie pour le criminel. Car, comme Célestine l'affirme elle-même :

²⁹ *Ibid.*, p. 257.

Le crime a quelque chose de violent, de solennel, de justicier, de religieux, qui m'épouvante certes, mais qui me laisse aussi [...] de l'admiration. Non, pas de l'admiration [...] C'est comme une brutale secousse, dans tout mon être physique, à la fois pénible et délicieuse, un viol douloureux et pâmé de mon sexe... [...] chez moi, tout crime – le meurtre principalement – a ses correspondances secrètes avec l'amour... [...] un beau crime m'empoigne comme un beau mâle... (655)

Il faut d'ailleurs souligner que tous les villageois éprouvent avant tout de la curiosité, et non du dégoût pour cette action abominable. Comme l'explique Célestine, le fait que la petite Claire ait été violée est comme « une atténuation... car le viol, c'est encore de l'amour » (498).

Oscillant entre le crime et la souffrance, l'amour prend exceptionnellement un caractère sain et simple dans l'œuvre de Mirbeau. Il est vu comme une force aveugle et impossible à contenir, tout comme le désir de meurtre. C'est sur ces deux fondements que s'appuie tout l'édifice de la philosophie mirbellienne. Les paroles de Jean Mintié en sont une illustration parfaite : « Je suis un sexe désordonné et frénétique, un sexe affamé qui réclame sa part de chair vive, comme les bêtes fauves qui hurlent dans l'ardeur des nuits sanglantes » (252).

Notre présentation du caractère inséparable du crime et de l'amour serait incomplète sans le dernier exemple puisé dans *Sébastien Roch*. La séduction de Sébastien par le père de Kern est analysée dans toutes ses phases, et les analogies entre l'acte sexuel et le crime sont nombreuses.

La première conversation qui nous soit rapportée entre Sébastien et son maître d'étude et futur séducteur, porte en germe tous les éléments du développement à venir. Le portrait physique du prêtre suggère ses penchants : il a des « yeux obliques et langoureux », une « démarche lente » et ses gestes possèdent « des inflexions molles de nonchaloir, presque de volupté » (p. 636). L'épithète « félin », utilisé plus loin pour décrire le jésuite (641), renforce le double caractère de cette description : elle est à la fois celle d'un séducteur et d'un meurtrier. Mirbeau insiste ainsi sur la relation du fauve avec sa proie³⁰.

C'est aussi lors de cette première scène qu'a lieu une esquisse de contact physique : « Il se pencha sur Sébastien, de façon à effleurer de son souffle le jeune visage de l'élève, et [dit] d'une voix suave... » (636), pour ensuite le considérer « d'un regard trouble, où des flammes passaient ». L'ambiance de volupté est renforcée par la description du visage de Sébastien, qui « à ce moment de l'adolescence indécise, prenait des grâces de femme » (637). Il nous semble permis de l'associer à la figure de l'hermaphrodite, typique

³⁰ Pierre Michel parle à cette occasion du « prédateur » au regard hypnotisant (notes à *Sébastien Roch*, CEROM 1, p. 1221).

de la décadence, car les motifs décadents sont souvent à l'œuvre dans la description de la séduction du jeune garçon. L'impression d'un danger qui arrive lentement est confirmée par l'instinct de Sébastien, qui «le fit rougir comme s'il avait commis une faute secrète, mais il n'eût pu dire pourquoi...» (636)

La relation se développe à travers le magnétisme du regard du père de Kern et la soumission croissante de Sébastien. Le regard du séducteur éveille chez Sébastien le souvenir des mains de Marguerite: elles aussi étaient promises à produire «extase et torture» (642). L'opposition que nous connaissons déjà parfaitement pour l'avoir rencontrée plusieurs fois chez Mirbeau, reparaît dans la réaction de Sébastien: «Cela l'épouvantait et l'attirait tout ensemble» (642).

Mais, s'il se méfie du regard envoûtant du père, il sera perdu à cause de sa sensibilité au timbre des voix humaines: «Sébastien fut vite conquis par la douceur de cette voix, au timbre musical d'une suavité prenante. [...] La voix avait vaincu le regard» (642-643).

Suit une période de courte illusion amoureuse. Sébastien parvient à croire qu'il est aimé de quelqu'un, sans joindre à cette pensée aucune idée de souillure: «Et ce fut, durant quelques semaines, une joie intense, profonde, sans trouble, une joie comme il ne se rappelait pas en avoir éprouvé, jamais, de meilleure et de si forte» (643).

Tout comme sa première réflexion sur la mort ne comportait rien de l'effrayant concret des images, ses visions de l'amour sont immatérielles et pures. Sébastien reste dans un abstrait idéal. Sa définition de l'amour unit cependant, d'instinct, le beau à la douleur; il éprouve «...l'expansion généreuse de toutes ses facultés, de toutes ses sensibilités, vers la beauté et vers la souffrance» (647).

Il est de plus en plus imprégné - «chloroformé d'idéal» (652) - par les livres et les peintures que lui présente le père qui fait de l'art l'instrument principal de son œuvre de séduction. Il choisit les ouvrages avec soin, sachant quel effet ils peuvent avoir sur l'âme candide de son élève: «...le père de Kern inclinait vers les mélancolies tendres, les pénitentes ivresses, les étreintes aériennes, les mysticismes désespérés, où l'idée de l'amour s'accompagne de l'idée de la mort...» (643)

L'innocence de Sébastien ne lui permet pas de déceler derrière ces images idéalisées la part de volupté et de crime. C'est dans les commentaires du narrateur que nous retrouvons la vision de l'amour qui correspond aux conceptions de Mirbeau lui-même:

Ce qu'il savait, par le simple instinct de la vie et la seule divination du sexe, c'est qu'il existait entre les hommes et les femmes des rapprochements mystérieux, nécessaires

et qu'on appelait l'amour. [...] L'amour revenait, sans cesse, triste et béni, dans ces vers qu'il apprenait et qu'il récitait et qu'il aimait comme la plus adorable des musiques. [...] Bien que ces vers évoquassent en réalité le triomphe des chairs heureuses, l'amour restait en lui à l'état d'immatérielle joie, d'ivresse mentale, de céleste délire. [...] Il n'en concevait pas la brutalité physique; malgré les bouillonnements de son adolescence, il en ignorait l'âpre et farouche lutte sexuelle (647).

L'ambiance de la perversité se fait de plus en plus dense. Voici comment le Père de Kern parle de son amour pour le Christ:

S'oublier en lui, se fondre en lui! Promener, sur ce corps adorable, ses lèvres repentantes, coller sa bouche aux blessures béantes de ces flancs douloureux, baiser ces membres brisés, sentir contre sa chair mortelle l'embrassement de cette chair céleste! Où donc trouver des délices comparables à celle-là? (652)

Le caractère blasphématoire de cette description rappelle les scènes de la profanation de la Vierge du *Calvaire* et de *L'Abbé Jules*. La Vierge de Saint-Michel est d'abord objet de l'amour idolâtre du jeune Jean, elle représente pour lui une figure idéalisée de femme. Lorsqu'elle réapparaît dans ses hallucinations pendant la guerre, c'est «impudique, se prostituant sur un lit de bouge, à des soldats ivres» (164). C'est la somme d'expériences douloureuses qui avait causé cette métamorphose. Nous observerons un processus semblable dans le cas de Sébastien Roch. Son ignorance en matière d'amour lui permet de se bercer de douces illusions qui disparaîtront une fois le crime du père de Kern accompli.

Une nuit finalement, Sébastien suit le jésuite dans sa cellule. Plusieurs indices annoncent l'arrivée du moment tragique. La nature semble s'accorder avec la passion orageuse du Père:

La journée avait été accablante; des souffles chauds, étouffants, passaient dans l'atmosphère, chargée d'orage. Au ciel, de gros nuages s'amoncelaient, voilant la lune; le vent s'était levé, secouait les arbres du parc qui grondaient, sourdement, ainsi qu'une mer déferlant, au loin (653).

Le parcours, long et sinueux, mène à travers de nombreux corridors «faiblement éclairés d'une lampe agonisante», par «ces paliers lugubres où, dans l'ombre plus dense, des lampions fumeux remuaient des lueurs de crime». L'évocation de la chambre du père est construite autour du symbolisme de la mort. La pièce est éclairée par «un jour blafard, lamellé, sinistrement projeté sur le plancher [...] Ce jour était funèbre; il reflétait une pâleur opaque, une blancheur morte de linge» (654). Le lit – lieu de la séduction imminente – est présenté comme «quelque chose d'horizontal, de rigide et de long, qui ressemblait à un sépulcre» (655). Mais c'est surtout le personnage du père qui éveille en Sébastien une crainte soudaine:

Le Père ne parlait pas. Il allait et venait, à peine visible. Mais sa présence emplissait cette nuit d'une surnaturelle terreur... Sa présence se révélait à des heurts, à des chocs, à des glissements qui laissaient après eux, d'étranges résonances... Sébastien entendit des grincements de serrures, des vibrations de cristal, une multitude de sons dont la cause, en ce lieu, l'épouvantait... Que préparait-il? Quel supplice? Quelle torture?... Quelle mort? (655)

Le viol est représenté par une ligne de points, ce qui provoque toujours des commentaires variés, sur la crainte, de la part de l'écrivain, de l'intervention de la censure³¹ ou bien sur son impossibilité de traduire en mots le crime dont le souvenir restait toujours trop près de sa mémoire. De toute façon, il semble que ce soit la meilleure manière de présenter l'horreur de cet événement dans toute son intensité: la ligne de points évoque le gouffre noir dans lequel ont été poussés d'autres personnages des romans et des contes de Mirbeau, ce lieu symbolisant le néant et la fin absolue. Notons en même temps la véracité frappante de ce procédé, qui rend de manière très efficace les sentiments et les émotions de Sébastien soumis à la brutalité du prêtre.

Après ce «meurtre de l'âme d'un enfant», «ce crime – le plus lâche, le plus odieux de tous les crimes» (658), le prêtre envisage avec plaisir une possibilité, toute théorique, de commettre un meurtre véritable: «il pensa combien le meurtre serait doux, s'il n'était impossible en cette circonstance, dans ce lieu, et quel soulagement il en éprouverait, s'il ne fallait rendre compte de cette petite existence obscure et misérable, de cette larve humaine en qui n'éclorait même pas la fleur du vice qu'il aimait» (660). Il devra se contenter, comble d'hypocrisie, d'écouter la confession du garçon, pour se garantir sa discrétion (661).

La deuxième partie du roman, située après l'expulsion de Sébastien du collège, est consacrée à la description de sa sexualité inhibée et déformée, tout comme sont déformées ses facultés psychiques et intellectuelles. La mort absurde de Sébastien dans une bataille termine d'un accord violent cette accusation jetée contre l'hypocrisie et contre la criminalité de la société. La dernière scène présente Bolorec, un ami du collège retrouvé à la guerre, traînant le corps de Sébastien. La vie et la mort se trouvent de nouveau réunies à la fin du roman:

³¹ Il semble plus fondé d'y voir l'effet de l'autocensure typique pour les écrivains de cette époque, qui ne voulaient pas, d'eux-mêmes, aller trop loin dans la présentation des obscénités – cf. M. Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Paris, Éditions Labor, 1986; J. Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

...il chargea sur ses épaules le corps de son ami et, lentement, lentement, péniblement, péniblement, tous les deux, le vivant et le mort, sous les balles et les obus, ils s'enfoncèrent dans la fumée (768).

Les romans d'Octave Mirbeau sont une rencontre perpétuelle de la vie, de la mort et de l'amour. La classification de leurs différentes formes et fonctions que nous avons opérée n'affaiblit en rien leur signification générale qui dépasse ces divisions. Dans son ensemble, l'œuvre mirbellienne présente une vision tragique de la vie où, selon l'expression de Serge Duret, «sur les âmes damnées, sans partage, règne Satan dont les attributs sont Éros et Thanatos»³².

³² S. Duret, *op. cit.*, p. 263.

CHAPITRE 2

CIVILISATION ET NATURE

Le chapitre précédent avait déjà insisté sur la dualité de l'homme. Tirailé entre des désirs inassouvis, poussé par les instincts éternels, il semble appartenir à la nature. Mirbeau accepte alors même sa cruauté et violence, s'inclinant devant les lois fondamentales de l'univers. Mais l'homme fait aussi partie de la civilisation, qui le dénature et l'éloigne de ses comportements instinctifs. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle élimine le crime, qui devient au contraire systématisé et organisé à un haut degré. C'est alors que l'écrivain le condamne, comme dans le cas de la guerre. Les rapports entre les hommes s'appuient sur l'hypocrisie et sur la haine; l'amour n'est qu'une illusion et le monde est géré par la loi du meurtre; voilà le cri qui s'élève de toute l'œuvre de Mirbeau. Parallèlement, le romancier développe un discours naturaliste où les thèses de Jean-Jacques Rousseau semblent tenir une place importante: la nature est l'unique source de beauté et de bonté, elle offre un apaisement aux souffrants et rétablit l'équilibre de l'univers déstabilisé par la civilisation. La nature constitue aussi le repère fondamental de la pensée esthétique de Mirbeau: dans ses chroniques d'art, il l'invoque toujours pour apprécier la valeur d'une œuvre. Le critique n'a que mépris pour ceux qui « préfèrent le décoratif et l'artificiel à l'intime et au naturel, le geste à la pensée »³³ et il crie son admiration devant les œuvres pleines de lumière et de vie qui disent la nature dans toute sa vérité. Mais cette capacité d'admirer leur beauté n'est-elle pas le signe de son appartenance au monde de la culture, d'autant plus qu'il est artiste lui-même ? De plus, lecteur attentif de Schopenhauer, il partage son opinion que l'art offre la seule consolation au

³³ O. Mirbeau, « Claude Monet », CE 1, p. 84.

mal de vivre ; ses propres écrits ont souvent une fonction thérapeutique et expiatoire ; il possède également une rare collection de tableaux et d'objets d'art, et il attache une grande importance à l'arrangement de ses appartements : de nombreux témoignages confirment son goût infallible et sa soif de beauté artistique. Enfin, loin de se tenir à l'écart des nouveautés techniques, il admire les conquêtes de la science moderne. Il n'a pas peur d'installer chez lui la ligne téléphonique, à l'époque où on se méfie généralement de cette invention ou qu'on la croit de mauvais goût, il est aussi un cycliste et surtout, un automobiliste passionné, auteur de cette œuvre unique qu'est *La 628-E8* dont le titre énigmatique n'est autre chose que le numéro d'immatriculation de sa propre voiture. Tous ces éléments disent son attachement au côté artificiel de l'être humain.

Il en résulte que le jugement que Mirbeau porte sur les rapports entre la nature et la civilisation – ou faudrait-il parler plutôt de la culture, dans son acception freudienne ? – est loin d'être univoque. Les comportements dictés par la nature sont-ils toujours acceptables ? Peut-on juger comme négatif l'ensemble de la civilisation ? La ligne de démarcation passe-t-elle exactement entre la civilisation et la nature ? Ces questions, si elles sont utiles pour jalonner notre analyse, ne trouveront pas une réponse ferme et tranchante. Nous ne saurions cependant y voir un inconvénient, car, dans la mesure où la philosophie mirbellienne fait souvent valoir des contradictions, c'est précisément la recherche d'une unité impossible qui serait un contresens grossier.

* * *

1. Nature bénéfique, civilisation criminelle

En premier lieu, en s'inspirant visiblement de Rousseau, Mirbeau construit une opposition classique entre la civilisation qui est corruptrice et dépravante pour l'homme, et la nature qui possède un caractère salubre et peut guérir les âmes malades. Nous en trouvons maints exemples dans ses romans, à commencer par *Le Calvaire*. Le livre présente une image terrifiante de la grande ville, avec tous les maux que d'autres, avant Mirbeau, ont déjà analysés. Pour Mintié, qui arrive tout juste de province, Paris fait « l'effet d'un grand bruit et d'une grande folie » (141). Il remarque la hâte continuelle qui pousse les habitants « vers des besognes qu'[il se] figur[e] terribles et monstrueuses », toute la ville se révèle à lui comme une « colossale et démoniaque usine » (142). Le narrateur insiste sur l'écrasement

de l'individu, qui le conduit au bord de la folie : « Heurté par les chevaux, coudoyé par les hommes, étourdi par le ronflement de la ville [...], aveuglé par l'éclat des lumières inaccoutumées, je marchais en un rêve inexplicable de dément » (142). Même impression de la part de Lucien dans *Dans le ciel* : « Tout ce qu'il y a de fort, tout ce qu'il y a de bon, Paris l'appelle et le dévore... Des meilleurs, Paris ne fait que des fous ou des crapules... Moi, je sens que je deviens fou, ici... Paris me mange le cerveau, me mange le cœur, me rompt les bras... » (87) Pour Maria Lages Gomes Fernandes, Paris est le « *locus horrendus* », espace d'emprisonnement, par opposition à l'espace rural, « *locus amaenus* classique »³⁴. Le narrateur de *La 628-E8* confirme cette observation : « Les plus grandes villes me sont presque toujours de très petits mondes fermés... Un moment vient bien vite où je m'y sens en prison... et m'y cogne aux murs... » (384)

La grande ville est également le lieu d'un anonymat forcé. Selon l'expression d'Anne-Cécile Thoby, la ville « semble produire une multitude d'hommes-fourmis, comme l'Armée de la chair à canon. Le sentiment d'anonymat en milieu urbain annonce celui du matricule »³⁵. L'aliénation chantée également par Baudelaire prend chez Mirbeau un aspect plus sinistre. Si le poète découvre une sorte de communauté entre lui et « ses semblables, ses frères », le sentiment de l'« inexorable solitude » (142) pèse continuellement sur le narrateur mirbellien. En marchant dans la ville, il voit « ...ces milliers de vies humaines passer, se frôler, indifférentes l'une à l'autre, sans un lien apparent » (142). Son aliénation est irréductible, car il perçoit la ville comme lieu de dépravation et de comportements hostiles dont il ne peut s'accommoder. Les femmes y président « avec leurs yeux bistrés, leurs lèvres trop peintes, avec le cynisme et le débraillé de leurs tenues » (143). La ville est le lieu privilégié du vice, elle encourage tous les comportements criminels, parmi lesquels Mirbeau compte l'activité des notaires, des banquiers, des politiciens, mais aussi le manque d'activité, la stérilité des oisifs qui ne savent pas comment remplir le temps. Le portrait des Parisiens par Mintié fait ressortir leur aspect maladif et dévoyé :

Partout des toilettes claires et des habits noirs ; des demoiselles empanachées comme des chevaux de cortège, ennuyées, malsaines et blafardes ; des gommeux ahuris, dont la tête se penche sur la boutonnière défleurie et qui mordillent le bout de leurs cannes, avec des gestes grimaçants de macaque. [...] On entend sans cesse la voix criarde des vendeurs de journaux, qui passent et repassent, jetant, au milieu d'un boniment

³⁴ M. Lages Gomes Fernandes, *Mirbeau entre o naturalismo o decadentismo (uma leitura de Le Calvaire et de Sébastien Roch)*, thèse dactylographiée, université de Minho (Braga), 1998, p. 80, cité dans notes au *Calvaire*, CEROM 1, p. 1150.

³⁵ A.-C. Thoby, « Sous le signe de Caïn. Les moblots d'Octave Mirbeau et de Léon Bloy », COM 6, 1999, p. 88.

croustillant, le nom d'une femme connue, la nouvelle d'un scandale, tandis que des gamins crapuleux et sournois, glissant comme des chats entre les tables, offrent des photographies obscènes, qu'ils découvrent à demi, pour fouetter les désirs qui s'endorment, rallumer les curiosités qui s'éteignent. Et des petites filles, dont le vice précocement a déjà flétri les maigres visages d'enfant, viennent présenter des bouquets en souriant, d'un sourire équivoque, en mettant dans leurs ceillades la savante et hideuse impureté des vieilles prostituées. [...] Et tous sont à leur poste de combat, les jeunes et les vieux, les débutants au visage imberbe, les chevronnés aux cheveux blanchis, les dupes naïves et les hardis écumeurs: irrégularités sociales, situations fausses, vices déréglés, basses cupidités, marchandages infâmes, toutes les fleurs corrompues qui naissent, se confondent, grandissent et s'engraissent à la chaleur du fumier parisien (230).

La métaphore florale ne fait que mettre en valeur l'opposition fondamentale entre la ville corrompue et la campagne salutaire. En arrivant pour la première fois dans la ville, Mintié est surpris d'y apercevoir des arbres, car l'existence en ville lui semble «le renversement de la nature» (142). Instinctivement, il revient aux souvenirs de la campagne, présentée comme un lieu idyllique et mythique :

... du sein de cet enfer bouillonnant, ma pensée retournait souvent à ces champs paisibles de là-bas, qui soufflaient à mes narines la bonne odeur de la terre remuée et féconde; à ces coins de bois verdissants, où je n'entendais que le léger frisson des feuilles... (142)

...aux heures de dégoût et de lassitude, dans la fièvre mauvaise de Paris, la pensée de ce petit pays tranquille m'était une douceur, un apaisement. Les souffles purs qui me venaient de là-bas rafraîchissaient mon cerveau congestionné, calmaient ma poitrine, brûlée par les acides corrosifs que charrie l'air empesté des villes [...] Les mousses et les bruyères m'appelaient: «Nous t'avons fait un bon lit, petit, un bon lit parfumé, et tel qu'il n'y en a pas dans les maisons avarées et dorées des grandes villes...» (237)

C'est au milieu de la nature sauvage que Mintié cherche la guérison de son amour malheureux, avilissant et incontestablement urbain, incrusté qu'il est dans les habitudes de la vie parisienne. Il suit en cela le conseil de son ami Lirat qui est bien conscient de l'influence négative de la civilisation et du pouvoir bénéfique de la campagne :

Vous marcherez, à travers les grèves, les landes, les bois de pin, les rochers; vous bêcherez la terre, vous pêcherez le goémon, vous soulèverez des blocs, vous gueulerez dans le vent... enfin, mon ami, vous dompterez ce corps empoisonné, affolé par l'amour [...] Surtout pas de mollesse, pas de songeries, pas de lectures, pas de nom écrit sur les rocs et tracé sur le sable... Ne pensez pas, ne pensez à rien! En ces occasions-là, la littérature et l'art sont de mauvais conseillers, ils auraient vite fait de vous ramener à l'amour... Une activité incessante des membres, des besoins de charretier, la chair brisée par l'écrasement des fatigues, le cerveau fouetté, étourdi par

le vent, par la pluie, par les rafales...[...] vous reviendrez de là non seulement guéri, mais plus fort que jamais, mieux armé pour la lutte... (255)

Même s'il retombe encore une fois, la fin du roman promet sa «rédemption» au milieu de la nature (tel devait être le titre du roman suivant, continuant l'histoire de Jean Mintié assagi). Dans la scène finale Mintié a la vision d'un homme qui marche à travers les champs :

De toutes parts, des voix qui montaient de la terre, des voix qui tombaient du ciel, des voix très douces, murmuraient: «Viens à nous, toi qui as souffert, toi qui as péché... Nous sommes les consolatrices qui rendons aux pauvres gens le repos de la vie et la paix de la conscience... Viens à nous, toi qui veux vivre!...» Et l'homme, les bras au ciel, supplia: «Oui, je veux vivre!... Que faut-il que je fasse pour ne plus souffrir? Que faut-il que je fasse pour ne plus pécher?» Les arbres s'agitèrent, les blés froisèrent leurs chaumes: un bruissement sortit de chaque brin d'herbe; [...] et de toutes les choses une voix unique s'éleva: «Nous aimer!» (303)

Ce rêve apaisant est suivi d'une représentation hallucinante des habitants de Paris que Mintié rencontre dans la rue :

...les hommes me firent l'effet de spectres fous, de squelettes très vieux qui se démantibulaient, dont les ossements, mal rattachés par des bouts de ficelle, tombaient sur le pavé, avec d'étranges résonances. [...] Et tous ces lambeaux de corps humains, décharnés par la mort, se ruaient l'un sur l'autre, toujours emportés par la fièvre homicide, toujours fouettés par le plaisir, et ils se disputaient d'immondes charognes... (*ibid.*)

De nouveau, une opposition on ne peut plus nette entre la quiétude de la campagne et l'agitation morbide et douloureuse de la ville.

La ville est un lieu bâti sur la pourriture, comme Amsterdam dans *La 628-E8*. Le contraste relevé par le narrateur, entre l'aspect florissant et joyeux de la ville et les miasmes de ses canaux où les eaux fétides s'accumulent depuis trois cents ans, fonctionne comme un symbole de la civilisation qui n'est attirante qu'en apparence, et qui constitue, à la vérité, un danger inévitable :

Quant à cette putréfaction que les villes font sous elles, elle menace toutes les agglomérations, à la façon [...] dont les ordures sociales et les reliefs du plaisir des riches menacent les sociétés d'une fermentation inapaisable de la misère [...] Amsterdam s'épanouit au soleil du printemps. Les tons délicats de ses rues jouent avec les eaux noires des canaux, avec les ciels rares qui achèvent son délice. Ses habitants prospèrent; ils donnent l'exemple de l'activité et de l'emploi judicieux des richesses [...] Et, minute à minute, les vases mortelles se déposent, se superposent les unes aux autres, s'accumulent...

Et quand elles affleureront à la surface? (470)

Hormis l'analogie qu'observe Pierre Michel entre le jardin des supplices, puisant la force de sa végétation des corps humains, et Amsterdam, se développant à partir de la pourriture³⁶, il faut, à notre sens, souligner l'idée de la menace liée à l'épanouissement de la civilisation. Lucien exprime cette idée d'une manière radicale, rêvant à la destruction de la Ville, pour faire de la place à la nature :

...il faut que Paris saute..., confie-t-il à Georges, il faut que toutes les villes sautent... [...] Parce que je ne suis pas heureux! [...] Et crois-tu qu'ils sont heureux les deux millions d'êtres qui sont ici, et qui vont, on ne sait où, et qui veulent on ne sait quoi?... Et il n'y aura un bel art, c'est-à-dire une belle vie, car tout se tient... que lorsque Paris ne sera plus... [...] On ne sera heureux que lorsqu'il n'y aura plus que des champs, des plaines, des forêts... (*Dans le ciel*, 87)

Dans ses autres romans, Mirbeau développe la thèse de la corruption de l'homme par la civilisation. Soumis à son pouvoir, privé du contact avec la nature, l'individu perd sa bonté et sagesse naturelles et devient sujet aux mystifications savantes, dont le but principal est de le soumettre à la domination des grands de ce monde. *Sébastien Roch* relate le processus de prise en possession d'un jeune esprit intact et sain par les forces liées à la civilisation, processus qui se termine par la mort de la victime. Le Sébastien des premières pages du roman est un garçon sain et gai, qui passe la plupart du temps au milieu de la nature et ne possède aucun savoir scolaire :

Sébastien [...] était un bel enfant, frais et blond, avec une carnation saine, embue de soleil, de grand air, et des yeux très francs, très doux, dont les prunelles n'avaient jusqu'ici reflété que du bonheur. [...] À l'école où il allait, depuis cinq ans, il n'avait rien appris, sinon à courir, à jouer, à se faire des muscles et du sang. Ses devoirs bâclés, ses leçons vite retenues, plus vite oubliées, n'étaient qu'un travail mécanique, presque corporel, sans plus d'importance mentale que le saut du mouton; ils n'avaient développé, en lui, aucune impulsion cérébrale, déterminé aucun phénomène de spiritualité (548).

Le garçon a une chance de plus, celle de posséder un père qui jamais « n'eût consenti à descendre jusqu'aux naïves curiosités d'un enfant » (*ibid.*), ce qui épargne à Sébastien des leçons de morale ou de sagesse problématique ; il reste ainsi inculte et heureux, jusqu'au moment où son père décide de le placer dans un collège jésuite. Le changement de sa situation est radical. Mirbeau parle, à propos des collèges, des « univers en petit » (594), qui imitent à la perfection des structures à l'échelle de toute la société. Les expériences cruelles de son séjour au collège (rejet social, hu-

³⁶ Notes à *La 628-E8*, CEROM 3, p. 1178.

miliations, solitude) ont un effet immédiat sur l'aspect physique et moral de Sébastien : « Cette solitude où on le laissait le fit plus grave et réfléchi, presque vieux. Les roses couleurs de ses joues s'effacèrent et pâlirent ; l'ovale de son visage s'amincit, ses yeux se cernèrent inquiets, meurtris, se voilant sans cesse sous une double expression de tristesse tranquille et de méditation étonnée » (593).

L'éducation proposée dans cet établissement qui ne constitue nullement une exception parmi d'autres institutions scolaires, n'a pour but que d'abrutir les intelligences indépendantes et de les priver de la faculté de raisonner pour elles-mêmes afin de mieux les assujettir. Le savoir qu'on leur inculque est mort et sans aucun rapport avec le monde environnant. Toutes les grandes idées ne sont que des mots vidés de sens, ou bien elles subissent une déformation, comme l'idée de Dieu qui, dans l'esprit de Sébastien, est « un Dieu charmant, un Jésus pâle et blond, à la main pleine de fleurs, à la bouche pleine de sourires », alors que le système éducatif le transforme en une « sorte de maniaque et tout-puissant bandit, qui ne se plaisait qu'à tuer » (607). La civilisation est porteuse de violence et de crime, que l'on présente, comble de cynisme et d'hypocrisie, comme des actes d'héroïsme :

On le promenait dans les cimetières mornes du passé ; on l'obligeait à frapper de la tête contre les tombes vides. Et c'étaient toujours des batailles, des hordes sauvages en marche vers de la destruction, du sang, des ruines ; et c'étaient d'affreuses figures de héros ivres, de brutes indomptées, de conquérants terribles, odieux et sanglants fantoches, vêtus de peaux de bêtes, ou bardés de fer, qui symbolisaient le Devoir, l'Honneur, la Gloire, la Patrie, la Religion (*ibid.*).

Georges de *Dans le ciel*, soumis lui aussi à l'épreuve du collège, parlera de l'obligation de « révéler les vertus grossières, les actes lâches, les passions animales, la supériorité des brutes et l'héroïsme des boxeurs » (55).

Auprès de ses professeurs, Sébastien subit les mêmes conséquences de sa pauvreté et de sa position sociale qu'avec ses camarades : « On le délaissait dans la classe, où les professeurs lui faisaient réciter mécaniquement ses leçons, l'interrompant, chaque fois, d'un " c'est bien ", bref et sec, sans jamais une parole d'encouragement ou de blâme, sans un redressement de mémoire, alors qu'ils s'appliquaient à éveiller l'intelligence des autres, à la guider dans ses voies préférées, à l'exciter par des explications patientes » (596). Mais même les élèves choyés ne sont pas formés pour devenir des êtres indépendants et autonomes. Le but souverain de l'éducation reste de soumettre les individus à l'ordre social dominant et de les priver de libre arbitre. Sébastien n'a aucune chance de s'adapter à ce système, car ses prédispositions le portent dans des sphères tout à fait différentes ; le narrateur

souligne sa sensibilité exceptionnelle et les dons qui pourraient faire de lui un artiste. C'est pourquoi il subit très mal son détachement de la nature :

Chez les natures d'enfant, ardentes, passionnées, curieuses, ce qu'on appelle la paresse n'est le plus souvent qu'un froissement de la sensibilité; une impossibilité mentale à s'assouplir à certains devoirs absurdes; le résultat naturel de l'éducation disproportionnée, inharmonique qu'on leur donne. Cette paresse, qui se résout en dégoûts invincibles, est, au contraire, quelquefois la preuve d'une supériorité intellectuelle et la condamnation du maître. [...] Ce qui le charmait [...] ce qu'il devait de mystères épars, délicieux à dévoiler, de vie foisonnante, délicieuse à écouler, on s'acharnait à répandre sur tout cela les plus épaisses, les plus fuligineuses ombres. On l'arrachait de la nature, toute flambante de lumière, pour le transporter dans une abominable nuit où son rêve spontané, les acquêts de sa réflexion enfantine, ses enthousiasmes, étaient retournés, avilis, soumis à de laides déformations, rivés à de répugnants mensonges (607).

La nature est décidément bannie de cette éducation rigide et figée. Sébastien reçoit une punition sévère pour avoir écrit : « l'enfant qui sort de ses flancs déchirés » (687), car ces mots relèvent du domaine de l'impur :

Quel scandale dans la classe ! Son voisin s'était écarté de lui ; une rumeur avait parcouru les bancs : « Où donc avec-vous appris de pareilles inconvenances, de pareilles malpropretés ? C'est une honte ! » (687)

Même si le savoir livresque et artificiel n'a pas beaucoup de prise sur la nature ouverte et spontanée de Sébastien, l'ambiance mensongère du collège finit par l'influencer un tant soit peu : « ...les trois années qu'il venait de vivre parmi ce petit monde, dressé à l'intrigue et à l'hypocrisie, lui apprirent à ne plus montrer, tout nus, ses sentiments et sa pensée ; il sut dissimuler ses joies comme ses souffrances, avec une pudeur avare et jalouse, ne plus jeter à la tête de chacun les morceaux saignants de son propre cœur » (635). Mais il reste avide d'affection et reçoit avec effusion chaque signe de sympathie. C'est pourquoi il devient une proie facile pour le père de Kern. Celui-ci choisit une stratégie qui doit lui assurer la gratitude et la complicité de l'élève. Contrairement aux autres maîtres, il ne condamne pas sa passion pour la musique, le dessin, la poésie, mais devient son guide dans le monde de l'art ; en choisissant les œuvres avec soin, il pense développer les tendances naturelles de Sébastien à la mélancolie et à la rêverie afin de l'assujettir complètement :

Délaissant les auteurs du XVII^e siècle, et leur pompe glaçante et leur solennité compassée, il lui fit connaître et aimer Sophocle, Dante, Shakespeare. [...] Il récita des vers de Victor Hugo, de Lamartine, d'Alfred de Vigny, de Théophile Gautier, lut des pages de Chateaubriand. Et ces vers et ces proses avaient, dans sa bouche, des musiques

engourdissantes, des harmonies encore inentendues, de surnaturelles pénétrations. Sébastien, en les écoutant, se sentait comme bercé dans d'étranges hamacs, le front rafraîchi par des souffles parfumés d'éventails, tandis que, devant lui, à l'infini, se déroulaient des paysages de rêve, vaporeux et nacrés, des forêts vermeilles, hantées de figures de femmes, d'ombres tentatrices, d'âmes plaintives, d'amoureuses fleurs, de voluptés errantes et tristes (643).

Pierre Michel voit dans ce fragment une réminiscence de « La Vie antérieure » de Baudelaire³⁷. On peut le rapprocher également des rêveries sentimentales et très peu précises d'Emma Bovary qui s'imagine sa fuite avec Rodolphe dans des pays lointains. Pareil en cela à Emma, Sébastien se laisse envenimer par les lectures romantiques, qui « correspondaient avec ce qu'il y avait d'imprécis, de généreux et d'éperdu dans [son] âme, petite âme trop fragile, trop délicate pour supporter sans ravages le choc électrique de ces nuées, et la dépravante émanation de ces poisons » (643).

Le procédé est bien le même; Mirbeau et Flaubert accusent le romantisme d'avoir infiltré le poison du sentimentalisme et des aspirations impossibles dans les cœurs de leurs héros qui ne peuvent dorénavant s'accommoder de la réalité banale et l'échangent contre des illusions exaltées. Le fait d'avoir transigé malgré les avertissements de son instinct, a pour Sébastien des conséquences funestes. Il s'accuse d'être tombé dans le piège des beaux mots, des idées sublimes, alors qu'une voix intérieure lui conseillait de rejeter les avances du prêtre. Et on ne peut ne pas y voir l'accusation de la civilisation qui corrompt et pervertit les individus, en les privant de leurs remparts naturels: « Oh! pourquoi n'avoir pas écouté ses pressentiments? Pourquoi s'être laissé reprendre, malgré son instinct divinateur, aux paroles berceuses de cet homme, à ses conseils empoisonnés, à ses poésies, à ses tendresses qui masquent le crime? » (659)

Certaines remarques relevées dans le texte pourraient cependant suggérer un paradoxe: il semblerait que, malgré la conviction profonde de Mirbeau quant au caractère salubre de la nature, il la présente comme complice des actions ignobles du père de Kern:

... [Sébastien] perdait, de jour en jour, d'heure en heure, sans le sentir, sans le voir, l'orientation de son équilibre moral, la santé de son esprit, l'honnêteté de son instinct. Il ne résista pas, il ne put résister à la démoralisation de sa petite âme, habilement saturée de poésies, chloroformée d'idéal, vaincue par la dissolvante, par la dévirilisante morphine des tendresses inéteignables. Et ce travail sourd, continu, envahisseur, le Père de Kern en rendit complices le soleil, les brumes, la mer, les soirs languides, les nuits stellaires, toute la nature soumise, comme une vieille matrone, aux concupiscentes monstrueuses d'un homme. Tous les deux, elle et lui, ne s'adressèrent pas directement aux organes inférieurs de l'enfant, ils ne tentèrent pas d'exciter les appétits

³⁷ Notes à *Sébastien Roch*, CEROM 1, p. 1222.

grossiers qui dorment au fond des cœurs les plus purs. Ce fut par les plus belles, par les plus nobles qualités, par la générosité de son intelligence, par la confiance de son idéal qu'ils insinuèrent, goutte à goutte, le mortel poison (652).

Nous croyons toutefois possible de dissiper cet équivoque en revenant, encore une fois, à la manière dont les romantiques se servent de la nature, et que Mirbeau accuse de mystification. Si Sébastien se laisse entraîner par ces images langoureuses, c'est qu'elles correspondent à son imagination enfantine et naïve et surtout, qu'elles éveillent en lui les souvenirs des temps où il était heureux, trouvant l'hospitalité au sein de la nature décrite avec une grande puissance de séduction dans la littérature que le père de Kern lui fait découvrir.

La puissance maléfique de l'éducation qui tue ce qu'il y a de sain et de naturel en l'homme est illustrée également par un autre représentant de l'église, l'abbé Jules. Son caractère contradictoire et violent se complique encore de préjugés et sujets tabou, résultat de sa formation religieuse. Au terme de douloureux combats avec lui-même, il s'élabore une philosophie dont l'élément capital est la nature, bonne et juste. L'homme n'en est qu'une partie infime. Le bonheur, s'il existe, n'est aucunement lié à l'assouvissement de ses désirs, car une telle conception du bonheur – pourtant la plus répandue – ôterait à jamais la possibilité de l'obtenir. Il faut donc renoncer à toutes ses volontés en se fondant dans la nature, en imitant le plus possible la vie végétative des plantes ou des animaux. Cela seul peut limiter la souffrance à laquelle nous sommes éternellement condamnés. L'abbé tente d'inculquer ces principes à son neveu, qui, croit-il, pourrait encore avoir une chance de se soustraire aux influences miasmatiques de sa famille et de ses maîtres d'école. Tel l'Émile de Rousseau, il doit d'abord rejeter les livres, et s'ouvrir au charme de la nature :

- Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie?... Le bonheur... Et tu ne peux l'obtenir qu'en exerçant ton corps, ce qui donne la santé, et en te fourrant dans la cervelle le moins d'idées possible, car les idées troublent le repos et vous incitent à des actions inutiles toujours, toujours douloureuses, et souvent criminelles... Ne pas sentir ton moi, être une chose insaisissable, fondue dans la nature, comme se fond dans la mer une goutte d'eau qui tombe du nuage, tel sera le but de tes efforts... [...] Le mieux est [...] de diminuer le mal, en diminuant le nombre des obligations sociales et particulières, en t'éloignant le plus possible des hommes, en te rapprochant des bêtes, des plantes, des fleurs; en vivant, comme elles, de la vie splendide, qu'elles puisent aux sources mêmes de la nature, c'est-à-dire de la Beauté... (470)

En acceptant cette situation d'infériorité, en renonçant à ses prétentions d'être maître de l'univers, l'homme doit accepter la nature telle quelle, sans essayer de l'expliquer. Toute curiosité, toute volonté de pénétrer ses mystères excluent la possibilité d'accéder au bonheur :

Tu aimeras la nature; [...] tu l'adoreras d'une adoration de brute, comme les dévotes le Dieu qu'elles ne discutent point. S'il te prend la fantaisie orgueilleuse d'en vouloir pénétrer l'indévoilable secret, d'en sonder l'insondable mystère... adieu le bonheur! Tu seras la proie sans cesse torturée du doute et de l'inassouvi... (*ibid.*)

De cette manière Jules accuse sa propre éducation, qui lui a ouvert le gouffre des désirs, des recherches, de la quête d'un idéal impossible, et l'a rendu éternellement malheureux :

... si j'avais connu autrefois ces vérités, je ne serais pas où j'en suis aujourd'hui. Car je suis une canaille, un être malfaisant, l'abject esclave de sales passions... [...] Et sais-tu pourquoi? Parce que, dès que j'ai pu articuler un son, on m'a bourré le cerveau d'idées absurdes, le cœur de sentiments surhumains. J'avais des organes, et l'on m'a fait comprendre en grec, en latin, en français, qu'il est honteux de s'en servir... On a déformé les fonctions de mon intelligence, comme celles de mon corps, et, à la place de l'homme naturel, instinctif, gonflé de vie, on a substitué l'artificiel fantoche, la mécanique poupée de civilisation, soufflée d'idéal... l'idéal d'où sont nés les banquiers, les prêtres, les escrocs, les débauchés, les assassins et les malheureux... (471)

Ces formules énergiques jettent un éclairage supplémentaire sur l'histoire de Sébastien Roch. En effet, dès que son esprit s'ouvre à la réflexion, il commence à souffrir: « En lui infusant la semence d'une vie nouvelle, ce brusque viol de sa virginité intellectuelle lui infusait aussi le germe de la souffrance humaine » (560). Comme l'observe Pierre Michel, « pour Mirbeau, grand lecteur de Blaise Pascal et d'Arthur Schopenhauer, la pensée, si elle fait la dignité et la grandeur de l'homme, est aussi une source de perturbation et de déséquilibre; et elle ne peut naître que dans l'angoisse, puisqu'elle est conscience de la mort »³⁸.

Est-ce à dire que le monde se compose d'êtres malheureux? De toute évidence, non. Il y en a légion qui sont satisfaits et fiers de leur vie. Mais leurs critères d'appréciation sont tout à fait différents. Ce sont, encore une fois, « les honnêtes gens » qui, tout simplement, se trouvent pleinement contents au sein de la civilisation qu'ils avaient eux-mêmes créée. Ils n'ont pas à chercher la vérité absolue, des demi vérités leur suffisent, d'autant qu'ils ne se posent jamais de questions. Lucien, proposant une solution définitive pour diminuer les méfaits de la civilisation, en désigne les principaux représentants: « Paris sautera... [...] Et il n'en restera plus que l'odeur... Un grand poète a dit: " L'endroit où il y a eu un théâtre, sent comme un rat crevé sous un parquet..." Pour une ville... mettons comme un bourgeois crevé dans la cave... » (88)

³⁸ Notes à Sébastien Roch, *ibid.*, p. 1211.

Georges a des paroles très lucides et très touchantes à la fois, quand il parle de l'éducation paternelle, la même de génération en génération, criminelle sans le savoir, malgré les bonnes intentions des parents :

Je ne les rends responsables ni des misères qui me vinrent d'eux, ni de la destinée – indicible – que leur parfaite et si honnête inintelligence m'imposa. Ils ont été ce que sont tous les parents, et je ne puis oublier qu'eux-mêmes souffrirent, enfants, sans doute, ce qu'ils m'ont fait souffrir. Legs fatal que nous nous transmettons les uns aux autres, avec une constante et inaltérable vertu. Toute la faute en est à la société, qui n'a rien trouvé de mieux, pour légitimer ses vols et consacrer son suprême pouvoir, surtout, pour contenir l'homme dans un état d'imbécillité complète et de complète servitude, que d'instituer ce mécanisme admirable de gouvernement : la famille (*Dans le ciel*, 51).

Présentée ainsi, la civilisation ne peut être jugée que comme criminelle. C'est en son sein que se développent le mieux le délit, l'escroquerie, le mensonge. Loin de les condamner, elle les encourage par tous les mécanismes sociaux et politiques. L'abrutissement de l'homme, qui n'est même plus capable de discerner le bien et le mal, est l'un des fondements de ce système, et par cela même, l'un des sujets de prédilection de l'écrivain qui voit la nécessité de changer la mentalité des hommes pour faire évoluer la civilisation vers des formes moins opprimantes.

En attendant, il s'affaire à dénoncer toutes les menaces de la civilisation. Le moyen le plus direct est celui de la confronter à la nature dans sa forme primaire et instinctive. Les animaux ou les plantes, nous l'avons déjà constaté, apparaissent dans l'œuvre mirbellienne le plus souvent comme victimes des hommes, bien qu'ils leur soient supérieurs. Le narrateur de *Dingo* se remémore la mort d'un de ses chiens à la vue d'une dame horriblement laide :

Quand je pense à la sensibilité peut-être excessive de ce délicieux petit Pierrot, je pense aussi à toutes les laideurs physiques et morales que, sans en être mortellement offensés, nous supportons d'un cœur tranquille, non par courage, non par un noble esprit de tolérance, mais parce que nous ne les sentons pas. Hélas ! nous ne sentons rien, nous ne sentons jamais rien.

Et nous appelons cela de la supériorité humaine ! (*Dingo*, 662)

Sans croire un instant qu'« une même sensibilité animât indifféremment les plantes, les insectes, les oiseaux, tous les animaux et nous-mêmes » (657), le narrateur se penche avec tendresse sur les habitudes de Dingo « enfant » et « adolescent » et trouve des phrases admirables et pleines de respect pour parler des yeux de son chien, qui, à eux seuls, expriment tout le mystère de la vie (664). Le romancier ne partage pas la conviction généralement répandue sur l'infériorité des animaux par rapport à l'homme, et

sur le droit de les supprimer librement qui en découlerait. Pour Mirbeau c'est un exemple de plus de la criminalité des règles qui gouvernent l'univers humain et de l'insensibilité totale des hommes :

À vivre avec les animaux, à les observer journallement, à noter leur volonté, l'individualisme de leurs calculs, de leurs passions et de leurs fantaisies, comment ne sommes-nous pas épouvantés de notre cruauté envers eux ? Se peut-il que les mœurs des fourmis et des abeilles, ces merveilleux organismes que sont la taupe, l'araignée, le tisserand cape-de-more, ne nous fassent pas réfléchir davantage aux droits barbares que nous nous arrogeons sur leur vie ? [...] En les torturant, en les massacrant, comme nous faisons tous, pour notre nourriture, pour notre parure, pour notre plaisir et pour notre science si incertaine, au lieu de les associer à nos efforts, savons-nous bien ce que nous détruisons, en eux, de vie complémentaire de la nôtre, par bien des côtés supérieure à la nôtre, en tout cas, aussi respectable que la nôtre ? Et jamais un seul instant, nous ne songeons que c'est de l'intelligence, de la sensibilité, de la liberté que nous tuons, en les tuant (658).

C'est pourquoi le meurtre du petit Spy paraît à Mintié un crime particulièrement ignoble. Il le situe au même niveau que celui de l'éclaireur prussien, qu'il avait tué tout aussi insensément ; selon lui, le meurtre de Juliette serait moins affreux, car on pourrait y trouver un motif :

Quand la raison me revint, le meurtre de Spy me parut une action monstrueuse, et j'en eus horreur, comme si j'avais assassiné un enfant. De toutes les lâchetés commises, je jugeai celle-là la plus lâche et la plus odieuse !... [...] Maintenant, voilà que je tuais un chien !... et que je le tuais alors qu'il venait à moi, et qu'il essayait avec ses petites pattes, de grimper sur mes genoux ! (294)

De tous ces exemples résulte une tendance générale à opposer l'instinct et la qualité de discernement des animaux à la corruption et aux dangers qu'apporte la civilisation. Nous en trouvons une illustration excellente dans l'histoire d'un hérisson apprivoisé par le narrateur des *21 jours d'un neurasthénique* qui le soumet au régime typiquement humain où abondent la nourriture recherchée et différentes sortes d'alcool. Il ne tarde pas à constater les changements dans le comportement jusqu'alors naturel de l'animal qui commence à sombrer dans la débauche, avec des « lueurs de luxure » dans les yeux (38). Il finit par mourir d'« intoxication alcoolique complète » et de « pneumonie des buveurs » (39). On ne saurait l'interpréter autrement que comme l'influence néfaste de la civilisation sur un être de la nature. L'exemple de la tortue de Des Esseintes relève de la même logique.

Après tout, Dingo, le héros le plus révolté de Mirbeau, est aussi une victime de la civilisation. Transféré de la campagne à Paris, privé de son ancienne liberté, il s'efforce de brider ses instincts naturels : « Il tenta de

tuer en lui le dingo» (820). Comme l'observe Pierre Michel, l'emploi du verbe «tuer» est caractéristique et «fait comprendre que l'acculturation est mortifère. Et, de fait, Dingo va en mourir»³⁹. Le reniement de sa nature, qui se manifeste aussi par un attachement exceptionnel à ses maîtres a pour lui des conséquences funestes : pendant la maladie de la femme du narrateur, il la veille continûment, ce qui amène sa propre maladie et sa mort. On peut penser ici au commentaire du jeune Mirbeau sur la mort de sa mère : «Elle est morte de nous»⁴⁰. Placée ici dans un contexte quelque peu différent, cette idée semble cependant hanter l'écrivain qui a une conscience douloureuse que l'amour, élément incontournable de la vie de chaque individu, constitue en même temps pour lui un danger mortel.

Le romancier fait preuve d'une pareille sensibilité en ce qui concerne les plantes. Il dénonce comme un crime l'action d'abattre de beaux arbres pour en faire une barricade (d'ailleurs parfaitement inutile) pendant la guerre de 1870. Les termes qu'il emploie à cette occasion relèvent du registre de l'homicide :

Durant la journée entière, les coups retentirent et les arbres tombèrent. [...] C'était une folie de destruction criminelle et bête, une joie de brute, chaque fois que les arbres s'abattaient les uns sur les autres dans un grand fracas. La futaie s'éclaircissait : on eût dit qu'elle avait été fauchée par une gigantesque et surnaturelle faux. [...] Et les quelques arbres restés debout, farouches au milieu des troncs écrasés, couchés à terre, et des branches tordues qui se dressaient vers eux pareilles à des bras suppliants, montraient de larges blessures, des entailles profondes et rouges, par où la sève pleurerait (*Le Calvaire*, 158).

Les militaires ne sont pas les seuls représentants du système pour qui la nature est complètement étrangère. C'est, avant tout, la spécialité des bourgeois, comme monsieur Roch, qui n'admet pas d'animaux dans sa maison ni de fleurs dans son jardin, et qu'aucun paysage n'émeut. Le bourgeois rencontré par Lucien dans sa retraite campagnarde lui fait l'effet d'un élément totalement déplacé au milieu de la belle nature : «Les bourgeois sont rares dans ces parages. Il y a trop d'air, trop de vent, trop de ciel pour eux, ils ne pourraient pas vivre dans cette lumière et dans cette beauté» (*Dans le ciel*, 98).

Guy Sagnes observe que l'un des traits caractéristiques de la littérature des années 1880 est le changement dans la façon de traiter la nature, par rapport aux habitudes romantiques. Elle n'est plus lieu d'apaisement ou de recueillement, elle n'a plus le pouvoir de guérir l'homme moderne de ses maux, car avant tout, elle l'ennuie prodigieusement. Cela est inévitable, étant donné qu'il l'approche en intellectuel, constatant surtout sa

³⁹ Notes à *Dingo*, CEROM 3, p. 1251.

⁴⁰ Lettre de Mirbeau à A. Bansard des Bois, 19 juillet 1870, *Corr.* I, p. 159.

monotonie et son peu d'originalité. Sagnes appuie son analyse essentiellement sur l'exemple de Flaubert, de Baudelaire, des frères Goncourt ou d'Huysmans. Or, Mirbeau, qui vénère Flaubert et les Goncourt et n'est pas hostile à plusieurs postulats de Baudelaire, a une démarche tout à fait différente, qui le situe dans la continuité des romantiques. Ses personnages ressentent souvent la nostalgie des paysages de leur pays natal, et, comme nous l'avons déjà observé, se plaisent à y retourner pour se laver de la boue des grandes villes. La nature les accueille et leur parle un langage que tous sont capables de comprendre, pourvu qu'ils ferment les oreilles aux appels de la civilisation. Cependant, si nous constatons la différence fondamentale dans le rôle attribué à la nature par un Huysmans ou par Mirbeau, il faut cependant remarquer que ce dernier ne prône pas le retour à la nature des positions intellectuelles ; au contraire, pour sentir cet apaisement, pour pouvoir guérir, il faut rejeter tout intellectualisme. Quant à la prétendue monotonie de la nature, si elle apparaît chez Mirbeau, c'est pour ridiculiser une telle approche. Quand le narrateur du *Jardin des supplées* se rappelle les sensations que la nature provoquait en lui autrefois, on ne peut pas ne pas y voir l'allusion aux opinions de Des Esseintes :

La nature, vue d'une portière de wagon ou d'un hublot de navire est, toujours et partout, semblable à elle-même. Son principal caractère est qu'elle manque d'improvisation. Elle se répète constamment, n'ayant qu'une petite quantité de formes, de combinaisons et d'aspects qui se retrouvent, ça et là, à peu près pareils (214).

Mirbeau qui reproche à Huysmans son insensibilité à la nature (il écrit à Jules Huret: « Voir ! regarder ! n'importe quoi ! Une pierre... une vieille racine morte. Et voilà des mondes que Huysmans ne soupçonne pas »⁴¹), termine le passage par ces mots révélateurs :

Ah ! la brute aveugle et sourde que j'étais alors !... Et comment ai-je pu, avec un si écœurant cynisme, blasphémer contre la beauté infinie de la Forme, qui va de l'homme à la bête, de la bête à la plante, de la plante à la montagne, de la montagne au nuage, et du nuage au caillou qui contient, en reflets, toutes les splendeurs de la vie !... (*ibid.*)

L'esprit fin de siècle répandu chez nombre d'artistes contemporains de Mirbeau, place la nature au-dessous des œuvres d'art. Les créations de l'homme sont plus aptes à satisfaire leurs goûts raffinés. Les Goncourt préfèrent les bibelots rares à la verdure : « Combien avons-nous dans notre vie tripoté d'objets d'art et joui par eux ? Insensibles ou à peu près aux choses de la nature, plus touchés d'un tableau que d'un paysage et de l'homme que de Dieu »⁴².

⁴¹ Lettre de Mirbeau à J. Huret, printemps 1892 ou 1893, *Corr. II*, p. 596.

⁴² E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* [1956], Paris, Robert Laffont, 1989, 19 janvier 1857, p. 232.

Ils jugent la nature par rapport à l'art créé par l'homme, et s'il leur arrive de décrire un paysage ou une plante, ils recourent à des comparaisons du domaine artistique :

Une chose bien caractéristique de notre nature, c'est de ne rien voir dans la nature qui ne soit un appel et un souvenir de l'art. Voilà un cheval dans une écurie : aussitôt, une étude de Géricault vient dans notre cervelle. Un tonnelier frappant sur son tonneau, c'est un dessin à l'encre de Chine de Boissieu, que nous revoyons⁴³.

Or, pour Mirbeau, l'ordre des choses est tout à fait inverse. Il faut savoir écouter et observer la nature, pénétrer, dans la mesure du possible, ses secrets, pour pouvoir arriver à une œuvre d'art. C'est la nature qui est le point de référence, l'homme ne devrait que la suivre.

Ensuite, les frères Goncourt ne montrent aucune humilité envers le cycle naturel de la vie. Il leur répugne de devoir devenir, après leur mort, une pâture pour une autre vie, qui ne prendra nullement en compte leur belle intelligence :

L'insipide chose que la campagne et le peu de compagnie que cela tient à une pensée militante ! [...] cela met en gaieté les femmes, les enfants, les notaires. Mais l'homme de pensée ne s'y trouve-t-il pas mal à l'aise comme devant l'ennemi, comme devant un antagoniste, l'œuvre de Dieu, qui le mangera et fera de l'engrais et de la belle verdure de sa cervelle de penseur, de travailleur, de philosophe ?⁴⁴

Nous savons la vénération de Mirbeau pour les lois de la nature dont il aimerait précisément à se sentir l'élément ; de plus, s'il croit quelqu'un capable de sentir la beauté de la nature, c'est bien « l'homme de pensée », être fragile et doté de sensibilité, ce qui exclut par définition les femmes et les notaires... Et Dieu est totalement absent de cette nature, qui, dans une certaine mesure, devient elle-même un objet de divinisation. Cela reste en opposition avec les idées des Goncourt, si on s'en remet à l'interprétation d'Enzo Caramaschi. Selon lui, « de même qu'ils réduisent l'homme à l'artificial, parallèlement les Goncourt ramènent Dieu à la nature – une nature qu'ils conçoivent comme quelque chose de purement matériel et mécanique – pour opposer finalement l'homme à Dieu » et choisir, dans cette opposition, le côté de l'homme⁴⁵. Si Mirbeau se place toujours du côté de l'homme, il ne voit pas en cela une confrontation avec la nature, car elle est pour lui l'unique garantie de la bonté humaine.

⁴³ *Journal*, 2 juin 1860, p. 569.

⁴⁴ *Ibid.*, 23 mai 1857, p. 263.

⁴⁵ E. Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise / Paris, Libreria Goliardica / Nizet, 1971, p. 94.

Le *Journal* apporte encore telle réflexion :

Rien n'est moins poétique que la nature et les choses naturelles : c'est l'homme qui leur a trouvé une poésie. La naissance, la vie, la mort, ces trois accidents de l'être, symbolisés par l'homme sont les opérations chimiques et cyniques [...] La mort est une décomposition. Le mouvement animal du monde est un *circulus* du fumier. C'est l'homme qui a mis sur toutes choses le voile et l'image poétique, qui rendent supportables la vue et la pensée de la matière⁴⁶.

La comparaison entre ces passages et la philosophie de Mirbeau devient intéressante dans la mesure où les deux côtés recourent aux mêmes expressions pour désigner des phénomènes opposés. Notre écrivain emploie souvent le terme de « poésie » pour condamner les mauvaises tentations de l'homme recherchant désespérément un idéal impossible à atteindre, et voit la beauté et la grandeur de la nature précisément dans son caractère simple et circulaire. Les paroles extasiées de Lucien à propos d'un tas de fumier méritent qu'on s'y attarde :

As-tu quelquefois regardé du fumier?... C'est un mystère! Figure-toi... un tas d'ordures, d'abord, avec des machines... et puis, quand on cligne de l'œil, voilà que le tas s'anime, grandit, se soulève, grouille, devient vivant... et de combien de vies?... Des formes apparaissent, des formes de fleurs, d'êtres, qui brisent la coque de leur embryon... C'est une folie de germination merveilleuse, une féerie de flores, de faunes, de chevelures, un éclatement de vie splendide!... (88)

Ce dialogue entre les thèses de Mirbeau et celles des frères Goncourt ne suffirait pas, de toute évidence, à résumer l'ensemble de convictions sur la nature qui ont eu cours à l'époque. Toutefois, le nombre d'artistes qui pourraient souscrire au raisonnement des Goncourt est suffisamment grand pour qu'il nous semble tentant de dresser des parallèles entre ces deux façons de penser. Il en résulte qu'au temps où la nature est généralement perçue comme un embellissement inutile et monotone, qui ne reflète plus le fond de l'âme humaine et dont l'amour n'est qu'un « sentiment épiciériste »⁴⁷, Mirbeau lui reste fidèle, se plaçant dans la tradition de Rousseau et des romantiques, sans cependant joindre à son amour pour la nature, et à son humilité devant ses lois inexorables, l'idée du Créateur. La nature de Mirbeau est une nature sans Dieu, et si l'homme choisit de s'agenouiller devant elle, ce n'est pas par une peur aveugle devant la colère divine, mais par ce qui fait la fierté de l'être humain : le libre arbitre.

⁴⁶ *Journal*, 4 février 1861, p. 668.

⁴⁷ G. Flaubert, *Correspondance*, t. V, p. 18, mai 1862, in G. Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, Paris, Colin, 1969, p. 316.

Et puisque, selon Mirbeau, la faculté de penser n'est réservée qu'aux élus, son œuvre présente relativement peu de personnages qui se montrent sensibles à la nature. Ce sont toujours des êtres d'exception, des artistes pour la plupart. Leur condition intéresse particulièrement le romancier, qui dans sa propre vie a souvent partagé leurs souffrances et leurs angoisses. Quelle est donc la position de l'artiste par rapport à la nature dans les romans mirbelliens ?

2. Artiste et nature

En premier lieu, l'artiste ne devrait pas perdre contact avec la nature. Et ce n'est pas en la reproduisant de manière photographique qu'il obtiendra la sincérité et qu'il accèdera à la vérité⁴⁸. Le postulat fondamental de Mirbeau est de « voir, sentir et comprendre »⁴⁹. Mais « comprendre » veut dire, par nécessité, penser. Et toute tentative de comprendre, d'analyser, barre le chemin au bonheur. L'abbé Jules, l'un des théoriciens les plus éloquents de ce problème dans l'œuvre de Mirbeau, choisit précisément l'exemple de l'artiste pour parler de l'incompatibilité du bonheur avec l'effort intellectuel : « Tu aimeras la nature ; tu l'adoreras même, si cela te plaît, non point à la façon des artistes ou des savants qui ont l'audace imbécile de chercher à l'exprimer avec des rythmes, ou de l'expliquer avec des formules » (470). On comprend dès lors pourquoi les artistes dans l'œuvre de Mirbeau ne sont jamais heureux. Non seulement leur sensibilité aiguë les éloigne des hommes, dont la cruauté et la bêtise les blessent (sort réservé entre autres à Lirat et à Lucien), mais encore elle les oblige à pénétrer les mystères de la nature, en les condamnant aux tortures de l'inassouvissement. Cette insatisfaction perpétuelle provient de deux sources : d'une part, la nature ne laisse pas pénétrer au fond de ses secrets, et, d'autre part, les créateurs mirbelliens se débattent continuellement contre leur propre impuissance. Leur imperfection ne leur permet jamais de réaliser l'œuvre rêvée qui n'est autre chose qu'un idéal abstrait et inaccessible. Il suffit de prendre l'exemple de Lucien, peintre visionnaire de *Dans le ciel*, qui finit par se couper la main incapable de réaliser des œuvres en accord avec la conception sublime de l'art qu'il avait rêvée⁵⁰. Il en prend conscience au cours de tentatives réitérées pour rendre la beauté de ce qu'il observe autour de lui :

⁴⁸ Nous développons ailleurs ce point, extrêmement important, confrontant les sensibilités artistiques de l'époque.

⁴⁹ Cette formule apparaît dans ses chroniques artistiques et dans ses romans, par exemple *Dans le ciel*, p. 78.

⁵⁰ p. 130.

Je me sens [...] de plus en plus dégoûté de moi-même. À mesure que je pénètre plus profond dans la nature, dans l'inexprimable et surnaturel mystère qu'est la nature, j'éprouve combien je suis faible et impuissant devant de telles beautés. La nature, on peut encore la concevoir vaguement, avec son cerveau, peut-être, mais l'exprimer avec cet outil gauche, lourd et infidèle qu'est la main, voilà qui est, je crois, au-dessus des forces humaines (99).

Les mystiques et les idéalistes connaissent le même sort. Evoquons l'exemple du père Pamphile de *L'Abbé Jules*. Promettant à Dieu et à lui-même de reconstruire l'ancienne chapelle de l'abbaye du Réno, il poursuit un idéal impossible :

L'imagination nourrie des légendes du passé, n'ayant sur le fonctionnement de la vie humaine d'autres notions que celles acquises dans les vieux livres latins, [...] se développa en lui l'extravagante idée qu'il avait une mission à remplir [...] le Père Pamphile se mit à l'œuvre, avec cette confiance aveugle que donne à tous la poursuite du mélancolique Idéal (387).

Tel un artiste inspiré, le moine ne compte pas les sacrifices pour réaliser son œuvre. Il commence par abattre tous les arbres entourant l'abbaye depuis des siècles. Comme toujours, quand il veut parler des crimes envers la nature, Mirbeau trouve des termes déchirants :

Tout autour, les arbres gisaient, pêle-mêle, affreusement mutilés, les uns couchés, tordus et saignant par de larges blessures, les autres, les troncs en l'air, râlant, appuyés sur leurs branches écrasées, comme sur des moignons. [...] Chassés de leurs abris, les oiseaux volaient dans le ciel, effarés, poussant des plaintes.

Mais le Père Pamphile ne regardait déjà plus ce champ de bataille, où se mouraient les géants tombés ; il voyait son église sortir peu à peu, de toutes ces ruines, de toutes ces morts... (388)

Cependant, chaque fois qu'il part en quête pour récolter l'argent nécessaire à la reconstruction de la chapelle, la nature reprend en sa possession ce qu'il lui avait arraché :

Pendant son absence, un toit s'était encore affaissé ; des lézardes fraîches dessinaient sur les grosses maçonneries, des figures d'arbres bizarres ; les lambourdes des planchers fléchissaient. Et les ronces, et les orties et les chiendents, à l'étroit dans les cours, gagnaient les ouvertures, bouchaient les portes d'un hérissément de hallier, Le vent qui charrie les semences égarées, fécondait les pierres ; toute une végétation arborescente issait des murs, s'échevelait en touffes folles, élargissant les crevasses qui craquaient sous la poussée impétueuse de la sève (392).

Le père Pamphile trouve la mort sous les débris de sa chapelle. Il devient victime de ses rêves – et de la nature qui ne lui a pas permis

de les réaliser. Dans ce combat symbolique, les forces de la nature s'opposent à l'homme coupable d'avoir poursuivi l'idéal inaccessible. Enfin, elles le reprennent en son sein, pour qu'il devienne la nourriture pour d'autres vies. C'est l'abbé Jules qui découvre le corps : « ...il remarqua, dépassant les gravats d'une vingtaine de centimètres, un sabot. Et ce sabot se dressait en l'air, immobile au bout d'une chose ronde noire, gonflée, luisante d'exsudations verdâtres. Autour du sabot voletaient des mouches, des myriades de mouches... » (418) Les paroles amères de Jules sur la tombe de Pamphile accusent encore une fois le pouvoir aveuglant de la civilisation :

Ainsi, c'est donc ça, l'idéal?... L'amour... le sacrifice... la souffrance... Dieu... tout ce vers quoi nous tendons les bras, tout ce vers quoi s'élancent nos âmes, c'est ça!... Un peu de poussière... de la boue... et des ronces! Et c'est avec ça qu'on nous abrutit, dès la petite enfance, qu'on nous arrache à la vie de vérité qui est la haine et la lutte sans merci, qu'on nous fait la proie du rêve féroce et de l'insatiable amour!... (420)

3. Civilisation prodigieuse, nature tyrannique

Si on est donc désireux de retrouver l'harmonie avec la nature, il faut accepter humblement la part du mystère et ne plus compter sur le savoir contenu dans les livres, ni même sur la beauté des œuvres d'art. Dans *La 628-E8*, Mirbeau constate plus énergiquement encore que dans ses autres romans l'inutilité de ces produits de la culture humaine : « J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art » (288). Pourtant, ce qui lui permet de ne plus regretter les conquêtes du temps passé, c'est paradoxalement un élément appartenant par excellence à la civilisation, une trouvaille absolument moderne, la voiture :

Elle m'est plus chère, plus utile, plus remplie de renseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs, tout autour de moi, avec la fixité de leurs ciels, de leurs arbres, de leurs eaux, de leurs figures.... Dans mon automobile j'ai tout cela, plus que tout cela, car tout cela est remuant, grouillant, passant, changeant, vertigineux, illimité, infini... (*ibid.*)

La voiture donne la possibilité de sentir les limites se briser, elle offre la liberté accessible, et non idéale, abstraite. En voyageant à bord d'une automobile, le narrateur retrouve les sensations originelles, et, chose fondamentale, il retrouve sa place dans l'univers, place théorisée par les personnages des autres romans de Mirbeau :

Entre les machines que la sensibilité, que l'imagination de l'homme a créées pour s'affranchir de ses mille servitudes et se rapprocher de l'élément, c'est donc la barque et l'auto que je préfère.

Emporté par l'une ou par l'autre, je goûte la même volupté cosmique; la même ivresse m'exalte... À leur bord, je suis au bord de l'espace. [...] Alors, peu à peu, j'ai conscience que je suis moi-même un peu de cet espace, un peu de ce vertige... Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes, tendre et détendre tous les ressorts, tourner tous les rouages de cette inconcevable usine: l'univers... Oui, je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable: un atome... un atome en travail de vie... (389)

Remarquons le choix du vocabulaire qui, relevant de la science (particule, particule, force motrice, ressorts, rouages, usine, atome, travail...), souligne les positions progressistes et modernistes de Mirbeau.

Car Mirbeau, pourfendeur des théories pseudo scientifiques et des prétendus savants (dans le genre de monsieur André Thieuret qui, en dépit de sa réputation de grand botaniste, n'est pas capable de reconnaître un simple lilas⁵¹), n'est pas pour autant hostile à la science et à ce qu'elle peut apporter de positif et de libérateur pour la race humaine. Il se déclare plein d'admiration pour les conquêtes scientifiques modernes et il en profite pour son propre compte. Toute *La 628-E8* est un hommage à la modernité et au pouvoir de la science, malgré la grande lucidité de son auteur qui ne se fait pas d'illusions sur la possibilité d'appliquer les réformes dans un avenir immédiat. Dès la dédicace à Ferdinand Charron, constructeur, entre autres, du modèle utilisé par Mirbeau, on note l'exaltation du narrateur - de l'auteur - devant les créations du génie humain où il « s'est vraiment surpassé » (387). La locomotive, objet d'admiration de Des Esseintes, ne suffit plus à notre chantre de la modernité, car elle est trop limitée par les « stupides horaires », les « règlements tyranniques » et « ses voies clôturées » (386) :

Elle n'est pas si vieille pourtant, et ce n'est déjà plus rien. De même que tant de formes régressives, qui ne correspondent plus aux besoins de l'homme nouveau, elle doit fatalement disparaître... [...] Soyons justes envers elle. Elle eut son heure de gloire... (*ibid.*)

Car le progrès va vite, au moins tel est le souhait du narrateur. Grâce à lui, il peut assouvir les besoins qui demeureraient en lui à l'état latent: « Ils ont leur commune origine dans cet instinct, refréné par notre civilisation, qui nous pousse à participer aux rythmes de toute la vie, de la vie libre, ardente, et vague, vague, hélas! comme nos désirs et nos destinées... »

⁵¹ *La 628-E8*, p. 422.

(386) On ne saurait cependant oublier le passage déjà cité, sur la marche du progrès personnifié par le narrateur lui-même, à travers les routes du pays, coûte que coûte. Du moment qu'il est capable d'évoquer avec un tel sarcasme les victimes innocentes du progrès, Mirbeau ne peut pas y souscrire pleinement. Sa pitié pour les pauvres, pour tous ceux qui se perdent au cours de route, lui fait voir l'équivoque du développement de la civilisation. Le prix à payer est parfois trop haut :

Et la sirène dans la campagne, la sirène dans la montagne, presque aussi émouvante que sur la mer et dans les ports, la sirène dont l'avertissement prolongé apprend aux bêtes peureuses, aux villages en émoi, aux voitures somnolentes, aux humanités hostiles, que les routes sont faites pour que tout y passe, même la tempête, même le progrès, qui est une tempête, puisqu'il est une révolution! (390)

Pourtant, partout où le progrès signifie l'assainissement, le renoncement aux anciennes habitudes, l'amélioration du niveau de la vie, Mirbeau est pour :

Je n'aime plus les vieilles villes [...] Je n'aime plus les vieux porches s'ouvrant sur des cours en ruine qui ne virent jamais le soleil [...] Si le pittoresque m'en plaît tout d'abord; si je suis tout d'abord séduit par le dessin souple et compliqué de ces arabesques, par cette patine, faite de crasses accumulées, que le temps polit et modèla; si ce faux «sentiment artiste» que je dois à une éducation régressive, me retient quelques minutes devant ce spectacle de la détresse, de la déchéance, et de la mort, un autre sentiment – un sentiment de révolte et de dignité humaine – m'en éloigne bien vite avec horreur. Car j'y vois 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... Est-ce curieux, est-ce décourageant, cette persistance de la poésie à n'aimer que ce qui est morbide, ce qui est vieux, ce qui est mort, et à condamner, au nom d'une beauté imbécile est stérile, le jeune et magnifique effort que font les hommes d'aujourd'hui, pour soumettre à une domination créatrice l'élément indompté et toutes les farouches forces que la nature n'employait qu'à la destruction? (393)

Suit l'exemple d'une usine à eau, dont la beauté fascine le narrateur tout autant que les «quelques pierres effritées» (*ibid.*) autrefois. Mais, constate-t-il avec amertume, telle est la force de la poésie que l'on préfère conserver les vestiges des temps passés, même s'ils n'abritent plus que de la pourriture, que bâtir à nouveau et les assainir. La conclusion de ces remarques désabusées ne surprend plus chez l'auteur de *L'Abbé Jules* et de *Sébastien Roch*: «Je me demande souvent, malgré toute mon admiration pour la splendeur de son verbe, si Victor Hugo ne fut point un grand Crime social? N'est-il pas, à lui seul, toute la poésie? N'a-t-il pas gravé tous nos préjugés, toutes nos routines, toutes nos superstitions, toutes nos erreurs, toutes nos sottises, dans le marbre indestructible de ses vers?»

(394) Comme tant d'autres de sa génération, l'écrivain ne peut pas se soustraire totalement à l'influence du romantisme. L'éducation, la religion et la poésie – Mirbeau désigne de ce nom l'ensemble des œuvres exaltées – voilà les fondements des idées rétrogrades qu'il condamne dans la société, mais dont il ressent parfois lui-même les résultats funestes. « Je n'ai jamais pu me défendre d'un certain romantisme qui dénature tout ce que j'écris », déclare-t-il encore vers la fin de sa vie⁵².

Ce que la civilisation opprimait, la nouvelle civilisation peut affranchir : telle est au fond la croyance de Mirbeau, malgré le pessimisme, que l'on peut aussi bien appeler lucidité, face aux possibilités de l'homme, toujours limité par ses instincts destructeurs. C'est pourquoi il revient à l'idée de l'instruction, qui, malgré le nombre d'années passées depuis sa propre scolarité, reste toujours aussi nuisible que celle présente dans les souvenirs de Georges, un autre enfant sensible et doté d'un grand potentiel qui est resté inutilisé :

L'enfant est remis entre les mains indifférentes et lourdes de mercenaires, à qui rien ne le rattache, ni l'intérêt, ni la tendresse, ni la vanité. Ils arrivent, se hâtent, et s'en vont. Et puis, je ne sais quel intolérable ennui émane de cet ensemble d'absurdités, de mensonges et de ridicules diplômés qu'est un professeur. Loin de nous intéresser aux devoirs qu'il enseigne, en leur donnant de l'agrément et de la vie, le professeur vous en dégoûte, comme d'une laideur. [...] Avec une sûreté merveilleuse, avec une miraculeuse précision, le professeur enduit les intelligences juvéniles d'une si épaisse couche d'ignorance, il étend sur elles une crasse de préjugés si corrosive qu'il est à peu près impossible de s'en débarrasser jamais (*Dans le ciel*, 54).

Entre autres traits négatifs, le type d'éducation en vigueur pêche encore par l'abstraction totale qu'elle fait de la vie. Si elle se rapprochait davantage de la nature, en expliquant ses mécanismes quotidiens, si elle suivait de plus près le développement de la science, en se rendant utile dans la vie pratique, on pourrait en éloigner le reproche principal, celui de déformer les esprits. Les paysans progressistes de Poligny (le narrateur de *La 628-E8* insiste sur leur caractère exceptionnel par rapport au reste de la France) critiquent le caractère figé et mort de l'éducation qui ne leur fournit aucune information utile :

– Chez nous, tous, nous désirons apprendre. Malheureusement, on ne nous apprend pas grand-chose. Nous n'avons pas, bien sûr, l'ambition de devenir des savants, comme Pasteur. Mais nous voudrions connaître l'indispensable. Or, l'instruction qu'on nous donne est, tout entière, à réformer. C'est l'instruction cléricale qui persiste, hypocritement, dans l'instruction laïque. On nous farcit toujours l'esprit de légendes dont nous n'avons que faire... Mais nous continuons à ignorer les plus simples élé-

⁵² A. Adès, « L'œuvre inédite d'Octave Mirbeau », *Excelsior*, 3 juin 1918.

ments de la vie : par exemple, ce que c'est que l'eau que nous buvons, la viande que nous mangeons, l'air que nous respirons, la semence que nous confions à la terre... en bloc, tous les phénomènes naturels, et nous-mêmes... Alors, comme nos anciens, nous cheminons, à tâtons, dans la routine, et nous ne sommes pas capables de tirer parti des immenses richesses qui sont, partout, dans la nature, à portée de la main (286-7).

Posé ainsi, le problème perd sa dimension métaphysique pour revêtir un caractère pragmatique. Il ne s'agit pas, bien évidemment, de discuter la possibilité de parvenir au bonheur au moyen d'une nouvelle instruction. Le tragique de l'existence humaine dépend d'autres facteurs et même une éducation bien organisée ne saurait remédier à la souffrance universelle. Mirbeau n'a pas non plus évolué en ce qui concerne son pessimisme par rapport aux facultés explicatives de la science. Une part du mystère du monde doit toujours rester irrésolue. Cependant, avec une formation assouplie et s'ouvrant à la nature, les hommes deviendraient plus indépendants, moins abrutis qu'ils ne le sont à présent et, peut-être, moins malheureux.

Mais tant que la civilisation n'a pas évolué, certains éléments en demeurent toujours haïssables. Mirbeau attaque avec furie les institutions politiques et sociales, et les professions particulières qui fonctionnent en s'appuyant sur des lois criminelles. Il dédie le message horrifiant du *Jardin des supplices* « aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes... » (163) Il met aussi dans la bouche de l'abbé Jules ces mots révoltés :

Sur quelle déformation de la nature reposent donc les religions et les sociétés, ces mensonges ? De quelle fiction sont donc sortis le juge et le prêtre, ces deux monstruosité morales, le juge qui veut imposer à la nature, on ne sait quelle irréelle justice, démentie par la fatalité des instincts, le prêtre, on ne sait quelle pitié baroque, devant la loi éternelle du Meurtre ! ... La nature, ce n'est pas de rêver... c'est de vivre... Et la vie ce n'est pas d'aimer... c'est de prendre... (420)

Ces paroles sont capitales pour la compréhension de la conception mirbellienne de la nature. La philosophie de l'abbé Jules repose sur la confiance absolue dans les lois naturelles. Or, pour être partie intégrante de la nature, elles ne sont pas toujours inoffensives. Selon une conviction non moins profonde de Mirbeau, la nature transmet à l'homme, non seulement l'instinct de vivre, mais aussi le désir de tuer. Dans notre premier chapitre, nous avons dressé la liste des comportements violents qui sont le propre des personnages mirbelliens. Tant qu'ils sont le fruit des pulsions incontrôlables, et qu'ils échappent au pouvoir de la raison, ils peuvent être interprétés comme des émanations de la nature humaine, cruelle et

impitoyable, mais véridique. Mirbeau s'incline devant la force de l'instinct, même s'il plaint ses victimes. Mais, comme nous l'avons également signalé, il existe une autre face de la violence, criminelle celle-là, puisque systématisée et organisée :

Je comprenais que la loi du monde, c'était la lutte; loi inexorable, homicide, dit le protagoniste du *Calvaire*. Qu'était-ce donc que cette patrie, au nom de laquelle se commettaient tant de folies et tant de forfaits [...], dont chaque pas sur le sol, était marqué d'une fosse, à qui il suffisait de regarder l'eau tranquille des fleuves pour la changer en sang, et qui s'en allait toujours, creusant, de place en place, des charniers plus profonds où viennent pourrir les meilleurs enfants des hommes? Et j'éprouvai un sentiment de stupeur douloureuse en songeant pour la première fois que ceux-là seuls étaient les glorieux et les acclamés qui avaient le plus pillé, le plus massacré, le plus incendié (162).

L'un des crimes de la société est aussi le fait que loin de freiner les instincts naturels de l'homme qui le poussent au crime, elle les encourage, développe et sanctionne :

Ce besoin instinctif qui est le moteur de tous les organismes vivants, l'éducation le développe au lieu de le refréner, les religions le sanctifient au lieu de le maudire; tout se coalise pour en faire le pivot sur lequel tourne notre admirable société. Dès que l'homme s'éveille à la conscience, on lui insuffle l'esprit du meurtre dans le cerveau. Le meurtre, grandi jusqu'au devoir, popularisé jusqu'à l'héroïsme, l'accompagnera dans toutes les étapes de son existence. [...] Où qu'il aille, quoi qu'il fasse, toujours il verra ce mot: meurtre, immortellement inscrit au fronton de ce vaste abattoir qu'est l'Humanité (*Le Jardin des supplices*, 172).

Il faut cependant se pencher sur cette autre pensée de l'abbé : la vie ne consiste pas à aimer, mais à prendre. Nous en arrivons ainsi à l'idée tout aussi fondamentale pour la philosophie de Mirbeau que la loi du meurtre universel : l'illusion de l'amour.

3.1. Dualisme de l'amour

Les expériences sentimentales du romancier ne sont sans doute pas de nature à lui donner une vision positive de ce sentiment. Sa liaison avec Judith Vimmer lui montre l'égoïsme, la futilité et l'instabilité de la femme, et son mariage avec Alice Regnault, s'il lui offre une certaine stabilité et un sentiment de sécurité, ne l'en persuade pas moins de l'incompréhension totale qui séparent l'homme et la femme. « Quoique l'un près de l'autre, nous comprenions que nous étions à jamais séparés, raconte le narrateur d'un conte qui a toutes les marques d'un aveu, et cette présence continue

et visible de nos corps rendait encore plus sensible l'éloignement de nos âmes... Nous nous aimions pourtant. Hélas ! Qu'est-ce que l'amour ? Et que peuvent ses ailes courtaudes et chétives devant un tel infini ? »⁵³ La misogynie de Mirbeau – pour laquelle Léon Daudet trouve le qualificatif de « gynécophobie »⁵⁴ – trouve aussi de quoi s'alimenter dans l'ambiance générale de l'époque, renforcée par une multitude d'ouvrages, qui font apparaître le caractère vicieux de la femme et son infériorité par rapport à l'homme. « La femme est toute sensation. Elle n'a qu'un sentiment, le sentiment maternel, parce que ce sentiment est bestial. C'est un sentiment de chair et de sang »⁵⁵, lisons-nous dans *Le Journal* des Goncourt ; « Il est rare que la pensée de la femme trouve compagnie à la pensée de l'homme »⁵⁶, observent-ils, tout en affirmant qu'elle n'est pas capable de « discerner le mensonge de la vérité », car « elle n'est jamais vraie »⁵⁷.

Dans la nature, l'amour a un caractère sain et simple, sans être pour autant privé de force, voire de brutalité. Comme nous l'avons déjà constaté, la nature n'est pas toujours bienveillante et inoffensive. Il faut donc accepter sa face plus décidée, contrairement aux efforts de la civilisation :

Au lieu de conserver à l'amour le caractère qu'il doit avoir dans la nature, le caractère d'un acte régulier, tranquille et noble... le caractère d'une fonction organique, enfin... nous y avons introduit le rêve... le rêve nous a apporté l'inassouvi... et l'inassouvi, la débauche. Car la débauche, ce n'est pas autre chose que la déformation de l'amour naturel, par l'idéal... Les religions – la religion catholique, surtout – se sont faites les grandes entremetteuses de l'amour... Sous prétexte d'en adoucir le côté brutal – qui est le seul héroïque –, elles en ont développé le côté pervers et malsain, par la sensualité des musiques et des parfums, par le mysticisme des prières et l'onanisme moral des adorations... (*L'Abbé Jules*, 484)

Jules accuse l'éducation en général, et la religion en particulier, d'avoir communiqué à l'homme le désir de l'idéal :

Alors les poètes n'ont chanté que l'amour, les arts n'ont exalté que l'amour... Et l'amour a dominé la vie, comme le fouet domine le dos de l'esclave qu'il déchire, comme le couteau du meurtre, la poitrine qu'il troue!... Du reste, Dieu!... Dieu, ce n'est qu'une forme de la débauche d'amour! (485)

Cependant l'abbé lui-même n'est pas toujours capable d'appliquer les règles de détachement qu'il prône : les vieilles obsessions sont plus fortes :

⁵³ O. Mirbeau, « Vers le bonheur », *Contes cruels* vol. I, p. 122.

⁵⁴ L. Daudet, « Octave Mirbeau », *Candide*, 29 octobre 1936.

⁵⁵ *Journal*, 27 juillet 1865, p. 1176.

⁵⁶ *Ibid.*, 20–26 août 1857, p. 294.

⁵⁷ *Ibid.*, 27 juillet 1865, p. 1176.

Autrefois, j'ai cru à l'amour, j'ai cru à Dieu!... J'y crois encore souvent, car de ce poison on ne guérit pas complètement... Dans les églises, au jour des fêtes solennelles, étourdi par le chant des orgues, énervé par les griseries de l'encens, vaincu par la poésie merveilleuse des psaumes, je sens mon âme qui s'exalte... Elle frémit, remuée en tous ses vagues enthousiasmes, en toutes ses aspirations informulées, comme ma chair frémit, secouée en toutes ses moelles devant une femme nue ou seulement devant son image rêvée... (485)

C'est que ce « poison » est infiltré aussi bien par les institutions que par la famille: les parents sont coupables de receler à leurs enfants la face véritable de l'amour et de les nourrir de mensonges qui ont pour résultat de dénaturer leur comportement:

Au lieu de cacher à l'enfant ce que c'est que l'amour, au lieu de lui fausser l'esprit, de lui troubler le cœur, en le lui montrant comme un mystère redoutable ou comme un ignoble péché, s'ils avaient l'intelligence de le lui expliquer carrément, de le lui apprendre, comme on lui apprend à marcher, à manger; s'ils lui en assuraient le libre exercice, à l'époque des pubertés décisives... Eh bien! le monde ne serait pas ce qu'il est... Et les jeunes gens n'arriveraient pas à la femme, l'imagination déjà pourrie, après avoir épuisé, dans le rêve dégradant, toutes les curiosités abominables... (486)

D'autant que l'amour est un don que les plus sensibles, les plus doués possèdent dès leur naissance, sans qu'il soit corrompu par des réflexions quelconques. Sébastien Roch, Georges de *Dans le ciel*, sont ces êtres d'exception, auxquels un grand avenir eût été promis s'ils n'avaient pas été brisés par la famille, l'église et l'école, et qui ont un grand besoin d'amour qui provient de leur nature: « par nature, [j'] étais organisé pour aimer trop, et trop de gens... » (34), dit Georges, et nous savons que c'est par ce grand besoin d'amour que Sébastien se laisse envoûter par le père de Kern.

L'amour existe donc dans la nature, mais soumis au façonnement de la civilisation, il prend une forme que l'on croit la seule véritable et qui pourtant est complètement illusoire. Victimes de l'instruction et de la « poésie », les hommes courent après un idéal chimérique, rêvent à la compréhension totale, à la communion de deux êtres, aux effusions lyriques et aux exaltations amoureuses. Or, tout cela n'existe pas. L'illusion de l'amour ne peut satisfaire à long terme, et elle laisse, chez les plus sensibles, un sentiment de dégoût et de profond désabusement. C'est l'expérience de Jean Mintié: « J'ai eu des maîtresses que j'ai aimées huit jours [...], et l'amour ne m'a montré que le vide effroyable du cœur de l'homme, le trompe-l'œil des tendresses, le mensonge de l'idéal, le néant du plaisir... » (*Le Calvaire*, 186) Ils persistent cependant dans ce mensonge. Ayant rencontré Juliette Roux, Mintié oublie vite ses propres expériences et les leçons de Lirat pour qui la

femme est source de mal, et bâtit un rêve de bonheur paisible et pur avec cette femme qui, il le voit, ne se plaît que dans le borborygme. En la portant aux nues devant Lirat, c'est lui-même qu'il veut convaincre :

...je vis avec Juliette, et je l'aime, et elle m'aime!... Est-ce donc un crime que de chercher un peu de bonheur? Juliette n'est pas la femme que vous pensez... on l'a odieusement calomniée... Elle est bonne, honnête. Oh! ne souriez pas... oui, honnête!... (217)

Cet aveuglement volontaire consiste à ne pas analyser la réalité et à répéter des lieux communs, comme le « maître féministe » persiflé dans le Frontispice du *Jardin des supplices* qui n'est qu'un démenti constant de ses thèses : « Parlons de la femme, propose-t-il, puisque c'est en elle et par elle que nous oublions nos sauvages instincts, que nous apprenons à aimer, que nous nous élevons jusqu'à la conception suprême de l'idéal et de la pitié » (175).

« L'homme à la figure ravagée » (175) du *Jardin des supplices* se dit victime de la cruauté féminine, mais avoue avoir voulu s'illusionner, malgré la lucidité qui l'accompagnait dès le début : « Je ne voulais pas écouter les voix intérieures qui me criaient : " Cette femme ment... cette femme se moque de toi... " » (216) Il est en cela pareil à Sébastien, lui aussi victime de l'illusion qu'il s'obstine à garder malgré les avertissements de son instinct. Mais, en même temps, le narrateur ment à Clara. Pensant faire d'elle une conquête agréable, il lui cache son passé infâme et son imposture actuelle. Si on peut parler ici de l'illusion de l'amour, elle s'appuie donc sur une hypocrisie mutuelle. De plus, ce qui décide Clara à lui accorder ses faveurs, c'est l'aveu de toutes ces bassesses. L'amour ne serait donc au fond qu'un jeu malhonnête et ignoble dont la règle fondamentale est le manque de sincérité et, souvent, d'engagement véritable. Cette appréciation revient constamment dans les romans de Mirbeau, par exemple dans cette remarque de Célestine : « J'ai traversé bien des milieux bourgeois et nobles, et il ne m'a été donné que très rarement de voir que l'amour s'y accompagnât d'un sentiment élevé, d'une tendresse profonde, d'un idéal de souffrance, de sacrifice ou de pitié, qui en font une chose grande et sainte » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 463), ou dans l'histoire de Balzac et de Mme Hanska, décrite dans *La 628-E8*. Le narrateur remarque un lien de triste logique entre leur amour passionné et la rareté de leurs entrevues :

Comment ne se seraient-ils pas aimés? Pour entretenir, pour exalter leur amour, ils avaient deux toniques puissants, deux excitants admirables : l'imagination et la distance. [...] Pour des êtres qui vivaient surtout par le cerveau, quel meilleur moyen que l'absence d'éterniser un sentiment qui ne résiste pas, d'ordinaire, aux désenchantements quotidiens de la présence, aux brutalités de contact? (574)

D'autant que ces courtes rencontres ne sont pas faites pour découvrir leurs vrais visages: «Même dans leurs moments d'exaltation, ils ne se livrent jamais, et toujours ils se mentent. N'est-ce point là le parfait amour?» (*ibid.*) En effet, le «parfait amour» nourri du mensonge se porte bien jusqu'au moment où le couple commence une existence commune. Quelques jours suffisent pour en dissiper le charme: «Ils s'étaient dupés l'un l'autre, l'un par l'autre, ayant cru, sincèrement, qu'on peut transformer, en élans spirituels, en exaltations amoureuses, ce qu'il y a de plus vulgaire et de plus précis dans le désir humain...» (581)

Cet autre commentaire de Célestine confirme le caractère éphémère et mensonger de l'amour: «Il ne faudrait jamais réfléchir sur l'amour. Comme l'amour est triste au fond! Et qu'en reste-t-il? Du ridicule, de l'amertume, ou rien du tout...» (*Le Journal d'une femme de chambre*, 589) Condamné à la recherche infinie de l'idéal inexistant, l'homme accepte le mensonge de l'amour et l'éternelle souffrance. Tel est l'apport sinistre de la civilisation.

Mais si l'homme va à la femme, c'est aussi qu'il est poussé par les instincts qu'il ne peut combattre de tout l'effort de son intellect. Une force aveugle, non moins puissante que l'instinct de la mort, et qui maintes fois s'unit à lui, le fait obéir à la volonté de la nature. Après la première période où il pouvait encore s'illusionner, Jean Mintié analyse à fond le sentiment qui l'oblige à rester auprès de Juliette:

D'abord, je me suis donné les excuses les plus ridicules, les plus déraisonnables raisons... Je me suis dit que, si je m'en allais, Juliette tomberait plus bas, encore que mon amour était, en quelque sorte, sa dernière pudeur, que je finirais bien par la ramener, par la sauver de la boue où elle se vautre... Vraiment, je me suis payé le luxe de la pitié et du sacrifice... Mais je mentais! Je ne peux pas!... Je ne peux pas, parce que je l'aime, parce que plus elle est infâme et plus je l'aime... Parce que je la veux... (251-2)

Le narrateur du *Jardin des supplices*, après avoir tenté de fuir Clara au fond des forêts de l'Annam, revient vaincu, avouant l'impossibilité de se soustraire à son charme:

Malgré les fatigues, les dangers, la fièvre maudite, pas un jour, pas une minute, je n'avais pu me guérir de l'affreux poison qu'avait déposé, dans ma chair, cette femme dont je sentais que ce qui m'attachait à elle, que ce qui me rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour, qui était un monstre, et que j'aimais d'être un monstre!... J'avais cru - l'ai-je cru vraiment? - me relever par son amour... et voilà que j'étais descendu plus bas, au fond d'un gouffre empoisonné dont, quand on en a une fois respiré l'odeur, on ne remonte jamais plus (249).

Notons la présence des mêmes éléments dans ces deux confessions: la tentative de justifier par des raisons nobles et hautaines son accrochement

à la femme qui ne découle, en réalité, que de l'attraction sexuelle morbide et insurmontable et de la complaisance dans le mal.

Beaucoup d'autres personnages se laissent dompter par les appétits de la chair, pour en être subitement écœurés, comme Lucien qui, après la visite dans un lieu de plaisir, s'en ouvre à Georges : « Tantôt, j'étais gai, heureux d'être revenu, de te revoir... [...] Et voilà que maintenant je suis plus triste qu'un mort ! Sans compter que demain, je ne pourrai pas travailler, que j'aurai encore le cerveau tout encrassé de cette ordure ! C'est ça le plaisir ! » (*Dans le ciel*, 113) Célestine ne peut pas résister à la puissance de l'instinct sexuel, mais elle ne conserve que du mépris de ces abandons. Témoin de mille formes d'amour chez ses maîtres, elle finit par se demander : « Ah ! quelle ordure est-ce donc que les hommes ? Quelle folie effrayante est-ce donc que l'amour ? » (608)

L'acte sexuel est jugé généralement comme quelque chose de malpropre et d'avilissant, dont on ne sait pas s'affranchir, et qui salit l'âme et le corps sans apporter de satisfaction réelle. Lucien, cet « assoiffé d'idéal », affirme avec conviction : « Il y a autre chose, pourtant, que de vautrer sa chair sur la chair d'une femelle impure et pâmée ! » (113) Mais il semble sous-estimer la puissance de l'instinct dont l'unique reine est la nature désireuse de perpétuer l'espèce. Célestine montre plus de respect :

Ah ! je comprends maintenant pourquoi il ne faut jamais se moquer de l'amour... pourquoi il y a des femmes qui se ruent, avec toute l'inconscience du meurtre, avec toute la force invincible de la nature, aux baisers des brutes, aux étreintes des monstres, et qui râlent de volupté sur des faces ricanantes de démons et de boucs... (582)

Comment se fait-il que ce qui découle de la nature de l'homme, et donc qui devrait lui être propre, provoque sa répugnance ? Le drame vient, là encore, de l'inadéquation du rêve à la réalité. Même les passions les plus déchaînées n'étouffent pas complètement la réflexion. Les préjugés de l'éducation, les exigences mensongères provoquent la tristesse ou le dégoût au moment de l'initiation érotique :

...un soir, énervé, poussé par un rut subit de la chair, j'entraï dans une maison de débauche, et j'en ressortis, honteux, mécontent de moi, avec un remords et la sensation que j'avais de l'ordure sur la peau. Quoi ! c'était de cet acte imbécile et malpropre que les hommes naissent ! À partir de ce moment, je regardai davantage les femmes, mais mon regard n'était plus chaste et, s'attachant sur elles, comme sur des images impures, il allait chercher le sexe et la nudité sous l'ajustement des robes (*Le Calvaire*, p. 143).

On pourrait objecter que Mintié cherche l'amour dans le lieu le moins approprié ; cependant Georges, qui croyait éprouver un attachement réel

à Julia, se sent tout aussi déçu après l'accomplissement charnel de son amour :

Elle m'émouvait vraiment, mais cette émotion ne pouvait vaincre le dégoût, le pitoyable et douloureux dégoût d'elle que j'avais éprouvé, à la suite de l'acte physique où avait sombré mon amour, toute la poésie de mon amour (120).

Le plaisir des sens ne saurait suffire aux esprits plus exigeants. De plus, il est très souvent « incomplet » (*Dans le ciel*, 103) et ne rassasie même pas un instant. D'autre part, comme nous l'avons vu, l'exaltation de l'esprit et la recherche de l'idéal amoureux n'apportent que la déception. Si on peut en partie en attribuer la faute à l'éducation arriérée, les causes en sont bien plus complexes.

3.2. Femme naturelle, femme sociale

D'abord, l'homme et la femme sont séparés par un abîme de différences qui leur rend impossible toute communication. Si l'homme, ne pouvant pas vivre sans la femme, cherche sa compagnie, il ne doit espérer ni être compris d'elle ni la comprendre. Il lui faut également se préparer à plusieurs déceptions douloureuses, comme dans le cas du personnage des *21 jours d'un neurasthénique* :

J'ai le sentiment que je suis l'être le plus accommodant du monde, à qui sont inconnues les bouderies, les taquineries, les mauvaises humeurs. Je n'ai de volonté, d'énergie, que pour plaire à qui m'entoure. [...] Je me sacrifie – au point de m'annihiler complètement, d'imposer silence à mes désirs, à mes goûts – à ce que je crois être le bonheur de qui vit avec moi. Eh bien, malgré cette persistance héroïque dans l'effacement, il m'est impossible de garder une femme plus de trois mois. [...] ...les unes meurent, et les autres s'en vont, sans raison. Sans raison, je le jure, ou, du moins, sans autre raison que, étant femmes et moi homme, nous sommes, sans doute, elles et moi, des êtres absolument antipodaux l'un à l'autre (82).

Cela équivaut le plus souvent à se soumettre complètement à la volonté féminine : « Puisque, dans la bataille des sexes, nous sommes toujours les vaincus... », constate amèrement un personnage du *Jardin des supplices* (177).

La gynécophobie de Mirbeau lui fait placer la femme dans une position inférieure par rapport à l'homme, en la privant de toute sensibilité à l'art, aux choses sublimes, à l'amour délicat de cœur – opposé à celui plus violent des sens. Le caractère axiomatique de cette infériorité de la femme apparaît dans les comparaisons qui reviennent régulièrement sous la plume de l'écrivain. Par exemple, lorsque ses héros avouent une

faiblesse (curiosité coupable, attendrissement inutile...), ils ne manquent pas de la qualifier de «féminine»⁵⁸. La capacité de la femme à comprendre des choses abstraites, plus élevées, sublimes, est pratiquement nulle. Elle manque d'intelligence, de savoir et de sensibilité. Si elle paraît jolie et gentille, c'est à la manière des oiseaux ou des papillons – métaphore fréquente chez Mirbeau. C'est qu'elle «n'a pas d'âme, mais une toute petite âme, une âmelette, une âme de mouche, taquine, chatouilleuse et vibrante, qui voletait sans cesse, en zigzag, autour de moi, et se cognait partout, avec des cris, des rires, à rendre fou» (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, 81).

Nombre de femmes mêlent à des instants plus élevés des éléments quotidiens, banals, qui forment un contraste atroce avec les exaltations de leurs amants. Leur sens pratique ne leur fait pas honneur, surtout dans des circonstances douloureuses, comme l'imminence de la mort de l'abbé Jules: «Durant tandis que mon père, retourné aux Capucins, veillait sur le malade, ma mère passa en revue tous nos vêtements noirs, avec le soin calme et méticuleux d'une bonne ménagère» (495).

En ce qui concerne Mintié et Juliette, le bonheur qu'ils croient puiser dans la vie commune s'envole avec la fin de l'installation dans leur nouvel appartement. Le dernier objet disposé avec soin, Juliette commence à s'ennuyer, car elle est incapable de s'intéresser à quoi que ce soit faute d'en avoir les ressorts dans son propre psychisme: «Elle rôdait dans le cabinet, le corps lassé, la figure toute barbouillée d'ennui, laissant échapper des bâillements et des soupirs. Elle ne savait qu'inventer pour se distraire» (226).

Jean Mintié a tôt fait de constater que sa Juliette est «une femme comme les autres, sans cervelle, sans idées...» (201); elle n'est pas capable de comprendre les aspirations de son amant, et sa nullité est peut-être la mieux visible dans ce moment sublime où elle retrouve Jean parti guérir de son amour pour elle et écoute le récit de ses souffrances:

... je lui parlai de mes marches acharnées, de mes abattements sur la dune, de mes sanglots, d'elle que je voyais sans cesse, d'elle que j'appelais comme un fou, dans le vent, dans la tempête...

- Pauvre petit! soupira-t-elle... Et je parie que tu n'as pas même un caoutchouc? (272)

Même si la femme fait des efforts pour égaler l'homme intellectuellement, elle est condamnée par avance: «Les femmes cultivées, les femmes dites intellectuelles, sont assommantes, proclame le narrateur de *La 628-E8*. Je les fuis comme la peste. Rien ne m'est plus odieux que leur bavardage, où s'étale, bouffonne et dindonne, une prétention à l'esprit, au

⁵⁸ *Le Calvaire*, p. 178 et 182 (une variante), *Le Jardin des supplices*, p. 298, etc.

savoir, à l'originalité de la pensée, qui n'est le plus souvent que l'apanage des ignorants et des sots. Elles ne peuvent avoir de l'intelligence avec simplicité. Le talent n'est, chez elles, que l'aggravation de la sottise... » (596)

Les femmes mirbelliennes sont presque sans exception des êtres égoïstes, monstrueux, démoniaques, qui commandent l'homme à leur gré et peuvent le détruire si le caprice leur en vient. Comme il le constate dans un texte souvent cité par ses commentateurs, probablement à cause de la crudité exceptionnelle de ses propos,

la femme possède l'homme. Elle le possède et elle le domine; elle le domine et elle le torture [...] Et l'homme, dans l'immense besoin d'aimer qui est en lui, accepte l'inconscience de la femme, son insensibilité devant la souffrance, son incompréhensible mobilité, le soubresaut de ses humeurs, son absence totale de bonté, son absence de sens moral, et tout cet apparent désordre, tout ce mystère, tout ce malentendu, qui, loin de les séparer, l'un de l'autre, de toute la distance d'un infranchissable abîme, les rapproche de toute étreinte d'un baiser. Il accepte tout cela à cause de sa beauté⁵⁹.

Le narrateur du *Jardin des supplices* découvre que la cruauté de la femme est sans bornes: « La femme m'a fait connaître des crimes que j'ignorais, des ténèbres où je n'étais pas encore descendu... » (178) La méchanceté des femmes vient souvent de leur inconscience ou de leur insouciance – il est vrai – criminelle, comme dans le cas de la marquise de la Parabole qui cause la mort de son mari, en lui ordonnant de prendre un bain après un repas copieux, ce qui provoque une congestion cérébrale (*Les 21 jours d'un neurasthénique*).

Juliette Roux, un véritable ange à en juger par son apparence, est en réalité une femme-vampire, « goule nocturne », selon l'expression de Mintié (245) qu'elle prive de tout: fortune, intelligence, honneur... Sa cruauté et son égoïsme sans bornes sont soulignés à maintes reprises, comme dans cette scène particulièrement révélatrice où Jean, après le retour humiliant de Ploc'h, lui avoue avoir accumulé, avec les dernières ressources, un capital de quatre mille francs qui pourrait leur permettre de recommencer une vie à deux:

Juliette les saisit dans sa main, un à un, âprement, les compta, les examina. Ses yeux luisaient, étonnés et charmés. [...] Elle se pendit à mon cou, caressante.

- Alors, reprit-elle, puisque tu es très riche... J'ai envie d'un petit nécessaire de voyage que j'ai vu, rue de la Paix!... Tu veux me l'acheter, mon chéri; tu veux, pas?

Je reçus au cœur un coup si douloureux que je faillis tomber sur le plancher; et un flot de larmes m'aveugla. Pourtant, j'eus le courage de demander:

- Qu'est-ce qu'il vaut, ton nécessaire?

- Deux mille francs, mon chéri.

⁵⁹ O. Mirbeau, « Lilithe », *Le Journal*, 20 novembre 1892, *CL*, p. 366.

- C'est bien!... Prends deux mille francs... Tu l'achèteras toi-même.

Juliette me baisa au front, prit deux billets qu'elle enfouit précipitamment dans la poche de son manteau, et son regard attaché sur les deux qui restaient et qu'elle regrettait de ne pas m'avoir demandés, elle dit :

- Vrai?... Tu veux bien?... Ah! c'est gentil!... Cela fait que, si tu retournes à Ploc'h, j'irai te voir avec mon nécessaire tout neuf (282).

Les révoltes, les humiliations, les menaces de Jean ne font qu'encourager les vices de Juliette et affermissent sa beauté, comme si elle se nourrissait du malheur de son amant⁶⁰.

L'épithète de femme vampire s'adapte à plusieurs héroïnes mirbeliennes. Elle enlève à son partenaire non seulement les biens matériels, mais aussi la dignité, la santé physique et mentale, et parfois même la vie, comme Boule-de-Neige, dont l'histoire exploite de manière littérale le mythe du vampire. Son vieil amant désire lui offrir le cadeau le plus précieux, une bague du fer qu'il fait extraire de ses veines. Cette opération lui coûte la vie, ce qui ne semble nullement émouvoir la belle⁶¹.

Il existe aussi toute une catégorie de femmes qui n'ont même pas la parure de la beauté pour dissimuler leur caractère cruel. L'exubérance de leur tempérament sexuel n'en devient que plus effrayante. Nommons ici Mme Eustoquie Robin, hypocrite, cruelle, prétentieuse et laide au possible, qui fait le malheur d'Albert, quand elle lui « offr[e] à baiser ses lèvres, ses horribles lèvres pâles, qui [lui sont] plus répugnantes que la gueule d'une bête féroce » (*L'Abbé Jules*, 346); la tante de Georges, une vieille fille, « fort laide, si laide que jamais personne ne l'avait demandée en mariage » (*Dans le ciel*, 56), dont le comportement incohérent et les humeurs changeantes s'expliquent le jour où elle se jette sur son neveu : il la compare, comme Albert, à une « bête atroce » (57) et en conçoit « ce que c'est que l'amour » (55); les patronnes successives de Sébastien Roch, dont les agressions sexuelles l'obligent à quitter son travail. Dans ce dernier cas, ce qui les attire, c'est le vice qu'elles soupçonnent chez le garçon chassé du collège; la répugnance qu'elles provoquent toutes en dit long sur la conception de la femme chez Mirbeau.

Celles qui ne sont pas présentées comme des démons, sont toutefois plus cruelles, plus exigeantes et moins sensibles que les hommes. La mère d'Albert n'est pas une dépravée comme Juliette, mais ses principes éthiques, bien qu'acceptés dans son entourage, ne pourraient pas satisfaire une morale plus exigeante que celle des petits-bourgeois. Pingre (en parlant de l'argent, ce qu'elle fait souvent, elle a « dans ses yeux, cette ex-

⁶⁰ cf. p. 251.

⁶¹ *Les 21 jours d'un neurasthénique*, p. 91-94.

pression dure, avide, ce regard métallique et froid » qui trouble son fils⁶²), méfiante et sans scrupules, elle ne manifeste aucun sentiment pour son mari ou pour son enfant qu'elle domine en leur imposant les normes du comportement. À côté d'elle, le docteur Dervelle paraît plus noble et généreux, voire plus naïf.

Enfin, même chez les femmes qui sont dessinées d'un trait plus fin, et qui semblent jouir de la sympathie de l'écrivain, on peut constater les défauts inévitables à leur sexe. Ainsi le narrateur de *L'Abbé Jules* tient à souligner le plaisir amusé que ressent Mme Servières (qui a été pourtant, jusqu'alors, présentée par opposition à la mère d'Albert, froide et insensible) à accueillir les avances timides du prêtre :

Après de la jolie Mme Servières, ses angles s'arrondissaient, sa conversation prenait un tour enjoué, un charme de galanterie spirituelle [...] Mais ses yeux démentaient le calme apparent de ses manières, des yeux étrangement lubriques [...] Et ses narines s'ouvraient, frémissantes, à la sensualité des odeurs qui s'évaporaient d'elle et montaient dans l'air chargées d'amour. Mme Servières s'en amusait, heureuse au fond, de cet hommage qui la déshabillait, qui la livrait à l'imagination obscène d'un faune en soutane noire (478).

Mme Leucatel n'échappe pas non plus à l'opinion que Mirbeau nourrit à propos de toutes les femmes. Bien qu'elle soit présentée comme un esprit supérieur à M. Roch et à beaucoup d'autres habitants du bourg, et en dépit de sa plus grande délicatesse, elle ne peut se hisser au-dessus de certains stéréotypes, comme celui de la carrière militaire pour Sébastien. En lui proposant une telle solution, elle compromet son intelligence et sa sensibilité, qui ne peuvent se placer à la hauteur des aspirations de Sébastien. Dans son journal, il rend compte de sa déception : « Mme Leucatel n'est pas la femme intelligente que je voudrais qu'elle fût. Elle a infiniment de préjugés bourgeois, infiniment de petites d'esprit et de cœur, et elle ne comprend rien au mal qui me ronge » (728).

Une fois de plus, l'infériorité spirituelle et morale de la femme est soulignée. Elle se manifeste également dans la pitié que les héros masculins éprouvent pour leurs amantes, et qui est souvent incompatible avec le désir sexuel : Georges a pour Julia de l'« émotion », bien que son corps le dégoûte (120) ; Sébastien Roch vient aux rendez-vous de Marguerite poussé par « il ne sait quoi de bon, de tendre, de chaste aussi, qui demeure sous ses dégoûts physiques et qui est fort comme de la pitié » (738). Après l'échec sur le plan sexuel, et le constat de l'abîme entre eux et la femme, ils ne peuvent trouver en eux d'autres ressources que la pitié.

⁶² *L'Abbé Jules*, p. 450.

La compassion de Mintié pour Juliette, bien qu'elle n'élimine pas l'attirance sexuelle, s'appuie aussi sur la conscience de ses limites intellectuelles et morales : « Je l'aimais de tout ce qui faisait ma souffrance, je l'aimais de son inconscience, de ses futilités, de ce que je soupçonnais en elle de perversi ; je l'aimais de ce torturant amour des mères pour leur enfant malade, pour leur enfant bossu... » (227) Dans les réflexions qu'il fait après la découverte de la conduite de Juliette, la première fureur passée, la faiblesse de l'esprit féminin, son ignorance de la morale, la nécessité, pour l'homme, de la défendre contre elle-même, se présentent à lui dans ce monologue imaginaire de Juliette :

« ...je suis une pauvre petite femme, un peu folle, et si faible!... Je n'ai pas la notion de grand-chose... Qui donc m'eût appris ce que c'est que la pudeur, le devoir, la vertu!... [...] Je ne demande pas mieux que d'être bonne et vertueuse... Apprends-moi... [...] Pardonne-moi! [...] Ce n'est pas de ma faute, je t'assure... Réfléchis... M'as-tu avertie une seule fois?... Une seule fois, m'as-tu montré le chemin que je devais suivre... [...] Comment était-il possible que je comprisse que cela était mal, puisque tu ne me disais rien? » (247)

La faiblesse et l'immaturation de la femme apparaissent également dans force métaphores et comparaisons, où elle a un « babil enfantin » (*Sébastien Roch*, 736), « un étrange sourire d'enfant et de prostituée tout ensemble » (*Le Jardin des supplices*, 245) ou est « chaste comme une enfant » (*Le Calvaire*, 287). Mirbeau développe ici à la fois les conceptions baudelairiennes et celles de Schopenhauer, qui décrit les femmes comme « puériles, futiles et bornées », quand il ne les qualifie pas d'« une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme »⁶³.

Nous touchons enfin au problème crucial : la femme, telle qu'elle se révèle aux hommes dégoûtés ou fascinés, est-elle fruit de la civilisation ou de la nature ?

Le Calvaire, qui offre plusieurs exemples du combat entre les forces de la nature et celles de la civilisation, contient sans doute des éléments de la réponse. De prime abord, on n'aurait pas de mal à placer Juliette du côté de la civilisation, dans sa forme la plus débauchée. Elle paraît son œuvre la plus achevée, la plus parfaite ; ses pensées, ses goûts, ses distractions la situent au centre de l'activité parisienne, fébrile et malade. C'est de ce milieu dépravé et dégoûtant qu'elle puise l'essentiel de sa force et de sa beauté :

⁶³ Nous nous inspirons, pour ces remarques, de l'article de Fabien Soldà, « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire. *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du Mal* revisités », art. cit.

Juliette écoutait, amusée par ces récits, attirée par cette boue et par ce sang, flattée des hommages ignobles qu'elle sentait lui arriver des regards de ces crétins et de ces bandits. Mais elle gardait sa tenue décente, son charme de vierge, ses allures à la fois hautaines et abandonnées... (232)

Elle finit par apparaître aux yeux du héros épuisé par la lutte avec ses propres sentiments, comme un symbole de la débauche: «...c'était la Prostitution elle-même, vautrée, toute grande, sur le monde; l'Idole impure, éternellement souillée, vers laquelle couraient des foules haletantes, à travers des nuits tragiques...» (298)⁶⁴ Le contact perpétuel avec le vice ne fait qu'affermir ses préjugés bourgeois sur l'honnêteté, la morale, et sur l'art. Elle s'y montre d'une grande austérité, particulièrement en ce qui concerne les tableaux de Lirat, qu'elle juge abominables. Elle n'est en cela qu'une parfaite représentante de cette classe sociale, tant de fois tympanisée par Mirbeau qui ne cesse de souligner ses liens avec la civilisation criminelle. Au fond, elle est hostile à la nature, car les idées conventionnelles qu'elle débite à son propos ne lui donnent aucune prise sur sa beauté mystérieuse. Quand à de rares moments de saturation par le vice, Juliette s'adonne à la rêverie, elle se voit au milieu d'une campagne idyllique:

Elle ne rêve que de campagne, de petites rivières, de prairies vertes, de joies naïves... [...] Elle forme des projets virgiliens et délicieux... Nous devons nous en aller loin, [...] dans une petite maison entourée de grands arbres... elle élèvera des poules qui pondront des œufs qu'elle-même dénichera, tous les matins; [...] Des paysages calmes comme des refuges, enchantés comme des paradis, défilent devant nous... (252)

Mais cette image bucolique ne résiste pas à la réalité; venue visiter Jean dans son exil au bord de la mer, elle a peur du vent qui la décoiffe et décide de rentrer tout de suite à Paris. Détail intéressant, elle montre un grand attachement à un petit chien ridicule et laid que Mintié juge, à sa première visite, comme dénaturé: «Et je vis un minuscule animal, au museau pointu, aux longues oreilles, qui s'avavançait, dansant sur des pattes grêles semblables à des pattes d'araignée, et dont tout le corps, maigre et bombé, frissonnait comme s'il eût été secoué par la fièvre. [...] Spy tourna vers moi ses yeux ronds, bêtes et cruels, à fleur de tête, et aboya hargneusement» (199). L'animal reçoit un traitement d'honneur qui achève de le faire basculer du côté de l'artifice: couché dans un lit, sous des draps, bordé soigneusement par sa maîtresse, il fait figure de poupée.

⁶⁴ Marc Angenot souligne qu'une telle vision est typique de la fin de siècle: «la prostituée est muée en synecdoque de la société moderne, en même temps qu'elle concrétise l'esthétique moderniste comme exaltation paradoxale du bas et de l'ignoble» (*op. cit.*, p. 191).

Juliette n'est pas la seule à rester imperméable à la beauté de la nature. Beaucoup d'autres femmes dans l'œuvre d'Octave Mirbeau s'y montrent insensibles et pénètrent rarement dans cet univers. L'incohérence ou la violence de la nature leur déplaît: le jardin de l'abbé Jules, qu'il avait volontairement laissé intact, choque les habitudes bourgeoises de Mme Derville qui ne lui épargne pas un commentaire très ironique: « En effet. C'est un si joli coup d'œil! » (494) Elles ne se sentent à l'aise que dans un monde d'artifice, plein d'objets – fétiches, qui masquent le vide de leur existence, et dont l'horrible Amour en terre cuite qui fait la fierté de Juliette est le meilleur symbole.

Le soin que Juliette prend de ses toilettes et de sa beauté ne trouve pas de grâce chez le narrateur, derrière qui on devine l'auteur: si Mirbeau admet, avec Baudelaire, la méchanceté naturelle de la femme, il ne croit pas que le vernis superficiel de la civilisation puisse y modifier quoi que ce soit. Bien au contraire, il ne fait que mieux ressortir tous ses vices, ses laideteurs et son manque de principes moraux: « ... on ne s'imagine pas combien il y a de femmes, avec des bouches d'anges, des yeux d'étoiles et des robes de trois mille francs, qui, chez elles, sont grossières de langage, ordurières de gestes, et dégoûtantes à force de vulgarité... » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 636) Produit de la civilisation, la femme se présente aux yeux horrifiés de l'homme comme un être sans scrupules, insensible et corrompu. Mais, comme on vient de le signaler, si on lui ôtait le manteau de la culture, elle n'en resterait pas moins répugnante.

Clara serait précisément un être libéré des entraves de la civilisation. À plusieurs reprises, ses liens avec la nature sont soulignés, à commencer par son « culte fervent de la nature » (237). Le beau chien aux poils rouges reposant à ses côtés fonctionne par opposition à l'animal grotesque du *Calvaire*. Le cadre dans lequel elle se meut est « libre de tous les artifices, de toutes les hypocrisies dont la civilisation recouvre, comme d'une parure de mensonge, son âme véritable... »; permettant de la voir « dans sa vérité, dans sa nudité originelle, parmi les jardins et les supplices, le sang et les fleurs... » (177), il évoque l'Éden, mais un Éden bien étrange, loin du Paradis imaginé par les religions. Cette vision se trouve confirmée par les rêves du narrateur qui compare Clara tout ouvertement à « Ève des paradis merveilleux » (216).

Physiquement, Clara est le type même de la femme fatale, au point de servir d'exemple à Mario Praz dans sa fameuse étude de l'imagerie du romantisme tardif⁶⁵. C'est une « créature merveilleuse, avec de lourds

⁶⁵ M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle* [1930], Paris, Denoël, 1998, p. 175.

cheveux roux et des yeux verts» (211). Le rapprochement avec la bête sauvage est tout à fait conscient de la part du romancier. Dans les yeux de Clara «pailletés d'or, comme ceux des fauves» (*ibid.*) passent des éclairs verts qui renforcent cette ressemblance, elle aime aussi à s'étendre sur des peaux de tigre, «avec des étirements de souple animal» (243). Elle-même montre un grand respect pour les lois de la nature, dont la manifestation la plus importante, selon elle, est la liaison étroite de l'amour et de la mort. C'est pourquoi elle ne peut que mépriser les réticences du narrateur qu'elle appelle par ailleurs volontiers, en raison de sa faiblesse «[sa] petite femme»⁶⁶:

- Vois comme les Chinois, qu'on accuse d'être des barbares, sont au contraire plus civilisés que nous; comme ils sont plus que nous dans la logique de la vie et dans l'harmonie de la nature!... Ils ne considèrent point l'acte d'amour comme une honte qu'on doive cacher... Ils le glorifient au contraire, en chantent tous les gestes et toutes les caresses... de même que les anciens, d'ailleurs, pour qui le sexe, loin d'être un objet d'infamie, une image d'impureté, était un Dieu!... Vois aussi comme tout l'art occidental y perd qu'on lui ait interdit les magnifiques expressions de l'amour. Chez nous, l'érotisme est pauvre, stupide et glaçant... il se présente toujours avec des allures tortueuses de péché, tandis qu'ici, il conserve toute l'ampleur vitale, toute la poésie hennissante, tout le grandiose frémissement de la nature... Mais toi, tu n'es qu'un amoureux d'Europe... une pauvre petite âme timide et frileuse, en qui la religion catholique a sottement inculqué la peur de la nature et la haine de l'amour... Elle a faussé, perverti en toi le sens de la vie... (257)

La thèse du lien étroit entre la femme et la nature est proclamée dès l'entrée en matière qu'offre le Frontispice. C'est de la bouche du narrateur anonyme, douloureusement éprouvé par celle qu'il veut appeler «la Femme», pour montrer son caractère exemplaire, que sort cette déclaration de soumission totale:

...je ne puis la maudire, pas plus que je ne maudis le feu qui dévore villes et forêts, l'eau qui fait sombrer les navires, le tigre qui emporte dans sa gueule, au fond des jungles, les proies sanglantes... La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature!... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité (178).

⁶⁶ Plusieurs occurrences de ce terme, par exemple p. 298; à ce propos, Jean-Luc Planchais constate que «le narrateur du *Jardin* se sent progressivement atteint dans sa virilité, dépouillé de ses préséances masculines»; il rejette cependant la piste de l'androgynie qui mènerait à des analogies avec des romans du type de *Monsieur Vénus* de Rachilde (COM 8, 2001, p. 51).

Mais, à y regarder plus attentivement, on finit par s'interroger sur l'appartenance absolue au monde de la nature que Clara revendique pour son compte et que son amant «à la figure ravagée» confirme de plein gré. Car si elle se dit libérée de la civilisation hypocrite de l'ancienne Europe, elle se retrouve liée par les usages de la civilisation chinoise qui, bien que déclarée plus proche de la nature, ne l'est pas forcément. La loi y permet de tuer, après de terribles tourments, l'homme dont le seul crime est d'avoir volé un sac de riz ou un poisson. L'amour dont Clara admire le libre épanouissement se révèle une orgie constante pleine d'actes luxurieux, éloignée le plus possible des conceptions de l'amour naturel approuvées par d'autres personnages mirbelliens. Enfin, la cruauté de Clara se manifeste par son goût des tortures compliquées qu'elle recherche à travers toutes les civilisations du monde :

...J'ai vu pendre des voleurs en Angleterre, j'ai vu des courses de taureaux et garrotter des anarchistes en Espagne... En Russie, j'ai vu fouetter par des soldats, jusqu'à la mort, de belles jeunes filles... En Italie, j'ai vu des fantômes vivants, des spectres de famine déterrer des cholériques et les manger avidement... J'ai vu, dans l'Inde, au bord d'un fleuve, des milliers d'êtres, tout nus, se tordre et mourir dans les épouvantes de la peste... À Berlin, un soir, j'ai vu une femme que j'avais aimée la veille, une splendide créature en maillot rose, je l'ai vue, dévorée par un lion, dans une cage... Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues... C'était très beau!... Mais je n'ai rien vu de si beau... comprends-tu?... que ces forçats chinois... c'est plus beau que tout!... (247)

C'est donc au sein de la civilisation qu'elle satisfait ses désirs pervers. De plus, elle le fait avec un fort sens de l'artifice et de la théâtralisation de l'événement. Elle attache une grande importance au décor, à la gradation de l'horreur, au côté esthétique des phénomènes. Les jolis bibelots, «une amour de petite fourche dont les dents sont de platine incrusté d'or, et le manche de jade vert», et «un amour de panier» (250) au moyen desquels elle donne à manger aux misérables forçats attestent à eux seuls la force de ses attaches civilisationnelles. On constate, à la même occasion, que la perversité de ses distractions s'accompagne d'un discours justificateur et mensonger, qui finit par la replonger dans la civilisation qu'elle prétend fuir :

Elle lança [...], à travers les barreaux, un menu morceau de charogne qui, tombant sur le coin d'un des carcans, lui imprima un léger mouvement d'oscillation... De sourds grognements répondirent à ce geste: une haine plus féroce et plus désespérée s'alluma, en même temps, dans les vingt prunelles... Instinctivement, Clara recula:
- Tu vois... poursuivit-elle sur un ton moins assuré... ça les amuse que je leur donne de la viande... ça leur fait passer un petit moment à ces pauvres diables... ça leur procure un peu d'illusion... (265)

D'autres indices de ce type sont semés tout au long de la deuxième partie du livre. La mort atroce d'Annie, sa compagne préférée dans les délectations criminelles, est, à ce propos, d'un symbolisme significatif. En effet, la femme se trouve atteinte d'éléphantiasis, qui transforme sa beauté exceptionnelle en une hideur effroyable, au contact de laquelle les perles ternissent et meurent et que les vautours refusent de manger. Or, les perles et les vautours représentent indubitablement la nature. Valeria Ramacciotti observe que «le refus des animaux devant l'atroce banquet équivaut à une condamnation de la nature elle-même face à la perversion de ses lois»⁶⁷, ce qui corrobore notre hypothèse sur le caractère civilisationnel du vice de Clara. Son dialogue avec le narrateur, dont nous avons déjà cité des passages, vient fortifier cette opinion :

- Chère Clara, objectai-je..., est-il donc naturel que vous recherchiez la volupté dans la pourriture et que vous meniez le troupeau de vos désirs s'exalter aux horribles spectacles de douleur et de mort?... N'est-ce point là, au contraire, une perversion de cette Nature dont vous invoquez le culte, pour excuser, peut-être, ce que vos sensualités ont de criminel et de monstrueux?... [...]

- Est-ce ennuyeux que tu ne comprennes rien!... Comment ne sens-tu pas?... comment n'as-tu pas encore senti que c'est, je ne dis pas même dans l'amour, mais dans la luxure, qui est la perfection de l'amour, que toutes les facultés cérébrales de l'homme se révèlent et s'aiguisent... que c'est par la luxure, seule, que tu atteins au développement total de la personnalité?... Voyons... dans l'acte d'amour, n'as-tu donc jamais songé, par exemple, à commettre un beau crime?... c'est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tout, enfin?... Et si tu n'y as pas songé, alors, pourquoi fais-tu l'amour?... (258)

Esthétiser le crime : voilà une tâche digne d'un être hautement civilisé, à qui les conceptions de Thomas de Quincey ne sont pas étrangères. Mirbeau recourt ici à une ironie pareille à celle qui caractérise l'essai de son illustre prédécesseur⁶⁸. Il est vrai que Clara constitue un être à part dans l'éventail des personnages mirbelliens. D'autres femmes s'inscrivent plus facilement dans le système philosophique de l'écrivain qui voit en elles des êtres réduits à des pulsions insurmontables, la pulsion génésique en premier lieu.

Marguerite Leucatel d'abord. Très jeune, elle fait déjà preuve d'un tempérament exubérant et d'une sensibilité malade. Éveillée précocement à l'érotisme, subordonnée à sa sensualité, Marguerite cherche instinctivement à se rapprocher de Sébastien, répondant à l'appel de la perpétuation

⁶⁷ V. Ramacciotti, «Divagazioni su la tigre e il pavone», *Seminari pasquali di analisi testuale*, Ed. Ets, Pisa, 1993, p. 55 : traduction de Pierre Michel, notes au *Jardin des supplices*, CEROM 2, p. 1210-11.

⁶⁸ Nous y avons déjà fait allusion dans notre premier chapitre.

de l'espèce. Si le jeune homme se montre évasif, on peut l'expliquer, en premier lieu, par ses expériences traumatisantes du collège et par l'influence de la religion qui jette sur la sphère sexuelle de la vie humaine la grande ombre du péché. Mais il y a plus : Sébastien n'espère pas trouver en Marguerite une partenaire à sa hauteur ; il croit tout au plus pouvoir comprendre sa souffrance, sans que jamais elle puisse concevoir la sienne. Cette impossibilité de rapprochement, manifeste à tous les niveaux, trouve une illustration supplémentaire dans le langage métaphorique utilisé par Sébastien à propos de Marguerite. Il recourt aux comparaisons animalières qui lui permettent d'évoquer son innocence tout imprégnée de perversité : ainsi, elle « babille », « gazouille », pousse « un petit cri d'oiseau », et son rire est pareil « à un chant de bouvreuil » (706). Un tel choix de qualificatifs livre la femme, avec plus de force encore, à l'univers dominé par les pulsions et les instincts, celui de la nature.

D'autres personnages féminins répondent, dans l'œuvre de Mirbeau, à l'impératif de la nature. Il en est ainsi de la tante de Georges, qui, ne pouvant plus faire taire ses instincts, se jette littéralement sur le garçon médusé⁶⁹. Sa deuxième conquête amoureuse, la poitrinaire Julia, use de stratagèmes pas toujours subtils pour arriver à l'unique but qui semble la préoccuper, et qui, comme nous le savons, aura pour seul effet de déguster Georges d'elle. Ajoutons, pour créer un parallélisme avec la vision que Sébastien a de Marguerite, qu'aux yeux de Georges Julia finit par se confondre avec une plante qui pousse dans son appartement : « Et la fleur et la femme étaient tellement fanées, toutes les deux, elles se ressemblaient par des destinées si pareilles que j'en arrivais à les confondre dans la même pauvreté végétale ; et, quand je passais et que j'apercevais, dans la loge, ces deux pâleurs inclinées, je ne savais plus en vérité qui était la fleur et qui était la femme » (120). Enfin, Célestine du *Journal d'une femme de chambre* n'est pas toujours – ou plutôt est rarement – maîtresse des ses pulsions, bien qu'elle garde ensuite un goût amer de cet « amour impulsif et barbare qui [la] posséda » (481).

Cette ténacité, voracité presque du sentiment amoureux, effraie les hommes, visiblement peu rassurés par son caractère éminemment naturel. Le fait de conserver ses pulsions primitives ne pourvoit pas la femme de subtilité ou de dignité. Quelques rares fois seulement Mirbeau lui accorde, sans pourtant que cela pèse beaucoup à son avantage, le don de sentir les maux d'autrui, résultat de ses instincts développés :

Les femmes ont pour les bêtes des caresses plus douces, des prévenances plus intelligentes, des soins plus spontanés, plus ingénieux, plus précis que les nôtres. Plus près

⁶⁹ Dans le ciel, p. 56-57.

que nous de l'animal – je le proclame à leur gloire –, communiant plus étroitement avec la nature, elles en devinent, elles en ressentent mieux que nous les besoins secrets et, de même que la nature, elles sont tourmentées par l'incessant, par l'immense, par le nécessaire désir de créer toujours et de toujours détruire... Création, destruction, le rythme même de la vie (*Dingo*, p. 688).

Le romancier complète cette constatation par une remarque pour le moins curieuse :

Et puis, c'est une loi merveilleuse de cette merveilleuse nature, que les sexes, même les moins faits pour se joindre, exercent l'un sur l'autre, fatalement, à leur insu, une force d'attraction, de gravitation, en quelque sorte cosmique. Ainsi les animaux mâles s'avouent dominés davantage par la femme ; les femelles par l'homme (*ibid.*).

La plupart du temps cependant, la manifestation des pulsions génésiques se fait d'une manière qui ne peut provoquer que le découragement ou le dégoût. Le lien entre le monde de la nature et celui de l'amour humain n'est pas l'imitation d'une nature saine et pure, pourtant rêvée par l'auteur. C'est comme si la nature s'envenimait au contact de la corruption humaine et en reflétait les traits morbides. Pensons au *Jardin des supplices* et à la liaison étroite entre la luxure végétative des jardins et l'amour morbide unissant les héros. Regardons la description de Marguerite Leucatel :

Ses yeux étaient restés, jeune fille, ce qu'ils étaient, enfant : des yeux d'une beauté inquiétante et malade, pervers et candides, étonnés et chercheurs, étrangement ouverts sur la vie sensuelle, par deux lueurs de braise ardente ; sa bouche s'épanouissait, épaisse, rose, d'un rose de fleur vénéneuse (*Sébastien Roch*, 705).

Et relisons encore ce constat désabusé de l'homme : « Puisque, dans la bataille des sexes, nous sommes toujours les vaincus... » (*Le Jardin des supplices*, 177)

Replacée dans le milieu naturel, la femme demeure un être inférieur. Les forces de la nature, pourtant adulée par l'écrivain, ne manquent pas d'effrayer l'homme qui, de son côté, ne trouve aucune satisfaction quand il succombe à ses propres instincts. L'amour humain, décidément, est une illusion et demeure à jamais irréalisable.

Revenons pourtant, une fois encore, au personnage si peu transparent de Juliette. Sans vouloir trancher la question, observons qu'il existe peut-être en elle, un fond de bonté instinctive, dissimulé sous une couche épaisse d'immoralité. Au tout début de sa relation avec Juliette, Mintié constate déjà, tout en avouant son incapacité à analyser ce phénomène : « Il y avait, en cette femme, un mélange d'innocence et de volupté, de finesse et de bêtise, de bonté et de méchanceté, qui me déconcertait » (200). Un

écrivain d'une telle lucidité que Mirbeau ne pouvait ignorer complètement le problème de l'éducation corrosive que l'on inculquait aux jeunes filles de l'époque. Bien qu'il semble s'être penché avec beaucoup plus d'attention sur le sort des élèves garçons, certains passages de ses romans invitent à une interprétation moins négative du caractère de la femme, qui serait tout simplement dévoyé par une instruction lamentable. C'est dans cette direction que semblent aller les paroles de Juliette, dans un monologue imaginé par Mintié :

«...je suis une pauvre petite femme, un peu folle, et si faible!... Je n'ai pas la notion de grand-chose... Qui donc m'eût appris ce que c'est que la pudeur, le devoir, la vertu!... Tout enfant, le spectacle du vice m'a salie, et le mal m'a été révélé par ceux-là mêmes qui avaient charge de veiller sur moi... Je ne suis pas méchante pourtant et je t'aime... [...] Un désir plus impérieux m'attire là-bas... C'est que j'ai vu des bijoux, des robes, des riens charmants et très chers que tu ne peux plus me donner, et qu'on m'a promis tout cela!... J'ai l'instinct que c'est mal et que tu en auras de la peine.... Eh bien, dompte-moi!... Je ne demande pas mieux que d'être bonne et vertueuse... Apprends-moi... » (247)

Cet «instinct que c'est mal» appelle une remarque significative de la part de Pierre Michel, qui évoque la précarité de la morale de la civilisation contre le fondement plus solide de l'instinct⁷⁰. De plus, sans que Mirbeau soit partisan de l'école naturaliste, on en trouve chez lui certains éléments, à savoir le poids de l'hérédité et du milieu. Or, si l'influence du milieu sur Juliette n'a plus besoin d'être démontrée, notons également la présence des traits héréditaires, comme le caractère léger et irresponsable de sa mère et l'alcoolisme du père (204). Enfin, sa relation sexuelle avec Mintié au début de leur vie commune (ensuite ses nombreuses fréquentations corrompent son caractère) signale que Juliette trouve dans la nature la dignité et la vraie vocation de la femme :

L'amour mettait sur le visage de Juliette je ne sais quoi d'austère, de recueilli, et de farouche aussi; il la transfigurait. [...] sa passion [...] se montrait robuste et saine, et, dans ses embrassements, elle avait la noblesse terrible, l'héroïsme rugissant des grands fauves. Son ventre vibrait comme pour des maternités redoutables (210).

D'autres passages, pourtant peu nombreux, attestent du respect pour ce rôle le plus naturel de la femme. Ainsi Sébastien évoque la «douloureuse et sublime ardeur créatrice» (728), pour s'attendrir, quelques pages plus loin, sur «l'infinie et immortelle pitié du cœur de femme» (732). Enfin, le narrateur de *La 628-E8* en arrive à exprimer son respect pour l'intelligence des femmes. Cette appréciation inattendue de la part d'un misogyne invé-

⁷⁰ Notes au *Calvaire*, CEROM 1, p. 1168.

téré demande tout de même une précision : il n'adresse ces bonnes paroles qu'à la femme allemande, après tout un passage – que nous avons cité précédemment – consacré au caractère assommant de l'intelligence des Françaises :

Chez elle, on sent que la culture n'est pas une chose exceptionnelle, ni de métier, qu'elle n'est pas une aventure, une religion, et – qu'on me permette ce mot peu galant – une blague. La femme allemande ne cherche pas à nous étonner, à nous éblouir ; elle cherche à s'instruire un peu plus, à comprendre un peu plus, au contact des autres. Elle a de la sincérité, du naturel, de la passion, de l'intelligence – ce qui est une grande séduction – et, comme elle appartient à une race douée au plus haut point de l'esprit critique, il arrive que, sans le vouloir, elle nous embarrasse souvent, jusque dans les choses que nous croyons le mieux connaître. Ce que j'apprécie surtout, en Allemagne, ce que je considère comme la plus précieuse de toutes les élégances féminines, c'est que la femme la plus solidement instruite sait rester femme, n'être jamais pédante (596).

Peut-on conclure ? La femme est-elle davantage produit de la culture ou fruit de la nature ? Lequel de ses visages est plus effrayant pour l'homme, qui, de son côté, succombe tout aussi bien aux illusions de la civilisation qu'aux commandements de la nature ? Il semble qu'aucun des personnages de Mirbeau n'arrive à la somme des connaissances et que l'ambivalence est maintenue, ce sur quoi insiste également Jean-Louis Cabanès :

La sexualité féminine, placée le plus souvent sous le signe du mal, véritable menace pour l'artiste, est innocentée dès qu'on y décèle, comme Sébastien Roch, le signe même de la fécondité toujours recommencée, le flot de sève de l'éternelle vie. Dans l'être féminin, proche de la nature ou hyperbole de l'artifice, on voit donc s'affirmer, sous l'effet de discours ambivalent, la gémellité de la vie et de la mort⁷¹.

Une constatation s'impose cependant : l'amour, s'il existe, n'est pas à chercher auprès de la femme. Mintié le comprend trop tard, quand il dit : « J'ai voulu l'amour, et je suis allé à la femme, la tueuse d'amour... » (254) La voie au bout de laquelle on peut trouver l'amour est celle indiquée par Lirat, qui continue à impressionner l'esprit de Jean Mintié :

...vous m'appreniez à lire dans la nature, à en comprendre le langage passionné, à ressentir l'émotion éparsse dans les choses... [...] vous me disiez : « L'amour, mais il est dans la cruche de terre, dans la guenille vermineuse que je peins... Une sensibilité, une souffrance, une palpitation, une lumière, un frisson, n'importe quoi de fugitif qui ait été de la vie, et rendre cela, fixer cela avec des couleurs, des mots ou des sons, c'est aimer !... L'amour, c'est l'effort de l'homme vers la création... » (*ibid.*)

⁷¹ J.-L. Cabanès, « Le discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau », *OM92*, p. 159-160.

Il en résulte que cette même sensibilité qui peut être source de malheur, est aussi un grand don. Il suffit de savoir maîtriser les appétits insoumis, de renoncer à la volonté d'embrasser l'infini. Si on se résigne à être humble face à la vie que l'on tâche de représenter, elle peut apporter la satisfaction. Et même pour ceux qui ne sont pas des artistes, le seul amour qui ne cause pas de souffrances, est celui de la nature. Sentant la mort s'approcher, l'abbé Jules espère s'unir à la nature, et donne à Albert un conseil de bonheur :

Aime la nature, mon enfant, et tu seras un brave homme, et tu seras heureux... Toutes les joies terrestres sont en cet amour, toutes les vertus aussi... Ce qui s'écarte de la nature est une perversion et ne laisse que des douleurs inguérissables et des remords salissants (499).

Là cependant encore, un doute surgit. L'abbé Jules est loin de posséder la complète confiance du narrateur - et de l'auteur en même temps. Ce n'est pas pour rien qu'il apparaît comme un personnage incohérent et inconséquent, et ses leçons sont qualifiées de «tirades d'un anarchisme vague et sentimental» (471). Point de manichéisme chez Mirbeau, qui ne saurait innocenter complètement la nature et condamner la civilisation dans toute son étendue. Conscient que ce qui fait souffrir l'homme, construit en même temps sa dignité, il tente, à travers les voix multiples de ses personnages, d'éclaircir quelque peu son chemin.

CHAPITRE 3

RÉVOLTE ET ESPOIR

L'écriture de Mirbeau se caractérise par des prises de position violentes et engagées moralement. Il n'hésite pas à se prononcer sur des sujets d'actualité, il s'intéresse aussi aux thèmes universels et éternels. Maints commentateurs soulignent l'impressionnante diversité de questions qu'il traite dans ses articles, chroniques et contes. Si la plus grande part de ces préoccupations trouvent une large place dans la presse, elles ne sont pas absentes des pages de ses romans, qui constituent, comme l'avait montré Reginald Carr, un prolongement efficace des combats qu'il mène dans les journaux⁷². Aussi, loin de prétendre à une synthèse globale de cette question, qui ne saurait d'ailleurs dépasser le cadre dessiné par d'autres chercheurs⁷³, désirons-nous examiner la problématique contenue dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau. De tous ses écrits émanent son tempérament engagé et indompté et le profond intérêt qu'il porte à chaque question abordée. Il semblerait que la raison principale de ces pages soit la volonté de crier son indignation, et que le pessimisme foncier de l'écrivain doive l'arrêter dans cette phase de protestations stériles. Cependant, comme le remarque Pierre Michel, Mirbeau sait accorder le jugement très critique de ses contemporains avec l'espoir d'une société nouvelle et réformée. Il a également conscience que dans la masse des « non réformables » il y a ceux qui s'ouvrent à la critique ou qui sentent comme lui et c'est à eux qu'il adresse son message. S'il parvient à sortir de l'impasse pour des postulats plus positifs, c'est aussi grâce

⁷² R. Carr, « L'anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire: essai de synthèse », *OM92*, p. 63-73.

⁷³ Notamment par Pierre Michel, Jean-François Nivet, Reginald Carr.

à son engagement aux côtés des anarchistes. En effet, la philosophie anarchiste s'accorde en plusieurs points avec la sienne, qu'il élabore dès de sa jeunesse. On la trouve déjà en nœud dans ses lettres à Alfred Bansard des Bois, dont l'importance pour l'analyse des convictions du tout jeune Mirbeau n'est plus à démontrer. Elles révèlent un garçon avide de justice et de liberté, qui étonne par l'indépendance de ses opinions. Il n'aurait pas été étonnant qu'Octave, fils de bourgeois provinciaux, défende des positions conservatrices. Il se montre cependant, au travers de ces lettres, anticlérical, antimilitariste (dans une lettre de 1867, il critique le projet de réorganisation de l'armée qui devait rendre le service militaire obligatoire pour tous les jeunes hommes⁷⁴) et antimonarchiste : « Moi, le fils de la Révolution ! », écrit-il⁷⁵. Les années suivantes apportent des expériences qui ne feront que le confirmer davantage dans ses opinions désabusées et rebelles à la fois. À la « disposition innée de son esprit indépendant », nous dit Reginald Carr, viennent se joindre « l'empreinte inquiétante de la vie chez les jésuites et des horreurs de la guerre franco-allemande, sa conscience aiguë de la médiocrité et de l'insuffisance des positions traditionnelles de sa famille, de sa classe sociale et de son milieu provincial, ses expériences décevantes dans le monde politique, dans le monde des finances, dans la presse et dans l'amour »⁷⁶. Ainsi préparé, il accueille favorablement les thèses de Reclus, de Kropotkine, de Proudhon et de Spencer qu'il lit en bloc autour de l'an 1885. L'anarchisme évangélique de Tolstoï (dont il découvre *Guerre et paix* et *Ma religion*) le marque profondément. Aussi se sent-il des affinités avec le milieu anarchiste français qui se consolide autour de l'an 1890. Sa préface pour *La Société mourante et l'anarchie* de Jean Grave en est une expression éloquent. Tout en louant cette œuvre « pesée, pensée, raisonnée » qui « n'est point le cri du sectaire aveugle et borné », il exprime son jugement du mouvement anarchiste, qui vise la « liberté du développement de l'individu », possible uniquement hors des structures de l'état, qui broie l'homme « d'un poids chaque jour plus écrasant, plus intolérable »⁷⁷. On trouve également son nom dans la presse anarchiste (notamment *La Révolte* de Jean Grave et *L'En-Dehors* de Zo d'Axa) qui bénéficie en plus de son support financier⁷⁸.

Reginald Carr souligne très justement la difficulté méthodologique de parler de l'ensemble des tendances anarchistes, qui résulte de son caractère profondément individualiste : « Le vrai anarchiste n'est lié à aucun programme ; il n'est dirigé par aucune règle ; il pense, parle et agit

⁷⁴ Lettre de Mirbeau à A. Bansard des Bois, mi-décembre 1867, *Corr.* I, p. 110.

⁷⁵ Lettre de Mirbeau à A. Bansard des Bois, 20 février 1867, *ibid.*, p. 71.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁷ Cité d'après *OMB*, p. 475-476.

⁷⁸ Cf. R. Bianco, « Octave Mirbeau et la presse anarchiste », *OM92*, p. 53-62.

en individu»⁷⁹. Il parvient cependant à dégager un certain fond commun à cette philosophie que constituent «des accents de pitié, de solidarité humaine, de colère et d'idéalisme»⁸⁰. C'est précisément à ces aspects de l'anarchisme que Mirbeau est sensible ; ils sont continuellement présents dans son œuvre. Si, d'une part, il proteste contre l'injustice qu'il remarque partout autour de lui, d'autre part, il n'écarte pas complètement la possibilité d'une amélioration future. Aussi nous sembla-t-il justifié d'organiser ce chapitre autour de deux axes, révolte et espoir, qui rassemblent à leur tour des thèmes plus particuliers. Anne Briaud qui voit dans la pitié «l'un des sentiments qui animent les combats de Mirbeau», insiste sur son lien avec «la révolte sans laquelle la compassion entraîne l'individu dans une philosophie d'acceptation et de renoncement qui justifierait l'inaction», car, conclue-t-elle, «même s'il reste persuadé de l'utopie que représente tout idéal, anarchiste ou socialiste, il se nourrit sans cesse de ces idéals afin de persévérer dans sa lutte quotidienne»⁸¹. C'est en ce sens que nous parlerons de l'espoir mirbellien, tout en sachant combien mince est son fil, affiné sans cesse par sa «lucidité désespérée»⁸².

* * *

1. Crimes légaux

1.1. Institutions criminelles

Les chapitres précédents ont montré Mirbeau partisan de la philosophie de la nature, acceptant jusqu'à ses lois les plus cruelles. Cependant, il n'est pas prêt à donner son accord au crime institutionnalisé qui s'opère en toute légalité. Les crimes de l'état l'indignent particulièrement et c'est contre eux qu'il lutte en premier lieu. Selon lui, au sein de la république qui devrait pourtant se porter garante des libertés du peuple, l'escroquerie et le mensonge sont omniprésents. L'histoire de la vie d'Arthur Lebeau l'illustre de manière exemplaire. Ce parfait *gentleman* choisit de voler ouvertement, au lieu de cacher ses actions immorales sous le voile d'une prétendue honnêteté, comme le font la plupart des citoyens :

⁷⁹ R. Carr, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁸¹ A. Briaud, «L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne», *COM 8*, 2001, p. 225.

⁸² P. Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 2001, p. 68.

Je vis clairement que le vol – de quelque nom qu'on l'affuble – était le but unique et l'unique ressort de toutes les activités, mais combien déformé, dissimulé et, par conséquent, combien plus dangereux! Je me fis donc le raisonnement suivant: «Puisque l'homme ne peut pas échapper à cette loi fatale du vol, il serait beaucoup plus honorable qu'il le pratiquât loyalement et qu'il n'entourât pas son naturel désir de s'approprier le bien d'autrui d'excuses pompeuses, de qualités illusoire et de titres redondants»... (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, 188)

Le cynisme des dirigeants leur fait présenter comme honorables des actions que l'on devrait juger inacceptables. Le point suprême de cette spirale d'hypocrisie est constitué par le patriotisme qui, dans sa forme co-cardière et revancharde, conduit à la haine de toute forme de différence et, par conséquent, à la guerre. Cela pousse Sébastien Roch à des constatations révoltées à la vue d'un soldat nouvellement engagé et qui n'a aucune conscience de son sort:

- Sais-tu bien ce que c'est que la Patrie?

Il me regarde d'un air ahuri. Evidemment, il ne s'est jamais adressé cette question.

- Eh bien, mon garçon, la Patrie, c'est deux ou trois bandits qui s'arrogent le droit de faire de toi moins qu'un homme, moins qu'une bête, moins qu'une plante: un numéro [...] pour des combinaisons que tu ignores et qui ne te regardent pas, on t'enlève ton travail, ton amour, ta liberté, ta vie...(742)

Ce passage permet déjà de retrouver les éléments principaux de la philosophie libertaire de Mirbeau: l'annihilation de l'individu sous le poids écrasant de l'état, qui le prive de ce qu'il a de plus important, spécialement de liberté, l'ignorance des pauvres sujets inconscients de leurs droits et incapables de se révolter, et le caractère criminel des actions de la société. C'est précisément cette inconscience qui effraie et révolte le plus Sébastien, car il y voit le signe d'une soumission totale et absurde de l'individu à une idée qu'il ne comprend même pas:

Ce que j'éprouve devant ce fait: la guerre! Cela est simple et net: de la révolte et de la peur. Je ne puis me faire à l'idée d'un homme courant sur la bouche d'un canon, ou tendant sa poitrine aux baïonnettes, sans savoir ce qui le pousse. Et il ne sait jamais. Ce courage-là – dont je suis incapable – me paraît en outre une chose très absurde, inférieure et grossière, et j'imagine que, dans la vie normale, on enfermerait l'homme qui l'aurait, au plus profond d'un cabanon (755).

Les dirigeants ne sont pourtant pas moins inconscients. L'un des chapitres des *21 jours d'un neurasthénique* met en scène un personnage réel, l'ancien premier ministre Emile Ollivier, responsable de la déclaration de guerre en 1870. Dans un dialogue imaginé, le ministre répète des slogans d'un patriotisme criard. En l'écoutant, le narrateur comprend qu'il ne se

souvent pas d'avoir provoqué des milliers de victimes des deux côtés, qu'il n'entend pas «les grands cris de rage, les sanglots des veuves, les malédictions des mères, les hurlantes clameurs de la défaite» (68) qui bourdonnent dans la tête de son interlocuteur rien qu'au son de son nom, et que sa bonne conscience va jusqu'à pouvoir dire: «En politique, on n'a pas le droit de se tromper... L'erreur est un crime, l'erreur est une trahison...» (69)

L'explication en est simple: pour les gouvernants, la vie humaine n'a aucune importance. Ils sont prêts à la sacrifier aussi aisément qu'ils font abattre des forêts entières pour en faire des barricades qui en définitive se révèlent complètement inutiles⁸³. Le deuxième chapitre du *Calvaire* frappe par l'impitoyable fidélité dans la présentation de la campagne de 1870 (ce qui avait d'ailleurs provoqué un scandale parmi les patriotes incrédules). Mirbeau insiste avant tout sur l'annihilation de la personnalité du soldat et sur l'absurdité de la guerre. Le régiment de Mintié est un «ramassis de soldats errants, de détachements sans chefs, de volontaires vagabonds, mal équipés, mal nourris – et, le plus souvent, pas nourris du tout –, sans cohésion, sans discipline...» Cette armée hétéroclite et désunie manque de tout et on se demande comment elle pourrait faire face à l'ennemi: «Avant que nous eussions entendu gronder le canon et siffler les balles, se souvient Mintié, notre marche en avant ressemblait à une retraite d'armée vaincue...» Le froid, la faim et la fatigue ne laissent pas de répit aux soldats qui sont de plus en plus nombreux à succomber aux maladies et à mourir en cours de route. Les fourgons de vivres se perdent constamment, laissant les gens sans nourriture parfois deux jours de suite. Ils dorment souvent à même le sol, et se lèvent, les membres ankylosés, pour se mettre en route: les marches constituent l'un des éléments cruciaux dans la présentation de la guerre par Mirbeau. Elles n'ont, pour tout dire, aucun but: «Aujourd'hui à droite, demain à gauche, un jour *fournissant* des étapes de quarante kilomètres, le jour suivant, reculant d'autant, nous tournions sans cesse dans le même cercle...» (145) Il arrive fréquemment que les soldats se perdent en route. La carte d'état-major n'a aucune utilité: le général y cherche en vain un certain moulin de Saussaie, pour ensuite demander la route aux soldats, et finalement abandonner le projet d'y aller, ce qui, visiblement, ne bouleverse en rien la stratégie militaire.

La notion de patriotisme et d'engagement personnel dans la grande idée de la défense nationale se trouve vite démentie par l'attitude de nombreux soldats: un garçon connu de Mintié, rencontré en route, lui annonce qu'«à la première affaire, il espérait bien que les Prussiens le feraient

⁸³ *Le Calvaire*, p. 158-160.

prisonnier» (147). Après la description déchirante de l'armée vaincue avant d'avoir combattu, Mintié constate qu'«au fond du cœur de tous ces misérables soldats [...] une même espérance régnait, l'espérance de la bataille prochaine, c'est-à-dire la fuite, la crosse en l'air, et la forteresse allemande» (145).

L'inutilité du combat est illustrée par la scène finale de *Sébastien Roch*. La bataille est déclenchée trop tôt, avant de se mettre en position, car l'un des officiers tire un coup de canon dans les troupes prussiennes en trouvant que «ce serait très drôle» (764). C'est dans cette bataille que périt Sébastien, et sa mort absurde constitue le dernier accord de la dénonciation du système en vigueur.

Les militaires de Mirbeau sont présentés sans exception comme des êtres incapables de réflexion, méchants et autoritaires, convaincus de leur supériorité par rapport aux autres et, avant tout, justifiant leurs appétits sanguinaires par la raison d'état. Le général Archinard des *21 jours d'un neurasthénique* tue les noirs pour les civiliser, après quoi il les fait tanner et tend de leur cuir son appartement. S'il ne les mange pas, c'est que, en toute connaissance de cause, il affirme qu'ils «ne sont pas comestibles» (78). Le capitaine Mauger, grand mangeur lui aussi, puisqu'il se vante d'avoir dégusté chaque type d'animal des environs (ces métaphores alimentaires sont propices à illustrer le caractère carnivore, voire anthropophage, de l'armée), est l'exemple même de l'intelligence bornée; l'un de ses amusements favoris consiste à jeter des pierres contre les vitres des serres du jardin voisin. La bêtise criminelle des militaires qui ne se dirigent que par des stéréotypes dangereux est illustrée par la personne du colonel baron de Présalé des *21 jours d'un neurasthénique*, dont le raisonnement, si le mot est permis, se limite à deux ou trois idées qu'il professe avec conviction:

- La France est foutue, nom de Dieu!... la France est dans les griffes des cosmopolites...
- Vous avez toujours à la bouche ce mot de cosmopolites... Serait-il indiscret de vous demander ce que vous entendez exactement par la? [...]
- Est-ce que je sais, moi?... De sales bêtes..., de sacrés sales cochons de traîtres et de sans-patrie...
- Sans doute... mais encore?
- Des vendus... des francs-maçons..., des mouches à viande..., des pékins, quoi!
- Précisez, colonel.
- De la fripouille, nom de Dieu! (73)

«Le vaillant guerrier» termine sa conversation avec le narrateur par le cri de «Mort aux juifs!... Mort aux juifs!...» (75) Rien d'étonnant que Dinggo saute à la gorge de chaque militaire rencontré (805), et que plusieurs soldats du *Calvaire* rêvent de tuer leur capitaine, ce qu'accomplira Bolorec dans *Sébastien Roch* (765).

L'armée éveille dans l'homme les pires instincts et lui fournit leur justification. Le jardinier de *Dingo*, Piscot, se souvient de la guerre de Chine en 1900. L'occupation principale des soldats et des curés consistait à piller et à massacrer des hommes sans défense :

On leur envoyait des coups de baïonnette dans le ventre, aux magots... Et à l'eau... à l'eau!... Au bord des fleuves, on jouait à les noyer, comme des petits chiens... [...] je ne suis pas méchant... tenez, je ne ferais pas de mal à une mouche... mais des gueules jaunes comme ça... Qu'est-ce que vous voulez? C'est tout de même pas des hommes, dites... (725)

Les soldats du *Calvaire* se livrent aux pillages constants de leurs compatriotes, en se procurant de cette manière non seulement des provisions, mais également une joie féroce. Aussi, à la vue des troupes françaises qui approchent du village, les paysans ferment les portes et cachent tout ce qu'ils possèdent; l'armée est accueillie avec méfiance sinon haine: «... partout des visages hostiles, des bouches hargneuses, des mains vides» (146). Il n'est pas rare que les civils soient cruellement punis pour avoir essayé de protéger leur maigre bien: on fusille un vieillard qui avait caché du lard (156), on brûle tout le mobilier à un autre, qui s'obstine à répéter qu'il n'a plus de bois (148).

C'est également l'armée qui est l'instrument principal d'une autre grande œuvre de destruction, à savoir le colonialisme. Les vues de Mirbeau sur cette question sont, comme dans bien d'autres domaines, très modernes et se résument par un refus catégorique qui prend de la netteté à mesure des progrès de la colonisation dans le monde. Il suffit d'évoquer ici le récit de la visite du narrateur dans une boutique pleine de caoutchouc. À partir de ces échantillons, l'imagination fertile du narrateur développe toute une vision des pays africains écrasés par la brutalité des colonisateurs :

Au Congo, c'est la pire des exploitations humaines. [...] Jamais les villages ne fournissent assez de la précieuse matière. On fouille les nègres qu'on s'impatiente de regarder travailler si mollement. Les dos se zèbrent de tatouages sanglants. Ce sont des fainéants, ou bien ils cachent leurs trésors. Des expéditions s'organisent qui vont partout, razziant, levant des tribus. On prend des otages, des femmes, parmi les plus jeunes, des enfants, dont il est bien permis de s'amuser, pour s'occuper un peu, ou des vieux, dont les hurlements de douleur font rire. Un officier consulte un calepin. Il suffit d'un désaccord entre deux chiffres, pour que le sang jaillisse et qu'une douzaine de têtes aillent rouler entre les cases (379).

Le général Archinard, comme on l'a déjà vu, est un spécialiste de la colonisation. Les maximes qu'il croit appropriées à cette entreprise sont

entre autres: «Plus on frappera coupables ou *innocents*, plus on se fera aimer»; «Le sabre et la matraque valent mieux que tous les traités du monde» (75); ou encore: «Je ne connais qu'un moyen de civiliser les gens, c'est de les tuer» (78). Ce qui amène chez le narrateur le commentaire dont le caractère ironique ne fait aucun doute: «Cela me fait tout de même plaisir, et me remplit d'orgueil, de revoir, de temps en temps, de pareils héros... en qui s'incarne l'âme de la patrie» (79).

L'écrivain se montre également très engagé dans les débats d'actualité, dont la place de première importance est occupée par l'affaire Dreyfus. Il y fait fréquemment allusion dans les romans qui paraissent autour de cette date, notamment dans *Le Jardin des supplices* et dans *Le Journal d'une femme de chambre* (spécialement adapté pour cette circonstance, sa version prépubliée ayant été écrite avant le déclenchement de l'affaire). Il devient aussi très actif dans le milieu de *L'Aurore*, le quotidien des dreyfusistes; il y publie de nombreux articles, il participe à des meetings, il se déplace pour suivre toutes les étapes de la bataille. L'injustice du procès et du verdict le révolte et lui fournit une nouvelle preuve de la criminalité des structures de l'état. Il est tout également bouleversé par l'ameutement contre un homme innocent, victime des circonstances. Il vaut la peine de souligner, suivant les commentaires de Michel et de Nivet, que dans cette affaire, Mirbeau sait séparer sa haine pour l'armée de la pitié pour Dreyfus, qui est après tout son représentant. Léon Blum semble bien comprendre les motifs de l'engagement de Mirbeau lorsqu'il écrit: «Il s'était jeté à corps perdu dans la bataille, bien qu'aucune affinité naturelle ne l'inclinât à s'enrôler sous le nom d'un Juif, parce qu'il aimait l'action et la mêlée, parce qu'il était généreux, et surtout parce qu'il était pitoyable, parce que la vue ou l'idée de la souffrance, souffrance d'un homme, souffrance d'une bête, souffrance d'une plante, étaient littéralement intolérables à son système nerveux»⁸⁴.

D'autres sujets abordés par Mirbeau sont non moins ancrés dans l'actualité et provoqués par l'activité du gouvernement ou par le mode de vie de ses citoyens. Il s'attaque par exemple aux hommes de science glorifiés par l'état bourgeois, qui prétendent pouvoir tout expliquer. Or, si l'écrivain a beaucoup d'estime pour les efforts des scientifiques de différents domaines, il a aussi un respect non moindre pour les mystères impénétrables de la nature. Aussi ne peut-il que railler l'optimisme des pseudo scientifiques. Il démasque en même temps l'insouciance révoltante du gouvernement qui, loin d'appuyer les recherches qui le méritent réellement, dépense de grandes sommes d'argent pour des projets inutiles. Le narrateur du *Jardin des supplices*, après s'être compromis dans le domaine de la politique (étant, malgré ses efforts, trop honnête par rapport

⁸⁴ L. Blum, *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Gallimard, 1936, p. 92.

à d'autres candidats), trouve une échappatoire confortable dans une expédition scientifique qu'il doit diriger à Ceylan pour y découvrir « la cellule primordiale » (205).

Critique de la confiance illimitée qu'on met dans les travaux scientifiques, cet épisode est en même temps la dénonciation du rôle aberrant que l'état accorde à la science, censée contribuer à la grandeur du pays, tout comme son art et son armée (209). Le crédit dont est doté notre embryologiste mystificateur est incomparablement plus grand que les sommes qu'on destine aux véritables savants, ce que montre l'ironie mordante du passage suivant :

Ma mission s'annonçait bien. Par une exceptionnelle dérogation aux coutumes bureaucratiques, huit jours après [...], je touchais sans nulle anicroche, sans nul retard, les susdits crédits. Ils étaient libéralement calculés, et comme je n'osais pas espérer qu'ils le fussent, car je connaissais « la chiennerie » du gouvernement en ces matières, et les pauvres petits budgets sommaires dont on gratifie si piteusement les savants en mission... les vrais. Ces libéralités insolites, je les devais sans doute à cette circonstance que, n'étant point du tout un savant, j'avais, plus que tout autre, besoin de plus grandes ressources, pour en jouer le rôle (208).

Les romans de Mirbeau touchent à bien d'autres questions qui font réagir son âme de polémiste, voire de pamphlétaire. Elles relèvent de l'ensemble d'observations dans le domaine de l'éthique et du social que le romancier avait accumulées au cours des années. L'élément primordial en est, comme nous l'avons déjà montré ailleurs, la conviction que ce qui est jugé inacceptable au niveau individuel, se trouve glorifié si on l'effectue à l'échelle nationale. Le meurtre en est le meilleur exemple, mais l'état autorise d'autres actions tout aussi ignobles. Le développement du capitalisme provoque des clivages de plus en plus importants au sein de la société, qui exploite au maximum ses couches inférieures. Le sort des paysans, des ouvriers, des domestiques ou des prostituées préoccupe le romancier au point de lui dicter maintes pages révoltées contre l'absurdité du système. L'un des personnages des *21 jours d'un neurasthénique* raconte sa visite chez une misérable fille de joie :

...je n'ai rien à lui dire. Et que lui dirais-je? Lui prêcher le repentir, les beautés de la vertu? [...] Ce n'est pas elle, la coupable. Elle est telle exactement que l'a voulue la société, à l'insatiable appétit de qui il faut, chaque jour, apporter sa large portion d'âmes humaines (194).

Célestine fait le constat de la situation anormale du domestique, qui, suspendu entre le milieu dont il provient et la société riche qu'il sert et à laquelle il aspire, en définitive n'a aucune appartenance :

Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... C'est quelqu'un de disparate, fabriqué de pièces et de morceaux qui ne peuvent s'ajuster l'un dans l'autre, se juxtaposer l'un à l'autre... [...] Du peuple, qu'il a renié, il a perdu le sang généreux et la force naïve... De la bourgeoisie, il a gagné les vices honteux, sans avoir pu acquérir les moyens de les satisfaire... et les sentiments vils, les lâches peurs, les criminels appétits, sans le décor, et, par conséquent, sans l'excuse de la richesse... L'âme toute salie, il traverse cet honnête monde bourgeois et rien que d'avoir respiré l'odeur mortelle qui monte de ces putrides cloaques, il perd, à jamais, la sécurité de son esprit, et jusqu'à la forme même de son moi... (497)

Dans *Un Gentilhomme*, nous trouvons l'analyse d'un autre type d'esclavage moderne, encore plus avilissant que celui de domestique :

Un secrétaire [...] n'est pas, à proprement dire, un domestique. Soit ! Pourtant c'est, je crois bien, ce qui, dans l'ordre de la domesticité existe de plus réellement dégradant, de plus vil. Je ne connais point – si humiliant soit-il – un métier où l'homme qui l'accepte par nécessité de vivre, ou encore par désir vulgaire de se frotter à des gens qui lui sont mondainement supérieurs, mais, le plus souvent, intellectuellement inférieurs, doit abdiquer le plus de sa personnalité et de sa conscience... [...] La première condition, la condition indispensable pour remplir, à souhait, une si étrange fonction, implique nécessairement l'abandon total de soi-même dans les choses les plus essentielles de sa vie intérieure (890).

En effet, le protagoniste de ce roman inachevé, que nous rencontrons au moment d'entrer en place en tant que « secrétaire intime et particulier » d'un marquis, analyse sa métamorphose advenue au cours des années, où les principes moraux devaient faire place à un opportunisme sans limites :

Je suis entré dans la vie, du moins je le crois, avec des instincts honnêtes et des scrupules minutieux, la fréquentation des hommes, dits cultivés et haut placés, les a vite abolis en moi. Quand j'eus compris que mon intelligence, ma fidélité, mes efforts de travail et mon dévouement ne comptaient pour rien dans l'esprit de ceux qui en profitaient ; [...] et que personne ne s'intéressait à moi, alors je ne leur en ai donné à tous que pour leur argent, lequel était maigre. Moi aussi, je me suis désintéressé totalement de qui se désintéressait de moi, et je n'ai plus songé qu'à éluder, de toutes les manières, ce qu'autrefois je considérais comme un devoir et qui, en réalité, n'était que sottise et duperie... Immédiatement j'ai réglé mon compte avec la morale sociale, avec la morale des moralistes vertueux qui n'est qu'une hypocrisie destinée, non pas même à cacher sous un voile de respectabilité, mais à légitimer hardiment toutes les vilénies, toutes les férocités, tous les appétits meurtriers des dirigeants et des heureux... (901)

En dépit des conditions de vie très dures, en dépit de l'injustice qu'ils rencontrent à chaque pas, ces êtres pitoyables ne songent pas pour autant à changer les règles du jeu, à sortir de leur passivité. On constate la même chose à propos des personnes plus fortunées qui n'ont pas à lutter pour s'assurer une existence matérielle. Cette soumission aux lois homicides

est assurée par un abêtissement systématique et organisé des masses de la société. L'éducation joue ici un rôle primordial, privant les jeunes hommes de leurs traits individuels, tuant leurs talents particuliers pour former des êtres uniformes, plus faciles à diriger. Une fois de plus, Georges de *Dans le ciel* nous servira d'exemple :

Je sortis du collège, dépourvu de tout, et discipliné à souhait. À force d'être rebuté, j'avais perdu le goût de la recherche et la faculté de l'émotion. [...] Je n'avais plus de désirs, d'inspirations, vers les grandes choses, j'étais mûr pour faire un soldat, un notaire ou tel fonctionnaire larveux qu'il plairait à mon père que je fusse... Et je ne songeai pas à discuter les décisions ultérieures qu'il prendrait contre mon honneur (55).

Le système d'éducation est périmé et inefficace, mais personne ne songe à le changer, car son but n'est pas de fournir à l'état des citoyens instruits, mais des électeurs aveugles. C'est le sens des critiques de l'instituteur de *Dingo* qui se plaint de la masse d'enfants illettrés qui sortent de son école...

Rien d'étonnant, avec ces méthodes de lectures, compliquées, baroques, absurdes, dont nous sommes bien obligés de nous servir, afin de ne pas indisposer contre nous leurs auteurs : gros personnages de l'Université, simples inspecteurs primaires, bien plus préoccupés de leurs bénéfices de librairie que de l'instruction des enfants... et qui font bloc contre toute amélioration, contre tout progrès... (810)

... et de la haine de leurs parents, des paysans hostiles à chaque tentative de l'instituteur pour modifier cette situation :

Ils savent très bien qu'ils sont tout, aujourd'hui, qu'ils ont tout!... On ne fait des lois que pour eux... des lois criminelles, sauvages. [...] Dame! Ils sont la masse électorale... C'est bien le moins qu'on nous dépouille pour les enrichir... (811)

L'éducation dans les écoles reçoit un support efficace de la part de la famille. Les pères se révèlent responsables de la première phase de l'abrutissement intellectuel de leurs enfants, incapables qu'ils sont de suivre leur caractère personnel, d'encourager leurs pulsions naturelles. Les mères ne paraissent pas plus sensibles à la nature de leurs enfants, et les façonnent pour répondre à leurs propres attentes, non pour faire d'eux des hommes mûrs et des citoyens éclairés :

Tout être naît avec des facultés dominantes, des forces individuelles, qui correspondent exactement à un besoin ou à un agrément de la vie. Au lieu de veiller à leur développement, dans un sens normal, la famille a bien vite fait de les déprimer et de les anéantir. Elle ne produit que des déclassés, des révoltés, des déséquilibrés, des malheureux, en les rejettant, avec un merveilleux instinct, hors de leur moi ; en leur

imposant, de par son autorité légale, des goûts, des fonctions, des actions qui ne sont pas les leurs, et qui deviennent non plus une joie, ce qu'ils devraient être, mais un intolérable supplice. Combien rencontrez-vous dans la vie de gens adéquats à eux-mêmes? (*Dans le ciel*, 52)

Le corps des institutions chargées de crétiniser l'individu est complété par l'église, qui n'a d'autre fonction que de nourrir les masses de mensonges idéalistes et de tuer dans l'œuf tous les comportements individualistes ou, pire encore, contestataires. Le doyen du *Journal d'une femme de chambre* explique à ses ouailles le principe premier de la foi: elle « consiste à croire ce que vous dit votre bon curé... et à ne pas croire un mot de tout ce que vous dit votre instituteur... » (539) Évidemment, aux yeux de l'écrivain, cette rivalité entre l'éducation laïque et religieuse n'a pas d'importance réelle, car les deux institutions s'unissent dans l'œuvre de subordonner totalement l'homme au pouvoir.

En même temps, les représentants de l'église catholique sont des spécimens parachevés de la plus ignoble hypocrisie et du vice sous les formes les plus repoussantes. L'exemple du collège de Sébastien Roch s'offre ici en premier lieu, mais la critique des ecclésiastiques est également présente dans les autres romans de Mirbeau. Après avoir fait l'expérience d'une maison de refuge dirigée par des religieuses, Célestine constate que son organisation consiste avant tout à exploiter sans pitié les pensionnaires :

Chez les sœurs de Notre-Dame-des-Trente-six Douleurs, on est logée dans des galetas de dortoirs, sous les combles; on est nourrie maigrement de viandes de rebut, de légumes gâtés, et l'on paie vingt-cinq sous par jour à l'Institution. C'est-à-dire qu'elles vous retiennent, quand elles vous ont placée, ces vingt-cinq sous sur vos gages... Elles appellent ça vous placer pour rien. En outre, il faut travailler, depuis six heures du matin jusqu'à neuf heures du soir, comme des détenues des maisons centrales... Jamais de sorties... Les repas et les exercices religieux remplacent les récréations... (566)

Les bonnes sœurs évitent soigneusement de proposer à leurs pensionnaires des places qu'elles pourraient accepter, pour les retenir plus longtemps dans leur établissement. L'intérêt morbide pour la sexualité domine dans le lieu et va souvent jusqu'aux insinuations transparentes, comme dans cette leçon de l'aumônier: «...pécher pour pécher, encore faut-il mieux pécher avec ses maîtres... quand ce sont des personnes pieuses... que toute seule, ou bien avec des gens de même condition que soi... C'est moins grave... ça irrite moins le bon Dieu... Et peut-être que ces personnes ont des dispenses... Beaucoup ont des dispenses... » (568) Ces déformations de l'esprit et de la morale, le conformisme et la primauté de l'aspect matériel, répandus dans le clergé, sont l'une des causes de la révolte de l'abbé Jules :

Vous mentez tous ! [...] Je vous connais, allez, prêtres indignes, réfractaires au devoir social, déserteurs de la patrie, qui n'êtes ici que parce que vous vous sentiez trop bêtes, ou trop lâches, pour être des hommes, pour accepter les sacrifices de la vie des petits !... Et, c'est à vous à qui les âmes sont confiées, qui devez les pétrir, les façonner, vous dont les mains sont encore mal essuyées de l'ordure de vos étables... [...] Et c'est vous qui représentez le christianisme, avec vos mufles de bêtes à l'engrais, vous qui ne pouvez rien comprendre à son œuvre sublime de rédemption humaine, ni à sa grande mission d'amour... (415)

L'abbé restera victime de la religion superficielle et mensongère jusqu'à la fin de sa vie : malgré son interdiction formelle d'appeler un curé à son chevet, sa belle-sœur profitera de son délire pour lui faire recevoir le dernier sacrement, dans le but unique de préserver les apparences ; car nous sommes en droit de douter de sa foi à elle, ce que fait également son fils : « Au pied du lit, ma mère agenouillée priait. Priait-elle ? » (508)

Pour la plupart des gens, la religion n'est pas un besoin viscéral des âmes en détresse, mais un rituel qu'on remplit pour satisfaire aux conventions. C'est une autre preuve de la fonction de la religion, trompeuse et mystificatrice. On peut y ajouter l'exemple de la « charité » hypocrite des Lanlaire, qui ne s'unit, dans leur esprit, qu'aux offrandes pour l'église, alors qu'ils sont insensibles à la misère des particuliers : « ...ils ne donnent jamais rien, si ce n'est, de temps en temps, à l'église, car ils sont fort dévots. Quant aux pauvres, ils peuvent crever de faim devant la porte du Prieuré, implorer et gémir. La porte reste toujours fermée... » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 402)

1.2. Entre abjection et faiblesse

Déformé par la famille et par l'école, un jeune homme rejoint les rangs des citoyens paisibles et ordonnés. Mais le façonnement continue, prenant, à part l'influence ininterrompue de l'église, des formes différentes. Le système politique, le suffrage universel en tête, tout en se réclamant des devises de la révolution, ne constitue qu'un nouveau mensonge, avec ses candidats corrompus, vénaux et avides de pouvoir. Si dans son appel célèbre à la « Grève des électeurs »⁸⁵, Mirbeau conclut à la parfaite inutilité du vote, puisque les électeurs n'ont à choisir qu'entre des candidats hypocrites et criminels, dans ses romans il donne les portraits de ces personnages. Le marquis de Portpierre des *21 jours d'un neurasthénique* est un féroce exploiteur de ses hommes et n'a jamais tenu aucune de ses

⁸⁵ *Le Figaro*, 28 novembre 1888. Ce texte devint par la suite un véritable manifeste des anarchistes et fut tiré probablement à plus de 300 000 exemplaires.

promesses électorales, ce qui ne nuit en rien à sa popularité : il est constamment réélu, car, selon un autre député :

– Que veut le paysan ? [...] Il veut des promesses, voilà tout. Il les veut énormes, déraisonnables, et en même temps claires... Il ne demande pas qu'on les réalise, sa voracité bien connue ne va pas jusque là ; il exige seulement de les comprendre.[...] on peut alors l'écraser d'impôts, doubler les charges qui pèsent sur lui... Lui, sourit d'un air fin, et à chaque contribution nouvelle, à chaque nouvelle tracasserie administrative, il se dit : « C'est bon... c'est bon... allez toujours... J'avons un député qui fera cesser, bientôt, tous ces micmacs. Il l'a promis ! » (157)

La « blouse de France » qu'il endosse chaque fois qu'il vient vers ses électeurs, est le symbole de l'hypocrisie : en ne correspondant nullement à ses convictions véritables, elle sert à les mystifier davantage.

Eugène Mortain est un autre homme cynique et sans scrupules, dont la carrière ne s'en porte que mieux. Sa prédisposition naturelle au vice et à l'exploitation des autres, fait de lui, dès le collège, un « véritable homme d'État » (190). Le narrateur du *Jardin des supplices* regrette qu'il lui manque, pour son compte, la même « persévérance dans le mal » (191) que possède son ami qui ne tarde pas à se frayer un chemin entre les puissants de ce monde :

Il n'ambitionnait le pouvoir que pour les jouissances matérielles qu'il procure et l'argent que des habiles comme lui savent puiser aux sources de boue. [...] Dévoré de besoins immédiats et d'appétits ruineux, il ne se faisait pas [...] un chantage important ou une malpropre affaire que notre brave Eugène n'en fût, en quelque sorte, l'âme mystérieuse et violente. [...]

Il avait aussi cette faculté merveilleuse de pouvoir, cinq heures durant, et sur n'importe quel sujet, parler sans jamais exprimer une idée. [...] Serviable, quand cela ne lui coûtait rien, généreux, prodigue même, quand cela devait lui rapporter beaucoup, arrogant et servile, selon les événements et les hommes, sceptique sans élégance, corrompu sans raffinement, enthousiaste sans spontanéité, spirituel sans imprévu, il était sympathique à tout le monde. Aussi son élévation rapide ne surprit, n'indigna personne (194).

Dans la présentation de ces comportements hideux, Mirbeau ne recule pas devant l'absurde et le grotesque, qui, assure-t-il, s'épanouissent dans la vie réelle : ainsi pour cette description de la maîtresse d'Eugène Mortain : « ...tantôt Polonaise, tantôt Russe, et souvent Autrichienne, elle passait, naturellement, pour une espionne allemande. Aussi son salon était-il fréquenté de nos plus illustres hommes d'État » (192). Il va de soi que les masses abruties avalent toutes ces absurdités sans la moindre hésitation. On ne peut certes espérer un démenti de la part de la presse, foyer de corruption où le mensonge fleurit, ou des organisations chargées de propager

la culture, académies et instituts, qui rejettent tout ce qui est original, indépendant et novateur et n'ont d'estime que pour les artistes qui suivent les charnières de l'art officiel. De cette manière, le public n'a aucune chance d'échapper aux stéréotypes et de s'ouvrir aux nouveautés enrichissantes. Qui pis est, il se soumet au pouvoir « anesthésiant » (l'expression est de Mirbeau) de la vie insouciant et remplie de distractions qui l'enferme dans son petit monde illusoirement heureux, le rend imperméable à la souffrance des autres et ne lui permet pas de voir la nullité de sa propre existence. Comme c'est souvent le cas dans l'œuvre mirbellienne, une telle vision est le résultat des influences combinées de Pascal et de Schopenhauer ; elle doit beaucoup au concept de « divertissement » pascalien, qui consiste précisément à s'illusionner pour ne pas voir le gouffre qui nous attend, et à l'analyse schopenhauerienne de l'inassouvissement des désirs qui éloigne à jamais la possibilité d'atteindre le bonheur⁸⁶. L'écrivain s'indigne contre l'universalité de l'égoïsme qui barre la voie à l'amélioration du sort des miséreux. Dans ses analyses, il évoque sur le même ton les riches et les heureux, deux groupes également coupables, à ses yeux, de se désintéresser du malheur de leurs semblables moins fortunés. Son propre pessimisme indique tout autant qu'on ne peut pas éprouver le bonheur dans un monde où règne la loi homicide.

La volonté de vivre agréablement et sans efforts se reflète dans les attentes formulées vis à vis de l'art, que les classes dominantes aiment neutre, banal, sans originalité, « joli », comme l'affreux Amour en terre cuite qui fait la joie de Juliette. Une pensée artistique novatrice et courageuse ne pourrait pas remplir sa fonction principale d'« anesthésiant », puisqu'elle exige un effort de compréhension, bouleverse les habitudes, secoue des traditions. La situation des artistes, présentés souvent par Mirbeau, est donc décidée à l'avance. S'ils refusent de rejoindre le courant officiel, et ils ne peuvent faire autrement s'ils tiennent à la sincérité de leur expression, ils sont automatiquement rejetés en marge de la société. Tel est le sort de Lirat. Ses tableaux pleins de formes bizarres et d'images violentes ne peuvent trouver place parmi les œuvres communément reconnues et glorifiées. Le peintre est devenu, depuis des années, un objet de plaisanteries et de persiflages :

...devant les œuvres superbes de Lirat, l'on se tordit, en se tenant les côtes à deux mains. [...] Dans les journaux, dans les ateliers, dans les salons, les cercles et les cafés, le nom de Lirat servit de terme de comparaison, d'étalon obligatoire, dès qu'il s'agissait de désigner une chose folle ou bien une ordure ; il semblait même que les femmes – les filles aussi – ne pussent prononcer qu'en rougissant ce nom réprouvé (180).

⁸⁶ Cf. P. Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, op. cit., p. 64-73.

Il va de soi que Juliette, qui s'accommode parfaitement de l'esthétique bourgeoise, ne supporte pas la vue des tableaux du peintre et défend à Mintié de les accrocher même aux murs de son cabinet de travail (214).

On rencontre aussi chez Mirbeau des créateurs accomplis et satisfaits ; mais l'écrivain ne laisse pas de doute sur la valeur réelle de leur succès. Le prix des compromis qu'ils ont dû payer est décidément trop élevé pour que le romancier puisse les absoudre. C'est pourquoi ils deviennent la cible de ses attaques, réitérées dans le cas de quelques artistes particulièrement étrangers à sa conception de l'art, comme l'est devenu son ancien ami Paul Bourget. Pour Mirbeau, aucune collaboration avec le système corrompu de l'état n'est permise, et la vénalité de certains artistes lui est spécialement odieuse. La faculté de sentir, la pitié pour tous les malheureux, sont pour lui la condition d'un art vrai et valeureux, sans quoi on ne fait que fortifier le système oppresseur. Dans *La 628-E8*, il conte son éloignement progressif de Bourget et en indique les raisons : « Un jour que nous remontrions les Champs-Élysées, il me dit : « Laissez donc les pauvres... ils sont inesthétiques... ils ne mènent à rien ». Et me montrant les beaux hôtels qui, de chaque côté, bordent l'avenue : « Voilà, cher ami... C'est là ! » Ah ! si j'avais su profiter de ses leçons... » (598)

Victor Charrigaud montre plus d'adresse à tuer en lui toute la sincérité et les expressions originales de son talent, afin de rejoindre les rangs dans lesquels l'appelle son snobisme. L'un des chapitres du *Journal d'une femme de chambre* raconte ses efforts pour « éteindre les flammes qui, parfois, s'allumaient en son cerveau, [pour] étouffer définitivement dans le respect ce maudit esprit dont il s'effrayait de sentir, à de certains jours, les brusques reviviscences et qu'il croyait mort à jamais » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 520).

L'enrôlement sous la bannière de l'art officiel signifie en même temps, comme nous l'avons vu, le consentement à satisfaire les goûts primitifs et détestables des bourgeois. C'est contre eux, en premier lieu, que se dirige l'énergie imprécatoire de l'écrivain. Ils condensent tous les traits qu'il déteste. Le culte de l'argent, le mépris des valeurs spirituelles, l'ignorance profonde et l'imperméabilité à toutes les nouveautés, ce qui aboutit au rejet du progrès, le recours systématique au mensonge, la malhonnêteté, l'avarice, la méchanceté, la bassesse, voilà seulement quelques caractéristiques de cette classe sociale qui est largement dépeinte dans tous les romans d'Octave Mirbeau. *Le Journal d'une femme de chambre*, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, *Dingo* offrent une véritable galerie de portraits où percent la haine et le mépris. Quand le narrateur de *Dingo* évoque « la hideur de ce règne bourgeois qui dure depuis la Révolution » (811), il ne fait que refléter la préoccupation essentielle de l'écrivain. Toutes les erreurs dans

le fonctionnement de la république, tous les crimes autorisés de ses institutions, toute sa turpitude morale, ne sont, d'après lui, que le fruit de l'activité scélérate des bourgeois, classe dominante et sûre de sa position. Les déclamations pathétiques de M. Isidor-Joseph Tarabustin à propos du « dernier bec de gaz de France »⁸⁷, la vanité stérile de Joseph-Hyppolyte-Elphège Roch, père de Sébastien, dont l'« ignorance égalait ses prétentions, lesquelles étaient infinies »⁸⁸, la rapacité des notaires (dignement représentés par Anselme Joliton)⁸⁹, l'incompétence et la corruption des juges (monsieur Robin de *L'Abbé Jules* ou l'avocat du Buit des *21 jours d'un neurasthénique*), la perversité des maîtres de Célestine, se confondent pour offrir la caractéristique globale du bourgeois, qui plonge dans un égoïsme implacable, est convaincu de sa propre sagesse et respectabilité, se montre réfractaire à toutes les nouveautés et affiche un profond mépris de tout ce qui ne représente pas de valeur matérielle. Sa sottise et son vide émotionnel n'en ressortent que mieux, comme l'atteste le personnage de Juliette Roux. Cette femme ne possède visiblement aucune vie intérieure. Elle est montrée le plus souvent entourée d'objets, qui doivent combler son existence. Sans leur support, elle cesse littéralement de vivre. C'est pourtant elle qui remporte une victoire sur Mintié, en lui imposant son style de vie, plein de futilités et de bassesses, et le faisant renier ses aspirations vers le haut. Le maire de Pontailles-en-Barcis n'a même pas besoin de lutter contre de tels postulats de ses compatriotes, puisqu'ils ne diffèrent pas de leur dirigeant et pataugent avec lui dans la boue des préjugés et des méfiances, et dans celle, bien réelle, de leurs rues. Tel monologue intérieur permet de juger de l'efficacité de l'administration du maire Lagniaud et de la qualité de son esprit :

Ah ! si nous avions un chemin de fer ! [...] Mais ils n'en veulent pas à Pontailles. Et, réflexion faite, moi non plus, je n'en veux pas. C'est-à-dire je ne sais pas encore si j'en veux ou si je n'en veux pas. En réalité, je ne veux que ce que veut la majorité... et ce qu'elle ne veut pas je n'en veux pas, bien entendu. Je veux être tranquille... Pas d'histoires ! voilà ce que je veux. Évidemment un chemin de fer, ce serait des embêtements pour moi... un surcroît de responsabilités. [...] Non, non... pas de chemin de fer à Pontailles... Restons comme nous sommes. Quel beau pays ! Il y a cent ans, est-ce qu'il y avait des chemins de fer ? Non. Et le monde n'en allait pas moins bien ni moins vite... (669)

Les portraits de tous ces personnages frôlent souvent la caricature, tout en évoquant les sentiments de douleur et de honte. C'est que, au dire

⁸⁷ *Les 21 jours d'un neurasthénique*, p. 53.

⁸⁸ *Sébastien Roch*, p. 548.

⁸⁹ *Dingo*, p. 712.

de Mirbeau, l'homme offre constamment ce mélange de « tristesse » et de « comique » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 377), et le rire est une bonne méthode pour exorciser les traumatismes. Le rapprochement des deux sentiments apparemment contradictoires revient souvent sous la plume du romancier⁹⁰. La meilleure formule, qui exprime à elle seule la philosophie de Mirbeau, est fournie par Sébastien Roch, sous forme d'un oxymore éloquent : « Mon père me navre. Le pauvre homme a un genre de comique qui me jette en d'inexprimables tristesses » (756). La dédicace à Jules Huret du *Journal d'une femme de chambre* recourt à des termes semblables : « ... nul mieux que vous, et plus profondément que vous, n'a senti, devant les masques humains, cette tristesse et ce comique d'être un homme... Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes, puissiez-vous les retrouver ici... » (377)

2. Révolte problématique

Si nous rencontrons dans *Le Journal* l'idée de la pitié, il faut bien souligner, encore une fois, qu'elle est inséparable de la révolte. À l'intérieur du roman, plusieurs passages ont un caractère anarchisant : d'abord, l'attitude des domestiques, qui, sous une soumission apparente, couvent un rêve de vengeance sociale :

J'adore servir à table. C'est là qu'on surprend ses maîtres dans toute la saleté, dans toute la bassesse de leur nature intime. Prudents, d'abord, et se surveillant l'un l'autre, ils en arrivent, peu à peu, à se révéler, à s'étaler tels qu'ils sont, sans fard et sans voiles, oubliant qu'il y a autour d'eux quelqu'un qui rôde et qui écoute et qui note leurs tares, leurs bosses morales, les plaies secrètes de leur existence, tout ce que peut contenir d'infamies et de rêves ignobles le cerveau respectable des honnêtes gens. Ramasser ces aveux, les classer, les étiqueter dans notre mémoire, en attendant d'en faire une arme terrible, au jour des comptes à rendre, c'est une des grandes et fortes joies du métier, et c'est la revanche la plus précieuse de nos humiliations... (396)

Ce rêve a parfois des accents purement révolutionnaires. Voici les « cadeaux » que les domestiques désirent offrir pour les noces de la fille du maître : « un bidon de pétrole allumé sous leur lit », « Mes ongles... dans ses yeux ! », « Moi, je me contenterais de leur asperger la gueule à l'église, avec un flacon de bon vitriol... » (572)

⁹⁰ Cela amène Aleksandra Gruzinska à parler du rire comme de l'instrument de vengeance sociale (« Humiliation, haine et vengeance. Le rire de Célestine », *COM* 4, 1997, p. 223-235).

La haine des domestiques envers leurs maîtres est l'effet de la façon inhumaine et humiliante dont ils sont généralement traités. Et pourtant, l'état d'abord, la compassion humaine après, devraient leur assurer ce à quoi chaque homme a droit :

...je dis que tout cela n'est pas beau... Je dis que, du moment où quelqu'un installe, sous son toit, fût-ce le dernier des pauvres diables, fût-ce la dernière des filles, je dis qu'il leur doit de la protection, qu'il leur doit du bonheur... Je dis aussi que si le maître ne nous le donne pas, nous avons le droit de le prendre, à même son coffre, à même son sang... (573)

Les thèses du discours revendicateur de Célestine seront réalisées par Joseph, qui reprend aux Lanlaire ce qu'ils chérissent le plus, à savoir leur argenterie. C'est l'occasion, pour l'écrivain, d'évoquer un autre élément important de son éthique. Célestine affirme : « Je n'avais aucun scrupule à jouir de l'argent de Joseph, de l'argent volé – non, ce n'était pas cela... quel est l'argent qui n'est pas volé ? » (663) La propriété est donc un vol, l'accumulation des biens équivaut au crime. Georges de *Dans le ciel* exprime la même conviction, fort de son expérience de clerc de notaire (qui fut aussi celle de Mirbeau) :

...l'amour de la propriété m'apparut comme un crime; et je vis, plus nettement encore, ce que j'avais vu, tant de fois, durant les longs mois passés à l'étude du notaire, les hideuses déformations que ce sentiment met sur le visage des hommes, les lueurs farouches dont il emplît leurs regards (70).

Mirbeau creuse cette idée dans *La 628-E8*, en analysant le rôle de l'or, destructeur pour la société : « Combien de millions et de millions s'entre-massacrèrent, toujours, pour posséder l'or, en déposséder les autres, et s'en griser, jusqu'à l'hébétement de la folie et la fureur du crime ! » (448) La puissance de l'or est telle que l'écrivain n'envisage pas le changement de sa position dans la hiérarchie des valeurs des hommes. Si un jour il cesse d'être convoité, cela ne se fera pas par l'évolution des mentalités, mais

...par force. On peut concevoir que, dans l'évolution économique des temps, ce métal perde sa valeur d'échange, représentative de nos passions, de nos ambitions, de nos intérêts, de nos énergies, de nos paresse, et que nous trouvions, enfin, le moyen de vivre autrement – un moyen plus rationnel, moins compliqué, comme celui de puiser à même, pour nos besoins et pour nos joies, dans les inépuisables réserves du trésor commun... (449)

Le réalisme de Mirbeau ne lui permet pas de situer ce changement dans un avenir plus ou moins précisé. Même si certains individus sont

capables de renoncer à la richesse (Georges éprouve une « joie violente » à se dépouiller de tous ses biens : « Il me sembla que de ne pas « posséder », dit-il, cela me rendrait l'âme plus légère »⁹¹), le romancier sait parfaitement que de telles tendances, chères à son anarchisme, ne se généraliseront encore longtemps : « Hélas ! ce ne sera pas demain... » (*La 628-E8*, 449)

Les différences sociales et, ce qui s'ensuit, matérielles, fournissent le motif le plus important de révolte. La lettre d'un prolétaire parisien citée dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* effraye par la violence de ses promesses vindicatives. Il menace de devenir un « danger social » et d'accomplir l'acte de vengeance au nom du peuple français sur « tous les députés », « tous les électeurs » (rappelons que Mirbeau perçoit le suffrage universel comme l'un des pires crimes), sur « tous les riches et tous les heureux » (rapprochement que nous connaissons déjà) ; il promet de « dire au pape que le peuple de Paris et les paysans [...] ne veulent plus de son Église, de ses prêtres et de ses prières », comme il dira « aux rois, aux empereurs, aux républiques, que c'en est fini de leurs armées, de leurs massacres... de tout ce sang, de toutes ces larmes, dont ils couvrent l'univers, sans raison... », et termine sur une note forte :

Et je promènerai mon couteau et mes mains rouges sur toutes ces faces, dans tous ces ventres.

Et ainsi sera accompli mon rôle de danger social... (209)

Ce message clairement anarchiste pourrait être confronté à un autre passage qui développe également l'idée d'un « danger social » latent :

La civilisation assouplit, polit les instincts et les énergies dont elle n'utilise que la force vive, pour ses fins obscures... Mais n'accumule-t-elle pas artificiellement des éléments qu'elle déforme en les comprimant, et dont la déflagration multipliera, dans une circonstance donnée, la redoutable puissance inerte ? (*La 628-E8*, 452)

Le souffle de la révolte traverse constamment les pages des romans de Mirbeau. Elle prend des formes multiples ; nous avons déjà signalé qu'elle peut s'exprimer à travers le rire, comme dans cette description du domestique par Célestine : « Il rit souvent, mais son rire est forcé. Ce rire ne vient pas de la joie rencontrée, de l'espoir réalisé, et il garde l'amère grimace de la révolte, le pli dur et crispé du sarcasme » (497). Parfois elle côtoie la folie, comme chez l'abbé Jules, que l'on traite généralement comme un personnage bizarre et excentrique. Ses marches effrénées à travers la campagne par lesquelles il essaie d'étouffer le surplus d'émotions, ses désirs

⁹¹ *Dans le ciel*, p. 70.

contradictoires, ses propos incongrus, ses réactions exagérées, attestent de son inadaptation au monde dans lequel il ne peut s'accomplir: «Je sens qu'il y a en moi des choses... des choses... des choses refoulées et qui m'étouffent, et qui ne peuvent sortir dans l'absurde existence de curé de village...», confie-t-il à sa mère (427) Cette personnalité incohérente inquiète et fascine le narrateur dont les mots confirment son caractère exceptionnel et révolté: «Et je me suis demandé [...] quel homme aurait été mon oncle, si ce bouillonnement de laves [...] avait pu trouver une issue à son expansion! Peut-être un grand saint, peut-être un grand artiste, peut-être un grand criminel!» (430)

La folie peut être le résultat des attentes non réalisées, des aspirations étouffées, de la vie manquée, comme dans le cas de la mère de Jean Mintié, qui offre des ressemblances avec celui de Jules Dervelle. Angoissée par le suicide de sa mère, qu'elle croit peser sur elle du poids de l'hérédité, malheureuse dans un mariage non approprié à sa sensibilité, rêvant à des exaltations impossibles, elle s'éloigne progressivement de la réalité: «Pour elle, les soleils n'étaient pas assez rouges, les nuits assez pâles, les ciels assez infinis. Sa conception des êtres et des choses, indéterminée, flottante, la condamnait fatalement aux perversions des sens, aux égarements de l'esprit, et ne lui laissait que le supplice du rêve jamais atteint, des désirs qui jamais ne s'achèvent» (129). Et si l'on peut dire que la folie du peintre Lucien de *Dans le ciel* le pousse à se révolter contre son propre corps pour n'avoir pas su réaliser ses rêves, on peut également affirmer que c'est la révolte contre l'absurdité et la criminalité du monde, la révolte contre le conformisme social et artistique qui le livre en proie à la folie. Les mots du narrateur des *Les 21 jours d'un neurasthénique* révèlent la différence fondamentale entre le monde prétendument normal et celui des «fous» et montrent sans équivoque de quel côté vont ses préférences:

J'aime les originaux, les extravagants, les imprévus, ce que les physiologistes appellent les dégénérés... Ils ont, du moins, cette vertu capitale et théologale de n'être pas comme tout le monde... Un fou, par exemple... j'entends un fou libre, comme nous en rencontrons quelquefois... trop rarement, hélas! dans la vie... mais c'est une oasis dans ce désert morne et régulier qu'est l'existence bourgeoise... Oh! les chers fous, les fous admirables, êtres de consolation et de luxe, comme nous devrions les honorer d'un culte fervent, car eux seuls, dans notre société servilisée, ils conservent les traditions de la liberté spirituelle, de la joie créatrice... Eux seuls, maintenant, savent ce que c'est que la divine fantaisie... (239)

Mais la révolte, tout en étant l'un des pivots des romans de Mirbeau, est loin de tracer une voie unique à ses personnages. Au fond, les gestes ou paroles de révolte sont rares. D'habitude, la «thérapie» de l'état suffit pour endormir les instincts violents et les poussées de l'individualisme.

Les plus misérables, les plus exploités et humiliés sont trop faibles pour se révolter. Un personnage lucide des *21 jours d'un neurasthénique* n'a pas de doutes : « [Leur] parler de haine, de révolte ? ... À quoi bon ? ... La misère est bien trop lâche ; elle n'a pas la force de brandir un couteau, ni d'agiter une torche sur l'égoïste joie des heureux... » (194) La douloureuse histoire du jardinier dont la femme est morte des suites d'un avortement, car on leur a constamment refusé de les embaucher s'ils avaient un enfant, se termine par cet aveu déchirant : « J'ai bien songé à me venger... [...] Et puis, je n'ai pas osé... [...] On a peur... on est lâche... on n'a de courage que pour souffrir ! » (*Le Journal d'une femme de chambre*, 623) Célestine, l'un des personnages emblématiques de la révolte dans l'œuvre de Mirbeau, rend compte des mêmes réflexions : « Ce qui est extraordinaire, c'est que ces vengeances-là n'arrivent pas plus souvent. Quand je pense qu'une cuisinière, par exemple, tient, chaque jour, dans ses mains, la vie de ses maîtres... une pincée d'arsenic à la place de sel... un petit filet de strychnine au lieu de vinaigre... et ça y est !... Eh bien, non... Faut-il que nous ayons, tout de même, la servitude dans le sang ! » (573) Mais finalement, sa propre révolte se borne à maugréer contre ses maîtres sans entreprendre d'action qu'en face de ceux qui sont les plus faibles et – les plus indulgents... Quand elle devient à son tour patronne, elle ne diffère nullement de ses anciens oppresseurs. L'écrivain n'a aucune illusion sur la possibilité d'un grand changement dans les rapports sociaux ; s'il en parle dans ses lettres⁹² et s'il attend son arrivée, il sait parfaitement qu'il ne se produira pas dans un avenir prochain. Car la majeure partie de la société s'accommode parfaitement du système en vigueur et mène une vie confortable à condition de ne pas se poser de questions. Ceux qui ont moins de chance et appartiennent aux basses couches de la société sont pervertis par le système oppresseur au point de ne pouvoir même envisager l'amélioration de leur sort. Sébastien Roch analyse les causes d'une telle situation :

L'homme n'aurait qu'à étendre les bras pour que ses chaînes sautent ; il n'aurait qu'à écartier les genoux pour rompre son boulet ; et ce geste libérateur, il ne le fera pas. Il est amolli, émasculé par le mensonge des grands sentiments ; il est retenu dans son abjection morale et dans sa soumission d'esclave, par le mensonge de la charité (722).

C'est en se servant de la charité que les autorités font anéantir les énergies combattantes de la société, car elle conduit au concept de l'acceptation passive de son sort, et exclut l'idée de lutte pour son changement. Nous revenons ainsi à la base de l'idéologie de l'activité d'Octave Mirbeau, pour

⁹² Il écrit à Camille Pissarro : « Comme nous avons besoin de sauter, comme il est évident que tout doit s'écrouler » (10 avril 1892, *Corr. II*, p. 578).

qui la pitié n'est pas suffisante et doit être obligatoirement liée à la révolte. Il décèle, derrière les apparences de la compassion, encore une forme de l'égoïsme qu'il dénonce continuellement, et la confirmation des instincts féroces de l'homme : « C'est une sorte de joie sadique qu'ont les riches de pleurer, après boire et quand ils sont bien gorgés de sauces, sur les pauvres... » (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, 189)

Le romancier n'épargne même pas les personnages qui semblent se rapprocher le plus de son propre caractère. Le narrateur de *Dingo*, s'il suit son chien dans sa sympathie pour la misère, ne se trouve pas suffisamment de force pour y remédier. C'est grâce à Dingo qu'il fait connaissance de Lina Lauréal, une actrice pauvre et malade :

J'avais envie de l'interroger, de l'aider... Mais elle ne se plaignait pas. Quelle pudeur ou quelle lâcheté nous fait détourner les yeux devant la misère, comme nous évitons, surprenant la nudité d'une femme, d'y faire une allusion triviale ? Ai-je eu peur d'engager ma responsabilité, de franchir la distance qui me séparait et me protégeait de cette étrangère ? Je ne sais (818).

Sébastien, en dépit de ses analyses pertinentes, n'est pas capable d'entreprendre le combat. Il est également victime du système criminel qui avait tué en lui l'artiste et le citoyen. Son inaction s'oppose à l'activité fébrile de Bolorec. Ensemble, ils représentent les deux côtés de la personnalité de Mirbeau, et plus largement, les deux options entre lesquelles doivent choisir ceux qui n'ont pas perdu toute sensibilité et ne se sont pas laissés endormir par les douces illusions de l'état. Face à la cruauté et à l'absurdité du monde, Sébastien cède à la tentation du « pessimisme décadent »⁹³ :

...je ne me sens plus porté vers l'action, et je n'envisage pas la perspective de mourir pour une idée, sur une barricade ou sur un échafaud, non par peur de mourir, mais par un sentiment bien autrement amer, qui s'empare, de plus en plus, chaque jour de mon esprit : le sentiment de l'inutile (722).

Cette personnalité brisée ne peut parvenir à l'étape de cristallisation de ses idées, ce qui pourrait aboutir à un engagement utile :

En tout cas, ces idées demeurent chez moi, à l'état spéculatif et intermittent. Elles me hantent, lorsque je suis enfermé dans ma chambre, désœuvré, ou par les temps moroses et les ciels pluvieux, et surtout, pendant les repas, à cause de la présence de mon père, qui est la négation complète de ce que je sens, de ce que je rêve, de ce que je crois aimer. Dehors, sous le soleil, elles s'évaporent comme ces brumes pesantes qui flottent au-dessus des marais. La nature me reprend tout entier et me parle un autre langage, le langage du mystère qui est en elle ; de l'amour qui est en moi (*ibid.*).

⁹³ P. Michel, notes à *Sebastien Roch*, CEROM 1, p. 1231.

Mais ces enchantements instantanés où se réveille son âme d'artiste ne trouvent pas de prolongement sur le plan de l'action.

On pourrait espérer voir dans Bolorec le représentant d'une tendance plus positive, puisqu'il rejoint un mouvement révolutionnaire et s'affaire à préparer « la grande chose » (720). Le mot de justice est chez lui un refrain constant. Mais ses idées ne sont pas plus claires que celles de Sébastien, et il succombe à la tentation d'un idéal chimérique. La guerre et la mort absurde de son ami indiquent clairement qu'au contraire de ses espérances, « la grande chose » n'est pas près de se réaliser.

La confrontation de ces deux attitudes signifie pour Pierre Michel « deux risques auxquels est confronté tout homme [...] : l'illusion, révolutionnaire en l'occurrence, qui fixe des objectifs et donne un but à l'existence, mais prépare des lendemains qui déchanteront ; [...] le nihilisme, qui réduit la vie à l'attente passive de la mort, sans rien pour lui donner, sinon un sens, du moins un but »⁹⁴.

On retrouve un combat analogue entre deux comportements possibles dans *Dingo*. Dans ce roman, la révolte s'oppose au conformisme. Nous l'observons d'abord dans l'exemple des relations de Dingo avec les autres chiens, en particulier avec ceux appelés les Bas Rouges. Leur rencontre montre toute l'étendue du gouffre qui sépare ce chien sauvage, venu des brousses australiennes, des paisibles gardiens de moutons – et, de toute évidence, de l'ordre bourgeois :

N'admettant que le principe d'autorité, [...] ils ne pouvaient rien comprendre à Dingo, qui, sous sa grâce brillante et hardie, était pur encore et cachait, sous l'apparence d'une élégante frivolité, d'ardentes passions individualistes, d'énergiques vouloirs, des combativités généreuses – car il est bien entendu, n'est-ce pas?... que toutes les combativités sont généreuses (684).

L'individualisme de Dingo ne va pas tarder à éclater sous forme de boucheries sanglantes que l'on peut interpréter comme une vengeance sur le système corrompu. Désormais, la bêtise et la servilité des paysans leur fait attribuer à Dingo tous leurs malheurs, car « il faut que les hommes, les paysans, surtout, qui sont toujours menés par l'idée de la divinité et qui n'admettent point la puissance et l'anonymat de l'élément, incarnent dans une figure haïe leurs mécomptes et leurs misères » (785).

La haine des voisins force finalement le narrateur à regagner la capitale. Privé de sa liberté d'autrefois, Dingo essaie de « tuer en lui le dingo » : « Dingo faisait de méritoires efforts pour devenir un chien, un vrai chien, un chien qui ne prend d'autres plaisirs, sinon ceux que lui permet son

⁹⁴ *Ibid.*, p.1232.

maître. [...] Il s'asservissait au devoir, au devoir d'être un chien comme les autres. Il était devenu un chien de devoir » (820). Comble d'horreur, il lui arrive de se placer du côté de l'ordre qu'il détestait autrefois. Après avoir attaqué un voleur de chiens, il mérite les louanges de la foule : « Dingo n'était plus une bête féroce qui attaquait les promeneurs paisibles. C'était un brave chien qui se défendait et qui défendait la propriété contre les bandits. C'était un conservateur, presque un agent » (821).

Le conformisme prend le pas sur le désir de révolte. Et, puisque ce roman est appelé avec justesse « Le portrait de l'artiste en jeune chien »⁹⁵, on comprend que Mirbeau encourt les mêmes risques. Selon Pierre Michel, « dénaturé, Dingo est donc désormais comparable aux Bas-Rouges ; de fléau social et d'anarchiste qu'il était à Corneilles, il est devenu « conservateur » et défenseur de l'ordre. Il a donc été récupéré par le système, comme est menacé de l'être à son tour un écrivain aussi subversif que Mirbeau quand il remporte des succès de librairie et de scène »⁹⁶. Si l'on suit ce raisonnement, l'évolution de Dingo est des plus significatives. Réduit à la vie sédentaire, ses promenades et sa liberté limitées, il prend un goût morbide à l'oisiveté, il devient triste, perd l'appétit et plonge dans une « torpeur » (827) obstinée. Cette mélancolie du chien rappelle l'attitude de Mirbeau pendant les dernières années de sa vie, qu'il passe enfoncé dans un fauteuil, renonçant à toute activité. Or, les raisons invoquées pour le chien pourraient être réinterprétées pour le cas de son maître. La liberté limitée équivaut au danger de conformisme chez un écrivain à succès, l'espace d'action réduit correspond à la décision de Mirbeau de renoncer à la collaboration au *Journal* et aux autres périodiques, ce qui le prive de l'influence notable qu'il exerçait longtemps sur les lecteurs.

Si une telle interprétation était plausible, on pourrait conclure à la victoire du nihilisme chez Mirbeau. Son Dingo ne résiste pas, en définitive, à la puissance maléfique du système. Est-ce la fin que l'écrivain avait prévue pour lui-même ? Nous le savons hanté par des crises de neurasthénie et d'impuissance créatrice depuis sa première œuvre avouée, *Le Calvaire*. Cette sorte de prédiction de son sort n'est donc peut-être qu'une appréciation réaliste de son état de santé qui, d'ailleurs, ne lui permettra pas de finir *Dingo* de ses propres forces. D'autre part, nombre de ses personnages constatent l'inutilité de tout effort en vue de la réforme de la société. Peut-être *Dingo* annonce-t-il une résolution consciente que le romancier est sur le point de prendre ? Le narrateur de *La 628-E8* écoute son vieil ami Weil-See sans éprouver le même enthousiasme qui le gagnait autrefois

⁹⁵ E. Mc Caffrey, « Le portrait d'un artiste en jeune chien – incarnation et mouvement dans *Dingo* », *COM 7*, p. 66-74.

⁹⁶ P. Michel, notes à *Dingo*, *CEROM 3*, p. 1251.

en présence de ce visionnaire optimiste. Bien que celui-ci étale devant lui la perspective d'un avenir meilleur, le seul encore envisageable, face à la pourriture du siècle présent, le narrateur reste incrédule :

Nous n'arriverons à rien... Nos sommes un siècle perdu... un siècle mort... [...] Laissez donc la littérature... ses inutilités... ses frivolités... sa bêtise encrassante... [...] lancez-vous dans les spéculations supérieures... abordez le vaste champ des futurations. Le passé est mort... Le présent agonise et demain il sera mort aussi... L'avenir... toujours l'avenir... rien que l'avenir... les hypothèses... les probabilités... ce qu'ils appellent l'irréalisable... à la bonne heure! Travaillez... le monde... le monde... [...] Et Weil-See parlait, parlait... parlait... Mais son verbe n'était plus le même... Il s'enflait bien, un moment, mais pour retomber ensuite, flasque et mou, comme un ballon qui se dégonfle... (467)

Cette évolution, s'est-elle opérée dans Weil-See ou dans le narrateur, dont le désabusement exclut désormais toute confiance en l'avenir? Après les longues années de combat, quel est le bilan que l'écrivain tire de sa vie?

Nous n'avons pas besoin de trancher. Le fait est que Mirbeau s'est constamment débattu entre les tendances contradictoires de son caractère et que tous ses romans témoignent de cette lutte. C'est sur eux, non pas sur ces dernières années de silence, qu'il faut juger l'écrivain. Et dans ce cas-là, le constat est différent. Il est vrai qu'après la lecture des pages désabusées des romans de Mirbeau, on ne s'étonnerait pas de le voir sombrer dans un pessimisme irrévocable, auquel il est d'ailleurs naturellement enclin. Il sait en effet pertinemment que la possibilité d'influencer l'opinion publique par ses écrits est pratiquement inexistante. Sa position de journaliste fameux et de romancier à succès n'y change pas grand chose. Mais cette conscience n'affaiblit pas son engagement, qu'il traite comme un devoir. Une telle façon de penser le conduit au désespoir, qu'on peut définir, après Pierre Michel, comme consubstantiel à la lucidité⁹⁷. Mirbeau ne se fait pas d'illusions sur la réalité qui l'entoure; il n'espère pas non plus un changement dynamique et rapide. Il connaît la corruption des hommes et sait à quel point elle est appuyée par le système en vigueur. Ses héros arrivent aux mêmes conclusions, ce qui se produit maintes fois dans des circonstances particulièrement tristes et douloureuses. Georges de *Dans le ciel*, après la mort de ses parents, privé de l'héritage par ses sœurs, seul face au monde impassible, comprend que «la société s'édifie toute sur ce fait: l'écrasement de l'individu» (74). D'autres personnages découvrent qu'ils sont voués à la souffrance, ce qui, tout en leur ôtant la joie de vivre, leur permet de mieux se préparer aux malheurs inévitables. Il en est ainsi de Sébastien pour qui l'éducation au collège signifie la solitude: déjà avant

⁹⁷ P. Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, op. cit., p. 23.

le départ, son père l'oblige à rompre toutes relations avec ses camarades, desquels il est maintenant séparé par un « abîme » (556). La solitude qui sera le lot de Sébastien au collège commence donc plus tôt, encore dans son pays, et elle continuera après son retour peu glorieux. Mais c'est au collège qu'il arrive à en sonder la profondeur :

La tête molle, les membres lâches, Sébastien s'accota contre un arbre et il pleura. Durant une minute, sa petite âme d'enfant, qui, pour la première fois, venait de regarder et d'entendre la vie, mesura tout l'infini de la douleur, tout l'infini de la solitude de l'homme (586).

Le cri de désespoir de l'abbé Jules lui fait écho : « Aussi, dans la vie, personne n'aime personne, personne ne secourt personne, personne ne comprend personne!... Chacun est seul, tout seul, parmi les millions d'êtres qui l'entourent! » (378)

La solitude est l'un des *topoi* mirbelliens. La solitude de l'enfant mal aimé, la solitude de l'artiste incompris, la solitude du soldat – autant d'avatars de la solitude humaine, qui apparaît à Mirbeau comme la condition inévitable et tragique de notre vie. Le drame naît de l'impossibilité, pour l'homme, d'accepter la solitude. Pour l'écrivain, la conscience de la solitude provoque encore le désespoir de ne jamais pouvoir communiquer aux autres ce qu'il ressent.

La lucidité est donc le lot de l'écrivain et de ses personnages. Tôt ou tard, ils cessent d'être dupes du système. En regardant autour d'eux, ils n'aperçoivent que malheur, misère et injustice. Ils ne trouvent pas toujours la force nécessaire pour lutter contre cette situation. Mais, dans le cas de Mirbeau, il arrive que le constat de ce désespoir lui permette d'accéder à un optimisme relatif. Sans illusions sur le monde contemporain, il sait mieux évaluer les chances de réussite dans un avenir plus ou moins défini. D'autant que, héritier des Lumières, il est profondément convaincu que chacun a une tâche à exécuter et que rester à part équivaut à un crime. Georges s'en rend compte, bien qu'il ne soit pas capable d'y remédier : « J'ai volontairement ou par surprise, je ne sais, rompu tous les liens qui m'attachaient à la solidarité humaine, j'ai refusé la part d'action, utile ou malfaisante, qui échoit à tout être vivant » (*Dans le ciel*, 50). Cette décision a de graves conséquences, car elle le place en dehors non seulement de l'humanité, mais de tout l'univers : « Je n'existe ni en moi, ni dans les autres, ni dans le rythme le plus infime de l'universelle harmonie. Je suis cette chose inconcevable et peut-être unique : rien » (*ibid.*). Une telle prise de position n'est pas d'ailleurs exempte de souffrances. Georges observe les progrès de la folie de son ami qui l'avait encore dépassé dans son détachement du monde : « J'ai beaucoup réfléchi à ces choses, et je ne puis

m'empêcher de penser que cette souffrance est juste et méritée. Il n'est pas bon que l'homme s'écarte trop de la vie, car la vie se venge» (109).

Telle n'est pas la position de Mirbeau qui ne s'est jamais placé à l'écart de la vie et n'a pas refusé les tâches résultant de son existence parmi les autres. Il ne reste pas impassible face à la douleur du monde, opposant la compassion au splendide isolement de l'artiste. Il veut employer ses forces, fussent-elles peu influentes, à la reconstruction des mentalités, à l'amélioration du niveau de l'éducation de la société, espérant son évolution dans l'avenir.

C'est aussi dans cette perspective qu'il accepte le progrès, face auquel il garde, comme nous l'avons déjà montré, des sentiments ambivalents. Le progrès qui pourrait réellement améliorer les conditions de vie de toute la société devrait s'appuyer sur le changement d'attitude des puissances économiques et sociales, jusqu'à présent réticentes à toute évolution. Il traite ce problème douloureux dans *La 628-E8* dont la forme d'un soi-disant journal de voyage lui offre la possibilité de confronter les mœurs françaises à celles des autres nations. C'est surtout l'ordre allemand qui suscite son admiration. En l'observant, il s'indigne plus fort encore de l'esprit borné et arriéré de ses compatriotes :

Comme je suis loin ici, de ces bons Français, rentiers et gogos, qui se disent toujours la lumière et la conscience du monde, et que je vois perpétuellement assis au seuil de leurs boutiques, devant la porte de leurs demeures, abrutis et amers, crevant de leur paresse, s'appauvrissant de leur épargne, passant leurs lourdes journées à s'envier, se diffamer les uns les autres ! Nul effort individuel, nul élan collectif ... (513)

Comme à chaque fois, il en attribue la faute à l'organisation de la société :

Afreuses petites âmes, que ce grand mensonge antisocial, l'épargne, a conduites à l'avarice, qui est, pour un peuple, ce que l'artériosclérose est pour un individu. Ce n'est pas de leurs bas de laine que la France a besoin, mais de leurs bras, de leur cerveau, de leur travail et de leur joie... Et ce n'est pas leur faute, après tout... On ne leur a jamais dit : « Vivez ! Travaillez ! » On leur a toujours dit : « Épargnez ! » Ils épargnent... (514)

On rencontre les mêmes préoccupations dans *Dingo*. Le misonéisme des Français trouve un terrain propice à sa culture à Ponteilles-en-Barcis que le narrateur s'attarde à décrire à travers plusieurs anecdotes et portraits-charges. Ils se réduisent à cette constatation : « ...leur esprit de solidarité se trouve aisément d'accord avec leur paresse héréditaire, la peur qu'ils ont de rompre des habitudes très anciennes, la haine qu'ils professent instinctivement pour tout ce qui est nouveau » (736).

Si le narrateur de *Dingo* se décide à partir de Ponteilles, c'est autant à cause des exploits sanglants de son chien qu'à cause de la haine que lui

montrent ses habitants, qui l'ont toujours traité en étranger, malgré ses efforts et sa bonne volonté :

J'étais venu, sans aucune ambition, je vous assure, plein de bonne volonté, désireux d'être utile [...]. Au bout de six mois, dégoûté, écœuré, je m'étais complètement désintéressé de qui ne songeait qu'à me persécuter, bien résolu à vivre à part, à vivre pour moi-même, pour moi seul, à m'isoler de leurs sottises querelles, de leurs stupides haines (809).

Il est vrai que le sentiment de totale incompatibilité entre un être de choix (de par sa sensibilité, son tempérament ou son talent) et ceux qui l'entourent hante les héros mirbelliens qui avouent parfois ne pas sentir cette compassion et cet amour de l'humanité tellement imparfaite. C'est ce qu'affirme Sébastien Roch à propos des habitants de sa ville natale : « Faut-il l'avouer ? Ils ne m'intéressent pas autant que je voudrais, parfois, me le persuader. Souvent leur grossièreté me choque et me répugne ; et j'ai, au spectacle de certaines misères, d'invincibles dégoûts » (722). Et c'est ce qui pousse certains autres protagonistes à choisir la solitude, comme Roger Fresselou, le grand désabusé, qui, s'il a encore espéré rencontrer des hommes meilleurs dans la montagne où il s'est réfugié, déchanté rapidement :

...Je me suis dit : [...] « Je vais me rapprocher des hommes simples, des cœurs frustes et vierges... Il existe, sans doute, quelque part, dans des endroits purs, loin des villes, une matière humaine d'où l'on peut faire jaillir de la beauté... Allons-y... cherchons-la ! » Eh bien, non, les hommes sont les mêmes partout... (265)

Il y a sans doute dans ces mots, une part de l'expérience personnelle du romancier. N'a-t-il pas tenté, sans succès, de « réveiller de leur apathie » les miséreux de Pont-de-l'Arche où il a demeuré un temps⁹⁸ ? N'a-t-il pas été confronté à l'hostilité et à la jalousie des habitants de Cormeilles-en-Vexin, devenu Pontailles-en-Barcis dans *Dingo*⁹⁹ ? Pourtant, Mirbeau trouve la force de continuer l'éducation positive de ce « bétail » (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, 265), et cultive un rêve encore plus grandiose. Contre les tentations de son pessimisme inné, contre les avertissements de son jugement réaliste, il désire une grande union des hommes, apercevant en eux « ...la force énorme et lente qui, malgré les discordes locales, malgré la résistance des intérêts, des appétits et des privilèges, et malgré eux-mêmes, les pousse invinciblement vers la grande unité humaine » (*La 628-E8*, 285).

⁹⁸ D'après *OMB*, p. 423.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 751.

La 628-E8 dont le message est sans doute plus positif que celui des autres romans d'Octave Mirbeau, propose une première étape de cette grande unité désirée par l'écrivain. Dans l'ambiance générale de chauvinisme et de militarisme, il étale ses conceptions pacifistes qui visent une réconciliation prochaine de la France et de l'Allemagne. C'est l'une des meilleures preuves de la présence de l'espoir dans l'œuvre mirbellienne.

La multitude de thèmes traités par Mirbeau avec tant de feu atteste de son engagement en vue d'un avenir meilleur. Il y travaille avant tout en montrant les tares, en dénonçant les maladies, en protestant contre la criminalité du système. De cette manière il pense éveiller des scrupules dans cette société qui, comme l'a constaté « Arthur Lebeau, le *clubman* parisien », en est privée¹⁰⁰. Sans préciser les formes de cet avenir qu'il espère, mais dont il sait pertinemment qu'il n'est pas près de venir, l'écrivain indique pourtant le chemin à prendre, en procédant par négation : montrant les entraves principales à la liberté individuelle, il fait comprendre qu'elle doit être le fondement d'une société heureuse ; dénonçant la pseudo éducation qui ne fait qu'abrutir les esprits, il précise son importance pour la formation de l'individu, et donc suggère sa fonction stimulante et bienfaitrice après une réforme éventuelle ; dévoilant l'égoïsme, la mesquinerie et l'hypocrisie de la société bourgeoise, il éveille des désirs d'amélioration.

La philosophie de Mirbeau est toute construite sur des oppositions, apparentes ou réelles : l'union de la vie et de la mort, complétée par celle de la mort et de l'amour ; le jeu entre la nature et la civilisation ; enfin, le combat qui dure en son for intérieur entre le pessimisme et le désespoir et un certain niveau d'espérance qu'il s'obstine à conserver. Pierre Michel voit dans cette dernière circonstance le signe du caractère tout particulier de cet artiste, qui parvient à se frayer, entre un détachement complet et une soumission aveugle, une « voie médiane, certes difficile et entourée de précipices, mais la seule qui permette à l'individu de sauvegarder son humanité et ses chances d'épanouissement relatif », une voie « qui tâche de concilier la *solitude*, indispensable à tout artiste désireux de voir par lui-même, et non par les yeux des autres, et la *solidarité* d'un citoyen soucieux de ne pas être accusé d'une *lâche et hypocrite désertion du devoir social* »¹⁰¹. Qu'il nous soit permis d'y voir à notre tour le signe de la grande modernité de l'écrivain.

¹⁰⁰ *Les 21 jours d'un neurasthénique*, p. 184. La pièce écrite par Mirbeau à partir de cette histoire portait précisément le titre « Scrupules » (1904).

¹⁰¹ P. Michel, introduction à *Dans le ciel*, CEROM 2, p. 13.

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUES



CHAPITRE 1

OCTAVE MIRBEAU ET LA CRISE DU ROMAN

L'œuvre d'Octave Mirbeau est indissociable de l'évolution esthétique en France à la fin du siècle dont le caractère effervescent et décousu autorisa l'appellation de « crise du roman ». Engagé dans la vie artistique de son époque, non seulement en tant que créateur, mais encore en tant que critique, il représente parfaitement les dilemmes et les choix de ses contemporains. Ce qui rend le cas d'Octave Mirbeau encore plus intéressant, c'est son indépendance et son refus constant de choisir un camp littéraire : si l'on peut percevoir chez lui des éléments du naturalisme, il ne souscrivit jamais pleinement à cette doctrine ; fasciné par la création de Stéphane Mallarmé ou de Paul Claudel, découvreur de Maelterlinck, il fut tout à fait capable d'émettre des critiques acerbes contre le mouvement symboliste. Très ouvert aux nouvelles tendances, lecteur attentif de plusieurs débutants obscurs à qui il promettait, très judicieusement, un grand avenir, et surtout, grand défenseur des talents non reconnus, il joua un rôle important dans la vie artistique française de la Belle Époque. En dépit de certaines constantes dans son système esthétique, il se réservait le droit au changement d'opinion. Il en parle dans son célèbre article du temps de l'affaire Dreyfus :

Ce que je suis aujourd'hui, je ne l'étais pas il y a dix ans ; ce que je fus, il y a dix ans, je ne l'étais pas, il y a vingt ans ; et, dans vingt ans à supposer que je sois encore – je veux espérer [...] que je ne serai pas celui que je suis aujourd'hui... Aujourd'hui, j'aime des personnes, des choses, des idées qu'autrefois je détestais, et je déteste des idées, des choses, des personnes que j'ai aimées jadis... C'est mon droit, je pense, et c'est mon honneur ; et c'est aussi la seule certitude par quoi je sente réellement que je suis resté d'accord avec moi-même¹.

¹ « Palinodies », *L'Aurore*, 15 novembre 1898.

Cela nous impose une grande prudence dans toute tentative de classification de l'écrivain qui, sans nul doute, n'était pas partisan des écoles et des divisions rigides. Ne dit-il pas à Jules Huret: «Croyez-vous que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est!»² Catulle Mendès, qui avait accueilli ses premiers articles dans *La République des Lettres*, souligne également son individualisme: «il ne lui plaît pas de se soumettre aux modes littéraires; [...] il échappe aux classifications [...] Octave Mirbeau, véritablement, ne ressemble qu'à soi-même»³. On peut cependant isoler, dans sa création, des influences multiples, au carrefour desquelles se place son œuvre originale et parfois étonnamment moderne.

* * *

1. Entre plusieurs esthétiques

1.1. Naturalisme

Par l'âge, Mirbeau appartient à la génération des naturalistes. Au commencement de sa vie parisienne, il se lie d'amitié avec Léon Hennique, Paul Alexis, Guy de Maupassant, il fréquente Henry Céard et Joris-Karl Huysmans. Il prend part au fameux dîner Trapp (le 16 février 1877). Si les rapports avec Zola sont plus distants, Mirbeau ne cache pas son respect pour le talent de l'auteur de *L'Assommoir*. Pourtant, il ne participe pas aux *Soirées de Médan* en dépit d'une invitation expresse⁴. Les raisons de ce refus intriguent. Faute de pouvoir répondre définitivement à cette question, importante pour la voie artistique de notre écrivain, nous aimerions présenter les hypothèses probables. La plus simple et la moins tentante pour qui aimerait croire que le jeune Mirbeau a déjà des convictions littéraires bien arrêtées et le courage de les proclamer, est l'absence d'Octave lors de la composition du recueil. Il est en effet en train de vivre son court épisode politique, qui lui vaut la nomination au poste de chef de cabinet du préfet de l'Arriège. Quand bien même il constaterait déjà à cette époque les insuffisances de l'école naturaliste, il serait peu probable que ce jeune débutant refuse, pour des principes esthétiques, la participation au volume à côté de noms bien connus, sinon célèbres.

² J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 188.

³ Catulle Mendès, «Octave Mirbeau», *L'Écho de Paris*, 17 mai 1890.

⁴ Cf. OMB, p. 128.

Telle est cependant la deuxième explication qu'avancent les commentateurs de l'œuvre mirbellienne : fermement convaincu de la platitude et du caractère borné du naturalisme, il aurait évité de se joindre au groupe de Médan, préférant tenter sa chance individuellement⁵. Si tel fut le cas, cette décision ne se montra pas très avantageuse pour l'écrivain : ses débuts littéraires furent ainsi retardés de cinq ans. Aussi préférons-nous y voir un concours de circonstances plutôt qu'une décision bien arrêtée chez un jeune journaliste qui élabore à peine sa position et ses goûts artistiques. L'une des preuves : à la même époque, Mirbeau ne voit en Stéphane Mallarmé et en Villiers de l'Isle-Adam que « de joyeux fumistes », avant de reconnaître leur valeur réelle⁶. Remarquons qu'après la publication du volume de Médan, Mirbeau ne s'éloigne nullement de ses auteurs. En 1883, sur la liste de ses écrivains préférés figurent toujours Zola, les Goncourt et Henry Becque, traditionnellement associés au naturalisme⁷ ; son premier livre publié, *Les Lettres de ma chaumière*, est fortement marqué par l'empreinte naturaliste et, de plus, chaque nouvelle étant dédiée à un écrivain dont elle imite la manière, nous y trouvons entre autres Zola et Maupassant. D'autre part, il inaugure sa collaboration au *Figaro* en 1882 par « La chanson de Carmen », un conte fantastique écrit « à la manière d'Edgar Poe », ce qui pourrait indiquer son intention de marquer ses distances avec le mouvement naturaliste⁸, et parmi les dédicataires des *Lettres de ma chaumière* figurent aussi Barbey d'Aurevilly ou Paul Bourget. Pierre Michel nous semble bien juger l'état d'esprit de Mirbeau à cette époque quand il dit qu'entre 25 et 35 ans, ses goûts se formaient seulement et étaient donc sujets à certaines fluctuations⁹.

Après 1886, lorsqu'il jouit d'une plus grande indépendance professionnelle et qu'il possède des convictions plus fermes, ses relations avec les fidèles du naturalisme deviennent beaucoup moins cordiales. Ses biographes en font le bilan : il a du mépris pour Céard, il déplore la « bonne volonté dépourvue de moyens »¹⁰ d'Alexis, et ne juge pas Hennique suffisamment proche pour lui envoyer un exemplaire du *Calvaire*. Toutefois, il restera en correspondance avec ce dernier, et il gardera toujours de l'estime pour son honnêteté professionnelle et pour sa modestie qui le fait se tenir à l'écart du monde littéraire. En 1889, il consacrera une chronique

⁵ *Ibid.*

⁶ « Les Impressionnistes », 2 avril 1880, *Premières chroniques esthétiques*, Angers, Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 14.

⁷ « Tourgueneff », *Les Grimaces* n° 8, 8 septembre 1883, *CL*, p. 77.

⁸ C'est ce que suggèrent Nivet et Michel dans *OMB*, p. 143.

⁹ *Premières chroniques esthétiques*, p. 14.

¹⁰ *OMB.*, p. 312.

élogieuse à *Un Caractère* de Hennique¹¹. De toute manière, il est indubitable que même à l'époque de son amitié avec les médanistes, il n'adhère pas à l'école naturaliste et qu'il formule relativement tôt des critiques envers ses postulats. Ses rapports compliqués avec Zola, oscillant entre l'admiration pour le talent réel de l'écrivain et le mépris pour ses ambitions d'arriviste qu'il juge mesquines et indignes d'un grand artiste, se rajoutent sans doute au jugement qu'il porte sur ce mouvement.

En effet, il exprime plusieurs fois son estime pour Zola. Il se dit « subjugué par la beauté et par la force de [ses] œuvres »¹². *L'œuvre* (1886) le marque profondément, pour avoir présenté « le plus épouvantable martyr qui soit, le martyr de l'impuissance ». Il y a retrouvé « beaucoup de [ses] propres tristesses, toute l'inanité de [ses] efforts, les luttes morales au milieu desquelles [il] se débat » et admire « l'honnêteté [qui] déborde de ces pages superbes, avec le génie. Celui qui ne vous aimerait pas, après un pareil livre, ne peut être qu'un misérable »¹³. En 1885, à l'occasion du compte rendu de *Germinal*, il voit en Zola « un maître et un grand esprit »¹⁴. Peu après, il défend, en termes vigoureux, l'adaptation théâtrale du roman interdite par la censure et insiste notamment sur le fait que Zola « s'est poussé tout seul dans la vie » et « n'est produit d'aucune camaraderie ». Lorsque éclate le scandale du Manifeste des Cinq, en 1887, Mirbeau est offusqué par le style et la bassesse de leurs attaques. Dans son article consacré à *La Terre*, il rend hommage au « rude et puissant travailleur », incomparable par rapport aux « maigres insectes » et « dangereux termites » qui l'attaquent, et qui, de plus, n'existeraient pas sans lui¹⁵.

Mais son opinion sur l'écrivain évolue progressivement, suivant les changements qui s'opèrent en Zola lui-même. Après avoir vu l'adaptation théâtrale de *Renée*, il constate que le romancier s'abaisse volontairement au niveau du public pour jouir d'une plus grande popularité. Signe très inquiétant, qui ne tarde pas à provoquer une distanciation et bientôt une hostilité ouverte, après l'acceptation par Zola de la croix de la Légion d'honneur. Mirbeau n'est pas le seul à interpréter ce geste comme un enrôlement sous la bannière de l'état honni et persiflé par les artistes, dont Zola lui-même faisait partie, peu de temps auparavant (encore en 1881, il critiquait l'Académie et ceux qui acceptaient ses honneurs). *Le Figaro* du 9 août 1888 publie « La fin d'un homme » signé par Mirbeau et

¹¹ « Le manuel du savoir écrire », *Le Figaro*, 11 mai 1889.

¹² Lettre de Mirbeau à É. Zola, 29 septembre 1887, *Corr.* I, p. 709.

¹³ Lettre de Mirbeau à É. Zola, 19 avril 1886, *Corr.* I, p. 527.

¹⁴ « Émile Zola et le naturalisme », *La France*, 11 mars 1885, *CL*, p. 147.

¹⁵ « Le paysan », *Le Gaulois*, 20 avril 1887, *CL*, p. 237.

particulièrement agressif. Il commente non seulement l'affaire de la croix, mais aussi les aspirations académiques de Zola, qui a, de toute évidence, abandonné ses positions anciennes. Dans ses écrits privés, il est encore plus direct. Une lettre adressée à J.-H. Rosny présente Zola comme un « orgueilleux, égoïste, naïf et féroce parvenu. Au fond, Zola – intellectuellement parlant – c'est Sarcey. Un Sarcey geignard et gagateur. Il a dans ses jugements sur toutes choses, la même lourdeur et la même infrangible inintelligence. Car ce qu'il y a de mieux à dire sur Zola, c'est qu'il est un parfait imbécile »¹⁶. Dans une lettre à Pissarro, Mirbeau écrit : « Quel méprisable bonhomme ! Pour de méchantes vanités, il aura tout renié de ce qu'il défendait autrefois. Il trouve que l'argent et le capital sont admirables ; il trouve que tout est pour le mieux dans notre société. Tout va bien parce qu'il gagne de l'argent ! »¹⁷ Félicitant Heredia d'entrer à l'Académie française, il lui demande de ne jamais voter pour Zola : « il faut que vous condamnerez ce mendiant à l'éternel plat-ventre devant le seuil qu'il ne franchira jamais »¹⁸. Sa déception augmente avec d'autres affaires où Zola montre son nouveau visage. Mirbeau ne s'explique pas son refus de souscrire pour *Olympia* d'Édouard Manet, que les artistes veulent offrir, après l'avoir achetée, à l'État¹⁹. Il est stupéfié par sa position dans l'affaire Jean Grave contre la Société des Gens de Lettres dont Zola est devenu président²⁰. Mirbeau prend la défense de Grave, sans perdre cette nouvelle occasion d'attaquer Zola : « M. Zola est déjà de la S.G.D.L. jusqu'au cou ; en six mois, il a pris [...] l'air de la maison comme un vieux routier de roman feuilleton. Les affirmations de toute sa vie, son libéralisme ancien, il les renie »²¹. De toutes ces remarques ressort une cruelle déception face au changement d'un homme qu'il avait jadis estimé, et qui est devenu, à ses yeux, « un écrivain dogmatique et infatué de son importance, [...] un " parvenu " soucieux de préserver, au prix de multiples compromissions, son statut de bourgeois riche et respectable »²². Il confiera également à Jules Huret, pour les besoins de son enquête, qu'il reproche à Zola « ce dédain qu'il affecte pour les jeunes et sa façon de parler des *petites revues*, en faisant la moue. Il a donc toujours écrit où il a voulu, lui ? Il n'a donc jamais été débutant ?

¹⁶ Lettre de Mirbeau à J.-H. Rosny, mi-mars 1890, *Corr. II*, p. 206–207.

¹⁷ Lettre de Mirbeau à C. Pissarro, vers le 1^{er} septembre 1891, *Corr. II*, p. 444–445.

¹⁸ Lettre de Mirbeau à J.-M. de Heredia, vers le 25 mars 1894, *Corr. II*, p. 843.

¹⁹ Cf. *OMB.*, p. 401.

²⁰ Il y était question des droits d'auteur que Grave devait payer, contrairement aux accords préalables. Pour plus de détails sur cette affaire, nous renvoyons à *OMB*, p. 455–456.

²¹ « Encore la société des gens de lettres », *L'Écho de Paris*, 11 août 1891, *CL*, p. 350.

²² P. Michel, « Octave Mirbeau et Émile Zola. De nouveaux documents », *COM 1*, 1994, p. 149.

Oui, cette morgue de parvenu qui, autre part, d'ailleurs, s'affiche, s'étale, me gêne mon bonhomme... »²³

En réitérant ses attaques contre Zola, Mirbeau obéit à l'un de ses principes qui lui fait associer l'homme à son œuvre. Le tempérament de l'artiste, ses convictions personnelles, sa probité ou son manque, se refléteraient fatalement dans sa production littéraire. En 1889, Mirbeau écrit : « Certes, M. Zola est fort. Son œuvre est puissante. Un grand courant l'emporte qui roule, pêle-mêle, l'or pur et les gravats. Cela se déchaîne en tempête, écume, bouillonne, soulève les rochers, entraîne les arbres déracinés aussi bien que les petites fleurs pâles de la berge envahie [...] L'œuvre de M. Zola est solidement construite. Sa façade est carrée, imposante et belle. Mais écoutez bien, les murs sonnent le vide. L'homme la traverse et n'y habite point »²⁴.

Il est indubitable que ses rapports avec l'homme influencent la façon dont il juge l'écrivain. Mais déjà en 1876, dans *L'Ordre de Paris*, il s'insurgeait contre la peinture incomplète et trop noire des ouvriers dans *L'Assommoir* et traitait Zola de « républicain de couleur foncée »²⁵. Doit-on y voir l'expression de ses réticences personnelles envers les postulats du naturalisme ou n'est-ce que le résultat de sa dépendance des commanditaires du journal bonapartiste ? Il semble qu'on ne peut pas exclure la première possibilité, si on en juge par les textes ultérieurs de Mirbeau, écrits à l'époque où sa position de journaliste raffermie lui permet une plus grande indépendance d'opinions : l'admiration pour le style puissant de l'écrivain s'y combine toujours du regret de le voir attaché aux thèses naturalistes que Mirbeau estime insuffisantes. Dans ses deux articles de 1885, « Émile Zola et le naturalisme », (*La France*, 11 mars) et « La Littérature infernale » (*L'Événement*, 22 mars), il lui reproche « une raideur dogmatique et un flegme tranchant » et l'invite à « abandonner cette direction du naturalisme ». L'adaptation théâtrale de *La Curée* est pour lui l'occasion d'émettre des doutes sur la finesse psychologique de Zola : « Sa main puissante, qui remue les foules dans un magnifique grouillement de vie, est trop rude pour manœuvrer les légers et délicats instruments des passions intimes »²⁶. Du reste, il formule des réserves sur l'aspect théorique du naturalisme sans limiter la perspective à la seule création de Zola. En 1885, comparant les romans naturalistes aux œuvres des peintres qu'il exècre, il y perçoit les mêmes défauts. Selon lui, les naturalistes « n'écrivent pas autrement que ne peignent les artistes myopes comme Meissonnier et Detaille, pour lesquels, dans leurs théories et leurs critiques, ils professent

²³ J. Huret, *op. cit.*, p. 189.

²⁴ « Quelques opinions d'un Allemand », *Le Figaro*, 4 novembre 1889, *CL*, p. 303.

²⁵ « Chronique de Paris », *L'Ordre de Paris*, 10 octobre 1876, *CL*, p. 35.

²⁶ « Le public et le théâtre », *Le Gaulois*, 20 avril 1887.

le plus grand mépris. Leurs œuvres, aussi froides, aussi décolorées, aussi mortes que celles de ces micro-peintres, n'ont aucun accent d'humanité²⁷. Ces limites du naturalisme l'amènent à rejeter sa formule trop rigide : « Nous sommes las, rassasiés, écœurés jusqu'à la nausée du renseignement, du document, de l'exactitude des romans naturalistes », écrit-il, « Nous ne voulons plus de la vie telle qu'ils nous l'expriment, déformée, hideuse, vide et raide dans l'ordure »²⁸. Il se révolte également contre l'impassibilité prônée par les naturalistes qui voudraient camoufler la personnalité de l'artiste sous ce poids de documents et de faits accumulés :

Il n'est pas besoin de réfuter cette doctrine absurde et barbare, car elle se réfute d'elle-même. Elle fait du peintre une simple machine, une sorte d'outil inconscient et passif, elle lui interdit toutes les émotions, toutes les joies, toutes les voluptés douloureuses de l'enfancement ; elle ramène le génie tout entier à la froide exactitude de l'œil, à l'habileté odieuse de la main²⁹.

Nous avons indiqué plus haut sa position intransigeante par rapport au Manifeste des Cinq. Mais autant il trouve injustes les attaques de Guiches, Bonnetain, Descaves et autres, autant il juge faible le roman de Zola, qui lui semble « mauvais socialement » et « mauvais littérairement »³⁰. Mirbeau réitère ses reproches de 1876, accusant Zola de donner une image trop noire du paysan. Selon lui, le romancier s'est contenté d'une observation superficielle et d'une documentation incomplète et sa vision de l'homme est construite en vue de justifier une thèse préalable. En même temps, il croit que Zola s'éloigne de la nature qu'il prétend peindre. Mirbeau l'attribue aux faiblesses de la théorie naturaliste : il revient à plusieurs reprises sur l'impuissance de ce mouvement à rendre « la vraie vie » qui se cache pour lui dans la façon toute personnelle de percevoir le monde, alors que les naturalistes recherchent en vain une prétendue objectivité. Le seul résultat de cette position théorique est l'appauvrissement de la vision du monde, le danger de rester à la surface des choses : « Le naturalisme, aussi bien dans la peinture que dans la littérature est un rapetissant qui réduit toutes choses et tous êtres à de pauvres constatations »³¹. C'est surtout après sa découverte des romanciers russes, qui a lieu entre 1884 et 1887, qu'il reproche aux naturalistes leur déterminisme psychologique et leur conviction qu'il existe une « unité du moi »³². Il ne croit pas qu'on puisse

²⁷ « Émile Zola et le naturalisme », art. cit.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « Le Salon », *La France*, 9 mai 1886, CE 1, p. 258.

³⁰ « Le paysan », art. cit.

³¹ « Bastien-Lepage », *La France*, 21 mars 1885, CE 1, p. 141.

³² Cf. M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, José Corti, 1985, p. 415.

élucider les mystères du caractère humain, trop compliqué et trop contradictoire pour cela. Il est convaincu que les tentatives de pénétrer les causes du comportement de l'homme constituent une grave erreur esthétique et philosophique et éloignent les naturalistes de cette vérité qu'ils prétendent établir. Plus largement, il rejette les prétentions des naturalistes à la portée scientifique de leurs romans ; cela correspond à sa conviction de l'impossibilité de découvrir une finalité dans le monde, de le décrire complètement, dans toutes ses manifestations. C'est pourquoi il juge sévèrement la volonté de récupérer le roman par la science :

Nous ne voulons plus que la littérature et la poésie, ces mystères du cerveau de l'homme, soient de la physique et de la chimie, que l'amour soit traduit en formules géométriques, qu'on fasse de la passion humaine un problème de trigonométrie³³.

Ces prétentions recèlent pour lui encore un danger, celui de se contourner dans la stricte réalité dont l'existence n'est jamais mise en doute. Or, Mirbeau formule de plus en plus ouvertement la thèse de l'inexistence matérielle du monde environnant qui ne serait que le produit de notre imagination. Sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'avenir du roman laisse comprendre qu'il réproouve la tendance du naturalisme à l'explicite, et lui préfère la recherche de l'au-delà :

...il y a une réaction, réaction bienfaisante contre cette absence de toute préoccupation de l'intellectuel, contre cette négation de tout idéal, qui auront marqué d'une tache bête l'école naturaliste. Et tout le mouvement actuel est aussi le signe que la jeunesse n'est pas morte et qu'elle s'occupe un peu à se frayer un chemin au travers des vieux ronds-de-cuir qui détiennent toutes les spécialités de la littérature et de l'art³⁴.

Ses relations avec Zola ne s'arrêteront pas, toutefois, à la phase d'hostilité dont témoignent aussi ses déclarations faites à Huret. En 1897, en dépit du jugement toujours défavorable quant à la stratégie arriviste de l'écrivain, Octave Mirbeau lui écrit une lettre pour dire son admiration à propos de *Messidor*³⁵. L'Affaire Dreyfus concilie tout à fait les deux écrivains. Mirbeau ne tarit pas en louanges sur la probité et le courage de Zola et il le soutient, lui et sa famille, lors des persécutions dont ils deviennent victimes. Depuis, leurs rapports demeurent cordiaux, et Mirbeau participe souvent aux « jeudis » du maître. Est-ce à dire pour autant qu'il avait modifié ses vues en matière littéraire ? De toute évidence non, et son compte rendu de *Travail* l'atteste suffisamment. Ce n'est pas le

³³ « Le Rêve », *Le Gaulois*, 3 novembre 1884, *CL*, p. 110.

³⁴ J. Huret, *op. cit.*, p. 188.

³⁵ Cf. *OMB*, p. 545.

théoricien du naturalisme que Mirbeau apprécie, mais un artiste puissant et sincère, qui agit par sa force indépendamment de toutes les écoles, et surtout un homme honnête et courageux, opinion qu'il ne démentira plus jamais depuis le temps de l'Affaire: «Zola est comme la synthèse héroïque de tout ce que nous aimons, de tout ce que nous espérons», écrit-il dans *L'Aurore*³⁶. Enfin, Mirbeau qui est capable d'admiration pour tant de créateurs différents et qui, dans sa propre création, n'a jamais souscrit aux thèses d'une seule école, aboutit nécessairement à la négation du concept du mouvement littéraire, préférant parler du talent personnel et de son expression originale, ce qui, par ailleurs, correspond parfaitement à son amour de l'anarchisme et de l'individualisme. Revenons encore une fois à l'enquête de Huret, pour lire ces phrases qui offrent la synthèse de tout ce qui a été dit plus haut:

Le naturalisme! Mais je m'en fiche! Croyez-vous que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est! Mais qu'il soit vivant ou mort, le naturalisme, est-ce que Zola ne demeure pas l'artiste énorme, l'évocateur puissant des foules, le descriptif éblouissant qu'il a toujours été? Quand il a écrit un beau livre, qu'est-ce que ça peut nous faire que ça soit naturaliste ou pas naturaliste!³⁷

1.2. Symbolisme

Il affiche le même mépris pour les étiquettes lorsqu'il en vient à parler du symbolisme. «Les symbolistes... – dit-il à Jules Huret – Pourquoi pas? Quand ils ont du génie ou du talent comme cet exquis Mallarmé, comme Verlaine, Henri de Régnier, Charles Morice, je les aime beaucoup. Ce que je trouve d'admirable dans la littérature, c'est justement de pouvoir aimer en même temps et Zola qui, en somme, est surtout beau quand il arrive au symbole, et Mallarmé, et Barrès, Élémer Bourges, Paul Adam, et Paul Hervieu!»³⁸

Comme nous l'avons déjà signalé, dans ses conceptions esthétiques et dans leurs réalisations, Mirbeau s'éloigne progressivement de la représentation de la réalité apparente, trouvant cette prétention fallacieuse. Il fait dire au personnage de son roman intrigant *Dans le ciel*:

...un paysage... une figure... un objet quelconque, n'existent pas en soi... [...] Elle est admirable, la nature... admirable en ceci [...] qu'elle n'existe pas, qu'elle n'est qu'une combinaison idéale et multiforme de ton cerveau, une émotion intérieure de ton âme! (83)

³⁶ «Travail», *L'Aurore*, 14 mai 1901, CL, p. 521.

³⁷ J. Huret, *op. cit.*, p. 188.

³⁸ *Ibid.*, p. 191.

Il renonce également à l'exigence de clarté, figée dans le système classique de l'art français. «Oui, vous avez raison, les œuvres obscures sont probablement les plus belles, et les seules qui soient de l'art», écrit-il à Marcel Schwob en janvier 1893, «Il n'est pas besoin, je crois, de tout comprendre en art. Il y a des obscurités harmonieuses et sonores qui vous enveloppent d'un mystère qu'on a tort de vouloir percer. Puisque nous ne comprenons pas la vie, pourquoi vouloir tout comprendre de ce qui en est la paraphrase ?»³⁹ Nul doute qu'il doive rencontrer sur cette voie les symbolistes. Mais si les uns trouvent tout de suite grâce à ses yeux, comme Puvis de Chavannes ou Maeterlinck, d'autres ne sont pas acceptés aussi rapidement. Il faut que Mirbeau s'ouvre davantage aux aspects cachés de la réalité, au mystère de la vie, pour qu'il puisse comprendre certaines œuvres. On peut juger de son évolution en confrontant ses opinions successives sur le peintre Odilon Redon chez qui il voit d'abord de l'imposture⁴⁰, et qu'il apprécie vivement par la suite :

Je vous dirai, Monsieur, que d'abord je vous ai nié, non pas dans votre métier, que j'ai toujours trouvé très beau, mais dans votre philosophie. Aujourd'hui, il n'est pas d'artiste qui me passionne autant que vous, car il n'en est pas qui ait ouvert à mon esprit d'aussi lointains, d'aussi lumineux, d'aussi douloureux horizons sur le mystère, c'est-à-dire sur la seule vie vraie⁴¹.

Cependant certains personnages et certaines tendances lui sembleront toujours stériles, inutiles et dénués de valeur artistique. C'est ainsi qu'il attaque, à plusieurs reprises, les préraphaélites. Il est convaincu de leur manque de talent et de technique : «...la raideur mannequinée, la pauvreté de coloris et la sèche incorrection de dessin»⁴² et trouve impardonnable leur éloignement de la vie :

Comment peut-on concevoir qu'il existe des gens assez stupides, assez aveugles, assez brutes, pour aller chercher des inspirations d'art en dehors de la vie, la vie directe qui passe sans cesse nouvelle par la ligne, de plus en plus riche en trésors d'expression plastique et de joie picturale ?⁴³

³⁹ Lettre de Mirbeau à M. Schwob, vers le 18-20 janvier 1893, *Corr. II*, p. 713.

⁴⁰ Il écrit, par exemple, en 1886 : «Quant à M. Odilon Redon, j'avoue que je ne comprends rien à ses lithographies. On me dit que c'est mystique, et qu'il y a là-dedans un tas de choses extraordinaires et qu'on ne voit pas quand on n'est pas initié. Aujourd'hui, lorsqu'un monsieur ne sait pas dessiner, quand il met dans un paysage de zinc, des têtes de bois, alors c'est un mystique. J'avoue que cela me fait simplement l'effet d'une mystification» («L'art et la nature» *La France*, 21 mai 1886, *CE 1*, p. 277).

⁴¹ Lettre de Mirbeau à Odilon Redon, fin janvier 1891, *Corr. II*, p. 334.

⁴² «Toujours des lys!», *Le Journal*, 28 avril 1895, *CE 2*, p. 88.

⁴³ «Botticelli proteste!», *Le Journal*, 11 octobre 1896, *CE 2*, p. 160-161.

Les théories de Josephin Péladan et des Rose-Croix lui semblent tout aussi fantaisistes et exécrables. Il n'hésite pas à traiter ce premier de « vulgaire cordonnier » et à parodier ses théories dans ses romans, comme dans cette description de Clara Fistule, auteur de la trilogie *Virtualités cosmogoniques* où il expose sa découverte d'« un nouveau mode de reproduction humaine » qu'il nomme Stellogenèse ; Clara se présente comme « quelqu'un d'intermédiaire entre l'homme et le Dieu », « totalise en [lui] les multiples intellectualités de l'univers », et « se croit volontiers « incorporel » », ce qui ne l'empêche pas d'être « un gros, lourd et épais garçon, à forte carrure d'Auvergnat et dont les joues éclatent de santé rouge » (*Les 21 jours d'un neurasthénique*, pp. 29–31). Le musicien Erik Satie devient également objet des persiflages de Mirbeau⁴⁴ qui ne goûte pas davantage l'œuvre de Lautréamont, dans laquelle il ne voit que « de la perversité de collégien »⁴⁵.

En revanche, l'art de Stéphane Mallarmé l'impressionne de manière durable. « De tous nos poètes, écrit-il en 1889, il est le seul, extraordinaire vraiment, qui ait trouvé le mot exprimant, à la fois, une forme, une couleur, un son, un parfum, une pensée. [...] Ses mots ne sont plus des mots, ils sont des êtres. Son obscurité est donc elle-même de la vie, de cette vie elliptique, énigmatique, qui règne partout... »⁴⁶ Il apprécie aussi sa traduction des poèmes de Poe⁴⁷. Mallarmé, lui, se montre plein d'admiration pour *Le Calvaire*, *Sébastien Roch* et surtout pour *L'Abbé Jules* :

L'audacieux portrait de cet abbé Jules hante clairement ; vous avez avec une vie valant la nature, mais pensée à toute notre pensée, et d'abord par la passion littéraire, produit un des originaux qui soient, je comprends que vous l'ayez aimé ; il a remué en moi une tristesse éprouvée devant ce qui est. [...] Avoir mis debout seul et en entier un pareil quelqu'un, voilà assez pour un livre ; c'est même un des plus beaux emplois du livre, qui figure après tout notre sémence idéale. Or vous avez créé là ! un douloureux camarade, que personne ne saura oublier⁴⁸.

Mirbeau citera plusieurs fois cette expression heureuse. Sa réponse à la lettre encourageante de Mallarmé témoigne de son respect pour le grand poète :

Quelle charmante et délicieuse lettre vous m'avez écrite. De vous que j'aime comme une des plus précieuses intelligences de ce temps, de vous qui êtes le pur artiste que

⁴⁴ « Mage ! », *Le Journal*, 18 mai 1897, *Chroniques musicales*, Paris, Séguiet-Archimbaud, 2001, p. 195.

⁴⁵ *OMB*, p. 465.

⁴⁶ « Quelques opinions d'un Allemand », art. cit.

⁴⁷ *OMB*, p. 377.

⁴⁸ Lettre de S. Mallarmé à Mirbeau, 16 avril 1888, cité d'après *OMB*, p. 347.

j'admire, ces éloges me redonnent un courage que j'avais perdu et me causent une joie dont je veux vous remercier de tout mon cœur⁴⁹.

Ses opinions sur Maurice Maeterlinck méritent également un commentaire à part. On connaît l'article du *Figaro* par lequel Mirbeau lança, du jour au lendemain, un Belge inconnu de tous. Il s'exaltait sur son talent qu'il croyait supérieur à celui de Shakespeare et promettait au jeune poète un grand avenir. *La Princesse Maleine* était pour lui « un admirable et pur et éternel chef-d'œuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand »⁵⁰. Près de vingt ans plus tard, il parle encore du talent sublime de Maeterlinck qui « s'avance à travers les obscurités de la conscience humaine, et fait la lumière dans les profondeurs de nous-mêmes [...], un visionnaire que le mystère attire et inquiète, que la nature émerveille et que passionne la vérité... », mais cette fois-ci, le contexte est différent : il s'agit de faire la publicité de *Pelléas et Mélisande* mis en musique par Claude Debussy qu'un différend oppose à Maeterlinck qui souhaite par conséquent la chute de l'œuvre : « Maurice Maeterlinck permettra-t-il à mon amitié, jalouse de son bonheur autant que de sa gloire, de le défendre contre lui-même, [...] et de lui dire, avec cette certitude éblouissante de la beauté réalisée... que *Pelléas et Mélisande* sera un grand et juste triomphe... [...] et votre héroïsme, mon cher Maeterlinck, qui va jusqu'à la haine de votre œuvre, qui souhaite [...] la chute de cette œuvre admirable, ne pourra pas tenir plus longtemps contre cette évidence... »⁵¹, écrit Mirbeau, qui choisit ses mots pour ménager la susceptibilité du poète tout en disant son admiration pour l'œuvre de Debussy.

En 1892, il serait prêt à répéter la stratégie du lancement de Maeterlinck à propos de Paul Claudel de qui il connaît *Tête d'or* et *La Ville*. La qualité artistique de ces pièces l'enchanté et provoque ses commentaires chaleureux : selon lui, il n'y a « personne qui ait plongé plus avant dans les ténèbres de l'inconnaissable »⁵² ; « Au cours de ce drame, écrit-il à Marcel Schwob qui lui a fait découvrir *Tête d'or*, il y a, partout, à chaque page, des visions extraordinaires, des surnaturalisations vraies, des analogies effarantes qui font de cela quelque chose d'exceptionnel dans la littérature. C'est là plus qu'une œuvre d'art. J'entends clairement l'appel farouche du prophète clamant à travers le monde opprimé, énervé, servilisé, l'annonciation des temps nouveaux »⁵³. Au moment où l'œuvre de Paul Claudel

⁴⁹ Lettre de Mirbeau à S. Mallarmé, 25 avril 1888, *Corr. I*, p. 790.

⁵⁰ « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890.

⁵¹ « Maurice Maeterlinck », *Le Journal*, 27 avril 1902, *Chroniques musicales*, p. 220.

⁵² Lettre de Mirbeau à Ph. Gille, 24 février 1892, *Corr. II*, p. 557.

⁵³ Lettre de Mirbeau à M. Schwob, *ibid.*, p. 561-562.

n'est connu que d'un groupe étroit des littérateurs, ce jugement porte honneur à Mirbeau et témoigne de son flair toujours juste⁵⁴. Claudel se dérobe pourtant à la publicité proposée, car elle lui semble incompatible avec son statut de diplomate. Aussi les interventions de Mirbeau se limitent-elles à de brèves observations, où revient l'idée de l'obscurité comme qualité certaine de l'art :

Paul Claudel a écrit deux livres, deux drames, l'un *Tête d'or*, l'autre, *La Ville* et qui sont, e supplie les critiques de ne pas sourire, des œuvres de génie; génie encore parfois confus, parfois obscur, mas qu'illuminent des clartés foudroyantes. J'ai dit obscur et confus, et c'est, je crois bien, pour rassurer mon amour propre, car si je ne comprends pas toujours M. Paul Claudel. Si des voiles, quelquefois, s'interposent, pour un instant, entre les éclats de cette vive lumière et mes yeux, il ne s'ensuit pas qu'il faille accuser l'auteur d'une faute qui n'est peut-être que dans la faiblesse de mes regards. Mais fût-il mille fois plus obscur, plus confus pour tout le monde, en quelques parties de son œuvre extraordinaire, que cela serait bien permis à un très jeune homme, qui n'a pas le temps de s'arrêter à des poteaux indicateurs, en qui les idées bouillonnent et se précipitent comme des torrents, et dont le cerveau est en état de création permanente; mais, j'ai écrit génie, et c'est la seule qualité qu'on puisse accoler à son nom⁵⁵.

Ce passage d'une chronique d'art où Mirbeau parle aussi en termes élogieux des sculptures de Camille Claudel, éveille la gratitude du dramaturge :

Pourquoi ne pas avouer que j'en ai ressenti un grand plaisir ? [...] La manière toute gracieuse dont vous avez agi envers moi me porte presque à vous considérer comme une connaissance à qui on donne de ses nouvelles. Je vous suis reconnaissant plus encore pour ma sœur que pour moi; elle a une qualité d'imagination admirable ! Et ainsi, je vous remercie doublement⁵⁶.

La peinture symboliste trouve aussi parfois un accueil favorable de Mirbeau. Nous avons déjà mentionné Puvis de Chavannes que notre romancier connaît et apprécie dès les années 1880; c'est au début des années 1890 qu'il s'ouvre à l'art d'Odilon Redon. Il est également auteur de deux articles retentissants consacrés à Paul Gauguin. Leur rôle n'est pas négligeable, car à l'époque, Gauguin se fait seulement un nom dans la peinture; les chroniques de Mirbeau lui permettent de récolter la somme nécessaire pour son départ pour Tahiti. En révélant au large public la silhouette de

⁵⁴ Samuel Lair analyse les rapports ultérieurs des deux artistes et surtout l'influence probable de Claudel sur son aîné dans «Mirbeau et Claudel orientés», *COM* 13, 2006, p. 96-112.

⁵⁵ Cf. «Ceux du Champ-de-Mars», *Le Journal*, 12 mai 1893, *CE* 2, p. 33.

⁵⁶ Lettre de P. Claudel à Mirbeau, 3 juin 1893, *ibid.*, p. 43.

l'artiste, le romancier souligne sa tentation du mystère et la recherche de la synthèse, des qualités qu'il apprécie toujours davantage⁵⁷. Il en profite pour indiquer, une fois de plus, les insuffisances du naturalisme auquel, à son étonnement, Gauguin fut attaché dans ses débuts. Il n'est pas exclu que, tout en parlant de Gauguin, il expose ses propres opinions sur le naturalisme. Ainsi prétexte-t-il l'inexpérience et l'enthousiasme de jeunesse du peintre, qui furent vite remplacés par la conviction que l'attachement au naturalisme n'est qu'une « tare » ; alors, Gauguin s'en libéra progressivement, comprenant que « le naturalisme est la suppression de l'art, comme il est la négation de la poésie, que la source de toute émotion, de toute beauté, de toute vie, n'est pas à la surface des êtres et des choses, et qu'elle réside dans les profondeurs où n'atteint plus le crochet des nocturnes chiffonniers »⁵⁸. Ce rejet permanent du naturalisme constitue une convergence de plus entre Mirbeau et les symbolistes. La lecture des pages qu'il consacre à l'art de Gauguin montre à quel point il a intégré leurs principes :

M. Gauguin est une nature inquiète, tourmentée d'infini. Jamais satisfait de ce qu'il a réalisé, il va, cherchant, toujours, un au-delà. [...] des aspirations vagues et puissantes tendent son esprit vers des voies plus abstraites, des formes d'expression plus hermétiques. [...] Le rêve le conduit, dans la majesté des contours, à la synthèse spirituelle, à l'expression éloquente et profonde⁵⁹.

On a plusieurs fois souligné le rôle de Mirbeau dans la promotion de maints artistes liés au symbolisme⁶⁰. Maeterlinck, Gauguin, Claudel, mais aussi Marcel Schwob, Remy de Gourmont, Saint-Pol Roux, Camille Mauclair, Paul Adam et Georges Rodenbach pouvaient lui en savoir gré pour son support efficace⁶¹. Gauguin le remerciait ainsi pour ses articles favorables : « Ils sont rares, les hommes de talent, qui consacrent comme vous le faites leur plume au bien [...] Soyez assuré, cher M. Mirbeau, que je n'oublierai ni l'écrivain, ni l'homme de bien qui m'a tendu la main »⁶². Maeterlinck lui dédia *Pelléas et Mélisande*, Gourmont, plein de reconnaissance, écrivit : « Vous êtes le chef des Justes par qui sera sauvée la presse maudite »⁶³.

⁵⁷ « Paul Gauguin », *L'Écho de Paris*, 16 février 1891, CE 1, p. 419-420.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 420.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 421.

⁶⁰ Cf. OMB, p. 445-448, 452-454 ; P. Michel, « Mirbeau et le symbolisme », COM 2, 1995, p. 8-22.

⁶¹ Cf. P. Michel, « Mirbeau et le symbolisme », *ibid.*, p. 13.

⁶² Lettre de P. Gauguin à Mirbeau, CE 1, p. 427.

⁶³ OMB, p. 453.

René-Pierre Colin souligne la grande indépendance d'Octave Mirbeau: «...son tempérament était peu fait pour le conduire à s'inféoder: Mirbeau navigue au gré de ses sympathies et de ses dégoûts...»⁶⁴ C'est peut-être cette imperméabilité aux influences des écoles et des mouvements qui lui permet d'apprécier avec justesse le talent de ses jeunes collègues et de condamner ceux qui ne méritent pas l'attention. De manière générale, Mirbeau accepte le symbolisme tant qu'il ne le trouve pas détaché de la vie et engagé dans des régions stériles; alors, il le juge supérieur aux pauvres tentatives des «réalistes» bornés:

...je retrouve en M. Puvis de Chavannes, avec ses hiéroglyphes de rêve, comme vous appelez ses œuvres, des sensations plus intenses et, par conséquent, plus *nature* que dans M. Roll, qui se borne à copier la nature, froidement, sans émotion, dans son apparence photographique et morte⁶⁵.

C'est pourquoi il découvre, pour sa propre production, une formule que Michel Raimond caractérise de «réalisme visionnaire» et la situe avant le «réalisme symboliste» de la génération suivante. Cette manière personnelle consiste à insérer, parmi les bribes d'une réalité perceptible, des fragments de visions, d'hallucinations, de rêves étranges qui donnent une dimension plus profonde à la représentation du monde⁶⁶. Mais, de même que dans le cas des naturalistes aveuglés par leur doctrine, Mirbeau rejette tout excès, tout dogmatisme, et la primauté de la théorie sur le savoir-faire:

Les théories, affirme-t-il, c'est la mort de l'art, parce que c'en est l'impuissance avérée. Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion des prétextes et rechercher des excuses. Alors, on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. [...] Pour exécuter, en beauté, une fresque, une statue, un poème, ou une paire de bottes, il ne suffit pas d'avoir des dons naturels; il faut posséder la science de ce que l'on fait. Telle est la théorie; il n'y en a pas d'autre⁶⁷.

Il reste donc, en définitive, du côté de ceux qui refusent de suivre de trop près des modes éphémères et qui, par leur art, réalisent les valeurs qu'il croit durables et dignes d'estime. C'est pourquoi, comme l'explique Pierre Michel, «après avoir flirté avec le symbolisme», il entreprend la critique de ses égarements et reste fidèle à ceux qui, comme Pissarro, Monet, Van Gogh, «sans se soucier des étiquettes, des dogmes sclérosants et des

⁶⁴ R.-P. Colin, *Zola. Renégats et alliés, op. cit.*, p. 352.

⁶⁵ «La Nature et l'Art. À M. de Fourcaud», *Gil Blas*, 29 juin 1886, CE 1, p. 306.

⁶⁶ M. Raimond, *op. cit.*, p. 41-42.

⁶⁷ «Botticelli proteste!», art. cit., CE 2, p. 160.

écoles autoproclamées, ont poursuivi sereinement leur route»⁶⁸. Comme dans le cas du naturalisme, Mirbeau maintient ses distances, ce qui lui permet de garder son sang froid, et conserve inchangés ses principaux critères d'appréciation qui sont l'expression de la vie et de la propre personnalité de l'artiste, ce à quoi nous aurons encore l'occasion de revenir.

1.3. Roman psychologique

Il est utile pour notre propos de connaître les opinions d'Octave Mirbeau sur une autre tendance importante qui s'est développée également en réaction au naturalisme. Il s'agit du roman psychologique, avec son maître, Paul Bourget. Or, dans ses premières années parisiennes, Mirbeau reste très attaché à Bourget, de qui il apprécie l'amitié et l'œuvre littéraire, *Essais de psychologie contemporaine* en premier lieu. Bourget est pour lui un «critique rêveur et raffiné», qui sait éviter les facilités du style et le caractère anecdotique dans ses écrits: «Ce livre a une portée plus haute et une signification plus noble [que d'autres livres de critique contemporaine]. M. Paul Bourget ne fait point la critique des hommes, comme c'est la mode de la faire maintenant. [...] Il évite de tomber dans ce travers d'indiscrétions et d'anecdotes qui donnent à la critique de vilaines allures de reportage, et un ton de bavardage familial, indifférent et maussade»⁶⁹. *Mensonges*, le roman de Bourget, que Mirbeau accueille favorablement, est une transposition de la liaison malheureuse entre Mirbeau et Judith Vimmer⁷⁰. A la parution du *Calvaire*, Bourget écrit un article plein de louanges qui suscite une vive reconnaissance de notre écrivain⁷¹. Mais il ne tarde pas à remarquer le snobisme et le réclanisme du jeune auteur qui est prêt à sacrifier son art pour les apanages momentanés de la société bourgeoise. La première raison de leur éloignement est donc la même que dans le cas de Maupassant qui l'attriste aussi par ses façons de nouveau riche. Mais Bourget évolue également sur le plan littéraire. La formule de ses romans ne peut que provoquer la dérision de Mirbeau pour qui rien n'est moins fondé que la conviction positiviste qu'on peut découvrir les ressorts de la psychologie humaine, qu'il est possible d'expliquer les mécanismes du comportement. Il n'accepte pas davantage la restriction thématique opérée par Bourget qui ne décrit, dans ses romans, que les hautes couches sociales. L'ensemble de ces divergences provoque des commentaires acerbes

⁶⁸ P. Michel, «Octave Mirbeau et le symbolisme», art. cit., p. 19.

⁶⁹ «Tourgueneff», art. cit.

⁷⁰ *OMB*, p. 305.

⁷¹ *Ibid.*, p. 289, 305.

de la part de Mirbeau qui ironise plusieurs fois sur les façons d'être de Bourget et sur son infatuation de bourgeois. Il le ridiculise en la personne d'un certain Byronnet qui déclare : « Je suis psychologue, voilà tout ! Je fais de la chimie... de la chimie féminine [...] Les psychologues seuls qui dînent en ville, vont au club, et dissèquent les âmes confortables, savent la loi de ces différences essentielles qui séparent absolument les femmes qui sont vraiment des femmes de celles qui ne le sont pas, et qui, par conséquent, n'intéressent pas l'analyste... »⁷² Célestine du *Journal d'une femme de chambre* se voit répondre par Bourget (dont le nom apparaît dans le texte) que la psychologie des domestiques n'a pas d'attrait pour lui : « Ce sont de trop petites âmes... Ce ne sont même pas des âmes... Elles ne sont pas du ressort de ma psychologie... », dont elle déduit que « dans ce milieu, on ne commence à être une âme qu'à partir de cent mille francs de rentes »⁷³. Et dans *La 628-E8*, un avatar de Mirbeau explique les raisons de son éloignement de Bourget :

C'était un garçon intelligent... [...] Je vous assure... intelligent... très intelligent... Tenez, c'est peut-être Bourget qui a le mieux senti Balzac... qui en a le mieux parlé... Il était très jeune, alors... et charmant... Il avait une certaine générosité d'esprit... sauf que, déjà, il n'aimait pas les pauvres... Oh ! il avait les pauvres en horreur... Il ne les trouvait pas dignes de la littérature... ni de l'humanité... Étant plus jeune que moi, il me protégeait, m'éduquait, me tenait en garde contre ce qu'il appelait les emballements un peu trop naïfs, un peu trop grossiers aussi de ma nature... Un jour que nous remontions les Champs-Élysées, il me dit : « Laissez donc les pauvres... ils sont inesthétiques... ils ne mènent à rien. » Et, me montrant les beaux hôtels qui, de chaque côté, bordent l'avenue : « Voilà, cher ami... C'est là !... » Ah ! si j'avais su profiter de ses leçons... (598)

Dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret, Mirbeau parle de la diversité des approches psychologiques et cite le cas de Bourget : « c'est un peu de la psychologie de carton écrite par un cerveau d'une intelligence et d'une variété extraordinaires, mais c'est aussi, hélas ! de l'excellent snobisme »⁷⁴ ; une fois de plus, il entend lier l'expression artistique au caractère personnel de l'auteur. Il faut bien reconnaître que ses critiques sont fondées et que la formule de Bourget rencontrera vite des limites. Lorsque Michel Raimond analyse sa méthode, il la confronte avec les tentatives – beaucoup plus réussies – d'Octave Mirbeau :

Bourget observait en naturaliste ou en moraliste la part de l'inconscient ; il était incapable de révéler, dans les faits, les attitudes, les paroles, l'ambivalence des motiva-

⁷² « Dialogues tristes. Une lecture », *L'Écho de Paris*, 1 décembre 1890.

⁷³ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 449-450.

⁷⁴ J. Huret, *op. cit.*, p. 191.

tions et les complexités de la conscience. Ses héros prétendus complexes apparaissent parfois plus simples et plus clairs [...] que certains personnages balzacien, capables de révéler dans un cri certains tréfonds de l'âme. [...] L'échec de Bourget tenait au caractère envahissant de cette analyse qui disséquait les héros avant qu'on eût le temps de les voir vivre. Dès *L'Irréparable*, ses personnages étaient moins des êtres qui donnaient à réfléchir que les exemples habilement choisis d'un professeur de psychologie. On ferait les mêmes critiques au roman de *Cruelle Énigme* qui reprenait, en 1884, le thème de *Sapho*, thème que Mirbeau devait traiter à son tour dans *Le Calvaire*, et avec un sens de la dualité du *moi* auquel Bourget rendit hommage⁷⁵.

Raimond se penche aussi sur *L'Abbé Jules* dans lequel il voit une solution efficace pour faire entrer dans le roman la psychologie des profonds. Il s'agit d'une technique où l'écrivain prétend ignorer lui-même certaines circonstances dans son roman :

Mirbeau avait réinventé, dans les limites de la psychologie de son temps et de ses préjugés naturalistes, un roman dont l'intérêt était psychologique, et dont le héros risquait d'intriguer d'autant plus qu'on savait moins à quoi s'en tenir sur le secret qu'il paraissait receler⁷⁶.

Dès lors, la confrontation des deux attitudes s'affiche avec une grande netteté : « Les termes du débat étaient mis en place : les contradictions et les complexités d'un personnage, le romancier doit-il les *montrer*, comme Mirbeau, ou les *analyser*, comme Bourget ? »⁷⁷ Raimond opte pour la solution de Mirbeau, plus moderne, et qui annonce les techniques du roman de XX^e siècle.

1.4. Affinités littéraires

Le refus permanent de toute forme d'embrigadement permet à Mirbeau de garder la lucidité de jugement et l'indépendance d'opinion qu'il formule selon ses critères personnels. Mais il serait erroné de nier l'influence de divers artistes sur sa propre création : elle existe bel et bien, et Mirbeau exprime à plusieurs reprises son admiration pour ceux qui l'avaient inspiré dans sa carrière. Nous avons choisi de présenter les influences les plus fortes et les plus durables, quoique sujettes à l'évolution au cours des années. Pour établir l'ordre dans lequel nous les évoquons, nous sommes partis des déclarations de Mirbeau lui-même, ce qui ne doit pas nécessairement refléter l'importance de leur influence sur notre écri-

⁷⁵ M. Raimond, *op. cit.*, p. 418.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 422.

⁷⁷ *Ibid.*

vain. Si, dans ses écrits, les noms des frères Goncourt et de Jules Barbey d'Aureville reviennent beaucoup plus souvent que celui de Charles Baudelaire, cela nous semble lié au tempérament artistique de Mirbeau qui, au lieu d'encenser les gloires reconnues, préfère promouvoir des artistes nouveaux ou, c'est le cas des Goncourt et de Barbey, les talents qui souffrent d'une critique injuste.

En effet, même si Mirbeau évoque rarement Charles Baudelaire, ses romans contiennent de nombreuses preuves de l'influence du poète sur notre écrivain. Les chapitres précédents nous ont fourni l'occasion de montrer les convergences thématiques entre l'œuvre d'Octave Mirbeau et celle de Baudelaire. Les affinités sur le plan esthétique sont non moins évidentes, en dépit d'une base philosophique totalement différente. Ainsi, l'inspiration de Baudelaire est religieuse, voire mystique : cet idéaliste « se rattache, par delà Swedenborg, à la tradition platonicienne », nous dit Pierre Michel⁷⁸ ; Mirbeau est, de toute évidence, un matérialiste qui a depuis longtemps constaté que le Ciel est vide. Michel voit donc dans sa démarche une « laïcisation » de l'esthétique baudelairienne et énumère tous les points de convergence entre les deux artistes. Il s'agit, encore une fois, de la critique du « pseudo-réalisme » qui caractérise en premier lieu les œuvres naturalistes. Mirbeau est aussi profondément influencé par la conception baudelairienne de la critique : comme lui, il la veut partielle, imprégnée de la personnalité du critique et il érige l'émotion en critère central ; enfin, leur façon de parler de l'artiste offre plusieurs ressemblances : tous deux soulignent sa sensibilité exceptionnelle, presque malade, qui fait de lui un être souffrant, mais en même temps lui permet de découvrir dans la vie des jouissances et des phénomènes inconnus des autres mortels. Tous deux sont convaincus de la subjectivité d'une œuvre d'art, filtrée par la personnalité de l'artiste. Enfin, ils constatent l'existence des couches profondes de la réalité, accessibles aux seuls créateurs, et partagent la conviction concernant les correspondances des sens et des choses⁷⁹. Tel passage de Mirbeau sonne comme une réminiscence de Baudelaire :

L'artiste est un être privilégié par la qualité intellectuelle de ses jouissances et par ses souffrances elles-mêmes, où il arrache l'effort nécessaire à l'enfantement de son œuvre. Plus directement que les autres hommes en communication avec la nature, il voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais. Ses yeux, sa pensée ont de continuel émerveillements ; ils ont aussi de continuelles désespérances. Devant le mystère qu'est le frisson de la vie, et qu'il est impossible d'êtreindre complètement pour le fixer en un vers, sur une toile, dans du marbre, devant cette grâce, cette fan-

⁷⁸ P. Michel, « Octave Mirbeau et le symbolisme », art. cit., p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

taisie, cette sensibilité sans cesse renaissantes, devant cette palpitation qui monte de la fleur menue et de l'humble brin d'herbe, le plus triomphant des artistes, même un Shakespeare, même un Velasquez, même un Rodin, se sent bien petit et bien impuisant⁸⁰.

Le fait que Mirbeau ait publié, en 1882, les *Petits poèmes parisiens* dont la ressemblance avec les *Petits poèmes en prose* ne se limite pas au titre, confirme l'importance du rôle exercé par l'œuvre de Baudelaire sur notre romancier.

C'est plus ouvertement qu'il déclare s'inspirer, dans sa création, des frères Goncourt. Débarquant à Paris, Mirbeau possède déjà une bonne connaissance des œuvres des Goncourt, aussi bien romans qu'ouvrages d'histoire. Le milieu de *La République des Lettres* duquel il est proche n'est sans doute pas étranger au développement de cet intérêt qui se mue bientôt en admiration. C'est pour exprimer cette admiration sincère que le jeune Mirbeau écrit une lettre à Edmond, dans laquelle il loue son style, sa faculté d'analyse et sa sincérité et le console du mauvais accueil fait par la presse à son nouveau roman⁸¹. Ils font connaissance peu après, à l'occasion du dîner Trapp, qui réunit, en plus de Mirbeau et de Goncourt, É. Zola, G. Flaubert, G. de Maupassant, L. Hennique, H. Céard, P. Alexis et J.-K. Huysmans. Depuis, leurs contacts dureront jusqu'à la mort d'Edmond en 1896, ponctués par quelques événements de taille, qui vaudront à Mirbeau des remarques de plus en plus chaleureuses dans le *Journal*. Déjà en 1876, Mirbeau réussit à placer dans *L'Ordre de Paris* trois articles sur l'art des Goncourt. Il les situe au-dessus de Balzac : « Romanciers, ils ont, dans une œuvre multiple, tenté une comédie humaine qui l'emporte sur celle de Balzac, car leurs personnalités à eux vivent en réalité, et celles de Balzac n'ont vécu que dans son cerveau »⁸². Par la suite, il prendra plusieurs fois la défense d'Edmond de Goncourt : à l'occasion de la publication de *La Fille Élisa* (« Ce n'est pas la première fois qu'un roman fera une révolution, et cette révolution sera bonne » – écrit-il, convaincu du rôle positif de ce roman qui force la société à reconnaître l'existence de « la prostitution basse, ignoble, honteuse »⁸³), après l'éreintement de l'adaptation théâtrale de *Germinie Lacerteux* (1888 : dans une lettre, il lui conseille de mépriser la foule indigne de lui et loue la pièce, « toute frémissante du tragique intime des choses et des êtres, du tragique vrai, hautain, le seul qui vous coule dans les moelles un frisson » – et parle encore une fois de la révolution : « Il

⁸⁰ « Le chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 janvier 1888, CE 1, p. 345.

⁸¹ Lettre de Mirbeau à E. de Goncourt, 31 mars 1877, *Corr.* I, p. 203-204.

⁸² *L'Ordre de Paris*, 7, 12, 13 janvier 1876 : cité d'après J. Landrin, « Octave Mirbeau et les Goncourt », *OM92*, p. 406.

⁸³ « La Fille Élisa », *L'Ordre*, 25 mars 1877.

faut un public nouveau, qui ne pourra se former que par une complète révolution sociale, une refonte entière de nos lois et de nos mœurs»⁸⁴) et lors de la parution des volumes conflictuels du *Journal*. Le 17 mars 1891, dans son article «Le cas de M. Goncourt», Mirbeau se dit admiratif de la sincérité de Goncourt, qui ne cherche pas à cacher ses défauts, et fait preuve de probité littéraire et d'une grande indépendance, se maintenant loin de toutes les coteries⁸⁵. Cette prise de position courageuse lui vaut, de la part du maître reconnaissant, le titre du «seul valeureux dans les lettres»⁸⁶. Lorsque Mirbeau réitère sa défense à l'occasion de la publication du neuvième volume du *Journal*, Goncourt note: «Dans toutes les attaques outrageantes dirigées contre moi, jamais un jeune de mon Grenier n'a versé pour ma défense une plumée d'encre. Seul Mirbeau, à l'encontre de Formentin et de Bonnières, a pris ma défense spirituellement, délicatement et bravement, et je lui en ai une grande reconnaissance»⁸⁷. Elle se manifestera, entre autres, par le choix de Mirbeau comme membre de l'Académie Goncourt⁸⁸.

On pourrait s'interroger, comme l'avaient fait certains chercheurs⁸⁹, sur la manière dont ces hommes si différents par leur origine, par leurs opinions politiques (si Mirbeau se déclarait «fils de la Révolution», appuyait la Commune et affichait ses convictions anarchistes, les Goncourt ne pouvaient certes pas partager ses croyances), en partie par leurs goûts esthétiques (les deux frères n'appréciaient pas la peinture impressionniste dont Mirbeau était grand enthousiaste) purent se trouver des affinités. Michel et Nivet cherchent les causes de cette sympathie dans l'indépendance manifestée conséquemment par les Goncourt, qui s'accorde avec les opinions de Mirbeau sur le caractère nuisible et restrictif de toutes les écoles littéraires. Mais surtout, dans la première phase de sa création, Mirbeau admire la technique romanesque des frères Goncourt. *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et avant tout *Sébastien Roch* (qui est dédié au «maître vénérable et fastueux du livre moderne»), leur sont redevables. Et même plus tard, quand il modérera son opinion extrêmement positive (après avoir découvert les romanciers russes, il déclare: «Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête; il n'y a pas un atome de vie cachée – qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut encore

⁸⁴ OMB, p. 385.

⁸⁵ «Le cas de M. Goncourt», *L'Écho de Paris*, 17 mars 1891, CL, p. 327-330.

⁸⁶ *Journal*, 16 mars 1891, p. 562.

⁸⁷ *Ibid.*, 14 juin 1896, p. 1297.

⁸⁸ OMB, p. 540.

⁸⁹ Par exemple Jacques Landrin dans son article «Octave Mirbeau et les Goncourt», art. cit., p. 403-416.

les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie»⁹⁰), il saura toujours apprécier les qualités immuables de la création goncourtienne :

Aussi chercherait-on en vain, je crois, dans notre littérature, une œuvre plus vraiment sincère que la sienne, plus absolument exempte de concessions au goût changeant du public, comme aux capricieuses exigences de la mode, et affirmant davantage un caractère de lutte et de révolte contre les stagnations de la routine et la lourde inertie des idées toutes faites⁹¹.

La sincérité, la probité littéraire, le courage dans la dénonciation des crimes de la société, le souci de la qualité artistique de l'œuvre, autant de valeurs que Mirbeau emprunte aux frères Goncourt pour les faire siennes. Il cultive aussi, pendant un certain temps, leur «écriture artiste» : il recourt aux mots rares, trouve des néologismes, procède à une inversion du substantif et de son qualificatif, emploie souvent des noms abstraits au pluriel, ou bien au singulier, mais précédés d'un article indéfini – sans tomber dans un maniérisme irritant. Toutefois, dans les étapes ultérieures de sa création, il délaissera ce procédé et le jugera sévèrement : «Plus je vais, moins je peux supporter l'écriture artiste. Flaubert me paraît d'une froideur de marbre ; les Goncourt, ça m'est devenu impossible de les lire. À quoi bon inventer des mots, quand il y en a déjà trop ? »⁹² L'écriture artiste fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre suivant, où nous parlerons aussi des autres composantes du style impressionniste que Mirbeau hérite des frères Goncourt.

Une autre influence durable et hautement proclamée d'Octave Mirbeau est celle de Jules Barbey d'Aureville. À lire Pierre Michel, Jean-Luc Planchais, et surtout Jean-François Nivet, les convergences entre les deux écrivains sont multiples et l'œuvre de Mirbeau en témoigne par de nombreux aspects. L'indépendance, l'incorruptibilité et la sincérité de Barbey séduisent Mirbeau, comme dans le cas des Goncourt. Sa vénération est d'autant plus grande que dans la première phase de sa carrière de journaliste, il dépend de ses commanditaires et ne peut pas toujours s'exprimer librement. Un autre point commun sont «leurs haines» qui les unissent dans «une véritable communauté d'esprit»⁹³ : la haine des institutions et des organismes officiels, comme l'Académie Française et l'Institut, la

⁹⁰ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, 20 juillet 1887, *Corr.* I, p. 686.

⁹¹ «Edmond de Goncourt», *Le Journal*, 18 juillet 1896, *CL*, p. 429.

⁹² Interview de Mirbeau par M. Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

⁹³ J.-F. Nivet, «Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux «intenses»», *Colloque Octave Mirbeau*, Actes du colloque de Crouettes (1991), Paris, Les Éditions du Demi-Cercle, 1994, p. 53.

haine du mercantilisme et de la médiocrité, la haine de la société bourgeoise, moribonde, pourrissante, vicieuse, la haine de la République qu'ils jugent responsable de toutes ces dépravations. Sur le plan littéraire, tous deux admirent Pascal et Edgar Poe et se révoltent contre les excès du naturalisme dont ils font une analyse analogue, l'accusant de donner une vision incomplète de la réalité, de négliger la part de l'imagination et de l'effort créateur de l'artiste. On observe également chez eux des convergences thématiques, à savoir l'instinct de mal présent dans l'homme, le portrait en noirceur de la femme, l'impossibilité d'un amour heureux, le goût pour le mystère. J.-F. Nivet remarque que c'est également chez Barbey d'Aurevilly que Mirbeau prend des leçons de pitié et de sensibilité, élément caractéristique de son œuvre, que l'on a l'habitude d'associer plutôt à sa découverte des romanciers russes⁹⁴.

D'Aurevilly, nous l'avons dit, constitue une influence avouée de Mirbeau qui se réclame à plusieurs reprises de son « maître des maîtres », comme il l'appelle dans la dédicace du *Calvaire*⁹⁵. Dans ses articles au *Figaro* ou dans *Grimaces*, il parle d'« une individualité originale et puissante », d'une « verve impétueuse et mordante » de l'écrivain ; il est convaincu qu'aujourd'hui critiqué, il sera reconnu dans l'avenir ; il l'évoque aussi dans « La Fin de l'Homme », pour opposer son désintéressement à la course aux honneurs de Zola⁹⁶ ; le caractère farouche du vieux solitaire ne lui permet pas toujours d'apprécier les dithyrambes de Mirbeau, mais il lui voue de l'amitié, et se plaint de ses visites trop rares⁹⁷. C'est Mirbeau qui signe un article louangeur après la mort de Barbey :

On a mis quatre-vingts ans pour découvrir que M. d'Aurevilly était non seulement un homme de grand talent mais un homme de haut caractère. On a même attendu qu'il fût mort, mort réellement, mort sans chance de renaître, pour énoncer de façon formelle, ces deux vérités éclatantes et tardives. [...] Il méprisait la gloire, qui est fille et qui saute, racolant au hasard, sur les trottoirs de la bourbeuse humanité, ses amants d'une nuit, vite retombée – l'espace d'un rut – aux affres du néant. Il connut d'autres jouissances plus nobles, plus fidèles, car il vécut son rêve, non pour les vivants d'aujourd'hui, ni pour les vivants de demain, mais pour lui-même⁹⁸.

Dans la première phase de sa carrière littéraire, avant d'en venir à sa propre création romanesque, Mirbeau prend chez Barbey plus d'un élément de la conception de la littérature. Cependant, nous l'avons déjà

⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁸ « La Comédie de la gloire », *L'Écho de Paris*, 3 mai 1889, *CL*, p. 288–289.

signalé, la découverte des romanciers russes signifie pour notre écrivain un vrai tournant dans ses conceptions romanesques et dans sa pensée morale et sociale. Dorénavant, c'est d'eux seuls qu'il voudra se réclamer.

Certes, il n'est pas le seul à en avoir la révélation. La traduction de *Guerre et Paix*, suivie bientôt d'autres titres et de la publication, en 1886, du *Roman russe* d'Eugène Melchior de Vogüé élargit la connaissance de cette littérature parmi le large public. Il semble cependant que pour Mirbeau l'apport de Tolstoï, qu'il lit d'abord (dès 1884), et celui de Dostoïevski, un peu plus tard, aient une importance capitale. Il ne faut pas le soupçonner d'imitation servile. La prédisposition naturelle de notre écrivain à préserver le mystère des personnages et des phénomènes, et sa capacité d'empathie lui permettent de nourrir son œuvre de la pensée russe tout en lui assurant un caractère personnel et original. Quels sont les éléments qu'il emprunte à ces deux écrivains ?

En premier lieu, ce que Pierre Michel et Jean-François Nivet appellent, sans doute après Michel Raimond, « la pitié évangélique »⁹⁹. Mirbeau la trouve chez Tolstoï, où elle a un caractère religieux, et la transpose sur le terrain laïque. Il l'explique à Juliette Adam à l'occasion de la prépublication du *Calvaire* dans *La Nouvelle Revue* :

Je cherche sa sincérité admirable, et aussi son grand amour, car mon livre est un cri d'amour et de pitié d'un bout à l'autre. C'est la souffrance de l'homme que la nature finit par apaiser. C'est la honte de l'homme que la nature finit par sanctifier. C'est un peu la même théorie que Tolstoï; seulement je substitue à la toute-puissance de l'idée religieuse de Tolstoï, la toute-puissance de la nature¹⁰⁰.

Dans son article sur Tolstoï (1886), Mirbeau relève ces éléments de la création du romancier russe qui s'accordent à sa propre vision du rôle de la littérature : « [il a] osé faire comprendre que la guerre était une barbarie, la justice humaine une monstruosité »¹⁰¹. En effet, dans sa longue carrière de journaliste et d'écrivain, il ne cessera de mener le même combat. Le choc est tellement profond qu'il l'oblige à revenir sur ses anciennes admirations : « Quand on compare Zola, Flaubert, Goncourt et même Maupassant à Tolstoï, comme tout cela est petit, étroit, gringalet, stupide ! », déclare-t-il avec son radicalisme habituel¹⁰².

En ce qui concerne Dostoïevski, c'est en 1887 que Mirbeau découvre *L'Idiot* : « Quel prodigieux livre, et comme nous paraissions petits – même les plus grands – à côté de ce dénudeur d'âmes ! Cette œuvre m'a causé

⁹⁹ M. Raimond, *op. cit.*, p. 429.

¹⁰⁰ Lettre de Mirbeau à J. Adam, 2 août 1886, *Corr.* I, p. 555.

¹⁰¹ « Un Fou », *Le Gaulois*, 2 juillet 1886.

¹⁰² Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, 25 juillet 1885, *Corr.* I, p. 412.

une vive impression, plus intense que celle de Baudelaire et de Poe. On est, avec ce merveilleux voyant, en pleine vie morale, et il vous fait découvrir des choses que personne n'avait vues encore, ni notées »¹⁰³. Il se souvient de cette « psychologie inquiétante et visionnaire » dans son deuxième roman, *L'Abbé Jules*. Le personnage principal doit beaucoup au prince Mychkine de *L'Idiot*, notamment l'incohérence dans le comportement, l'instabilité du caractère et les dilemmes qui le déchirent. Le ton des commentaires de l'époque atteste la réussite de l'entreprise mirbellienne. Les uns critiquent l'incohérence et la mauvaise construction du personnage, ce qui ne fait que confirmer sa parenté avec la psychologie des profondeurs de Dostoïevski ; les autres prodiguent des louanges. Hippolyte Taine parle d'un des « plus beaux livres de ces vingt dernières années », de « sa puissance d'art » et de « son effort vers la vie obscure de l'âme »¹⁰⁴. Maupassant analyse les incohérences du protagoniste : « Il m'a donné la notion précise de ce qu'est un damné. Ce vieux mot s'est éclairci pour moi à cette lecture ; et j'ai suivi avec angoisse tous les bonds de cette âme de possédé. Il est hallucinant, effrayant et sympathique, cet homme dont toutes les idées, tous les sens, tous les goûts sont déchaînés »¹⁰⁵. Mallarmé apprécie la portée générale de ce cas particulier et singulier : « Fait de chair et d'un mal individuels, le geste, dans lequel il se débat, le héros, a cela pour vous de toucher aussi et point abstraitement à toutes les généralités »¹⁰⁶. D'autre part, si Émile Hennequin découvrait chez Dostoïevski le « mélange du fantastique et du réel »¹⁰⁷, on notera la présence des mêmes éléments chez Octave Mirbeau.

Les deux auteurs deviennent pour lui un modèle auquel il restera toujours fidèle et qu'il placera, nous l'avons déjà montré, au-dessus des auteurs français. Dans une lettre à Tolstoï, il détaille les raisons de cet engouement :

Plus que n'importe lequel des écrivains français, vous avez été mon véritable éducateur, Vous et Dostoïevski. Je me rappelle comme les prodigieux récits de *Guerre et Paix*, *Anna Karénine*, *La mort d'Ivan Illich*, *Crime et châtiment*, *L'Idiot*, et tant d'autres œuvres russes où je m'enthousiasmai, furent pour moi l'éblouissante révélation d'un art que je ne connaissais pas encore, et dont nulle part ailleurs je n'avais senti, avec une émotion si secouante, l'impérieuse et neuve beauté [...]. C'est la France qui vous doit beaucoup, car vous avez donné à son génie séculaire une vibration nouvelle, et comme un élargissement de sa sensibilité. Le premier, vous nous avez appris à regarder la vie dans la vie, et non plus dans les livres, si beaux qu'ils soient. Le premier, vous nous avez appris à déchiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage

¹⁰³ Lettre de Mirbeau à A. Rodin, 10 ou 12 juillet 1887, *ibid.*, p. 684.

¹⁰⁴ Cité par Mirbeau dans une lettre à C. Monet, 21 ou 22 avril 1888, *ibid.*, p. 787.

¹⁰⁵ Lettre de G. de Maupassant à Mirbeau, avril 1888, cité d'après OMB, p. 347.

¹⁰⁶ Lettre de S. Mallarmé à Mirbeau, *ibid.*

¹⁰⁷ Cf. M. Raimond, *op. cit.*, p. 35.

humain, au fond des ténèbres de la subconscience: ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de sentimentalités féroces, de cruautés naïves, qui rendent l'homme si douloureux et si fraternel.

Il procède, par la suite, à une analyse de l'art français, que sa ferveur rend quelque peu partielle :

Notre art latin est fait de mesure et de logique, même dans la passion. En outre, il se contente de glisser sur les surfaces, et répugne à descendre aux profondeurs des abîmes. Il est donc incomplet, quand il n'est pas faux; car la mesure, froide et polie, ne convient pas à cet excès, ni la logique, toujours arbitraire, à cette folie qu'est l'homme [...]. C'est votre gloire [...] d'avoir amené, tout d'un coup, au grand jour de l'art et de la vérité, ce qu'il ne faut pas voir, ce qu'il ne faut pas connaître, ce qu'il ne faut pas dire...¹⁰⁸

En dépit de tout ce qu'il y a de parti pris dans cette opinion, la vénération dont Mirbeau entoure les romanciers russes et les raisons qu'il en donne montrent encore une fois son flair infaillible et sa capacité d'ouverture à la nouveauté dont tant d'autres sont incapables. Selon René-Pierre Colin, la plupart des naturalistes comprirent mal l'œuvre russe, croyant y voir le prolongement de leurs tendances ou en la rejetant en bloc¹⁰⁹. La réaction de Goncourt fut également très hostile. Et, en dépit de l'apport positif du livre de Vogüé, il lui arrive de se tromper complètement (lorsqu'il classe Tolstoï sous l'étiquette de « nihilisme et mysticisme » ou qu'il laisse de côté *L'Idiot*, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov* sous prétexte qu'à partir du *Crime et Châtiment*, « le talent [de Dostoïevski] avait fini de monter »). Il faut donc inscrire à l'honneur de Mirbeau d'avoir su comprendre aussi profondément ce que beaucoup de ses collègues avaient négligé. Tolstoï lui rendit d'ailleurs son admiration, en voyant en lui « le plus grand écrivain français contemporain et celui qui représente le mieux le génie séculaire de la France »¹¹⁰.

À côté de ces influences littéraires décisives pour l'œuvre d'Octave Mirbeau, on doit citer des noms qui se laissent deviner à travers ses écrits ou qui reviennent sous sa plume assez souvent pour qu'il soit permis d'y voir plus qu'un hasard. Ce sont les écrivains des siècles passés : Rabelais, Montaigne, Pascal (dont l'influence très sensible se lit dans les belles pages de *Dans le ciel*¹¹¹). Dans ses premiers articles dans *L'Ordre*, Mirbeau cite souvent Voltaire. Rien d'étonnant à ce qu'il se sente des affinités avec ce

¹⁰⁸ Lettre de Mirbeau à L. Tolstoï, 27 mai 1903, cité d'après OMB, p. 718.

¹⁰⁹ R.-P. Colin, *Zola. Renégats et alliés, op. cit.*, p. 245.

¹¹⁰ L. Tolstoï cité par E. Sémenoff, *Mercure de France*, 16 septembre 1903, p. 808.

¹¹¹ Cf. notre chapitre « La vie, la mort, l'amour ».

contempteur impénitent et satirique incomparable. Le style vigoureux de ses écrits, les effets d'ironie et les démonstrations par l'absurde dont il se sert souvent témoignent des liens avec l'illustre prédécesseur. Dans son article « Mirbeau et la raison », Pierre Michel souligne un autre trait commun aux deux écrivains : ils manquent de foi dans le caractère raisonnable du monde et trouvent ridicule toute recherche d'une causalité, toute tentative d'expliquer l'univers absurde¹¹². Il faut y ajouter également l'anticléricalisme qui caractérise Voltaire aussi bien que Mirbeau. Si l'influence de Rousseau est indéniable, elle s'exerce plutôt dans la philosophie de Mirbeau, dans ses idées morales et sociales, c'est pourquoi nous l'avons décrite dans notre première partie (chapitre « Civilisation et nature »). C'est pour les mêmes raisons qu'on y trouve les noms de Schopenhauer, Spencer et Darwin, que nous rappelons ici pour indiquer leur importance dans la formation des convictions de Mirbeau.

2. Opinions sur l'art

Quant à ses contemporains, il a une parfaite connaissance de leur production et, ne serait-ce que par son métier de critique, il s'exprime souvent à ce propos. Sa haine de tout dogmatisme lui permet d'apprécier les œuvres et les artistes des champs les plus différents. Comme il le dit lui-même, si « nous admirons des œuvres très dissemblables », c'est que « tout nous semble beau qui contient une parcelle de personnalité et de passion, c'est-à-dire de nature »¹¹³. C'est en se remettant à ce critère principal qu'il est capable d'admiration ou d'estime pour Guillaume Apollinaire, Marguerite Audoux, Honoré de Balzac, Henry Becque, Léon Bloy, Élémir Bourges, Émile Hennequin, Paul Hervieu et Georges Geffroy (les deux derniers sont ses proches amis pendant de longues années), Alfred Jarry, Guy de Maupassant, Catulle Mendès, Charles-Louis Philippe, Jules Renard, Stendhal, Gogol, Tourgueniev, Ibsen, Hamsun (qu'il révèle au large public par son article sur *La Faim*¹¹⁴) – et la liste n'est pas exhaustive. En partant des mêmes principes, il en arrive à la haine des institutions officielles responsables de la diffusion des modèles à suivre en art. Il rejette le rationalisme classique et la prétention à reproduire fidèlement la réalité, il conteste surtout l'existence d'un modèle du Beau immuable :

¹¹² P. Michel, « Mirbeau et la raison », *COM* 6, 1999, p. 10.

¹¹³ « La Nature et l'Art. À M. de Fourcaud », art. cit., p. 305.

¹¹⁴ « Knut Hamsun », *Le Journal*, 19 mars 1895, *CL*, p. 405-408.

Nous recevons, dès en naissant, une éducation du Beau, toujours la même, comme si le Beau s'apprenait ainsi que la grammaire, et comme s'il existait un Beau plus Beau, un Beau Vrai, un Beau unique; comme si le Beau n'était pas la faculté, toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer, arrachées aux vérités de la vie et aux mystères du rêve, sur la toile, dans de la pierre, en un livre¹¹⁵.

Cet apprentissage absurde a des conséquences très graves: «Nous voyons mal la nature, constate Mirbeau. Nous l'entrevoyons, opaque et lourde, à travers les tableaux de musée, c'est-à-dire à travers les couleurs ternies, noircies, saurées [...] ces croûtes adventices accumulées sur les chefs-d'œuvre vénérables par la vigilance des administrations et l'ironie des siècles». C'est pourquoi l'impressionnisme demandait, en ses commencements, un grand effort de la part du spectateur :

...devant cet art tout neuf, qui nous restituait la nature dans son rêve intégral de lumière, avons-nous éprouvé du malaise, presque du vertige, comme l'homme longtemps enfermé dans la nuit d'une cave qui se retrouve tout d'un coup, dans l'espace, au soleil¹¹⁶.

Car «il faut être absolument moderne»¹¹⁷, et ces vestiges entassés dans les musées ne peuvent plus, du moins ne devraient plus satisfaire l'homme contemporain :

Nous admirons les œuvres anciennes, mais l'émotion qu'elles nous procurent n'a plus guère qu'une valeur de respect chronologique. Nos exigences sont devenues autres et plus compliquées. À mesure que se révèlent les phénomènes de la vie inconnus des vieux ancêtres et qui ajoutent à notre désir de connaître, à notre pouvoir de sentir, à mesure que le génie de l'homme multiplie les pages techniques et met aux mains de l'ouvrier de plus puissants, de plus précis instruments de travail, nous demandons aux artistes plus que ce que le passé nous a légué¹¹⁸.

La conséquence logique d'une telle position est le rejet de la tradition figée, des conventions et des théories rigides. Les représentants de l'art officiel, les lauréats des prix différents, les participants des Salons annuels, provoquent généralement son mépris pour avoir marchandé leur originalité et leur indépendance contre la routine des techniques et contre les honneurs de la république corrompue. Dans ses attaques, il va parfois

¹¹⁵ «Puvis de Chavannes», *La France*, 8 novembre 1884, CE 1, p. 72.

¹¹⁶ «Camille Pissarro», *Le Figaro*, 1 février 1892, CE 1, p. 460.

¹¹⁷ Mirbeau est l'un des premiers à citer dans la presse à grand tirage un fragment d'un poème de Rimbaud, qu'il appelle un «poète inconnu qui avait du génie» («Les Sœurs de charité», *Le Gaulois*, 9 mars 1883, d'après OMB, p. 151).

¹¹⁸ «Camille Pissarro», art. cit.

jusqu'aux insultes, comme dans l'étonnant article écrit après la mort du peintre académique Alexandre Cabanel où Mirbeau le qualifie de « médiocre, médiocre immensément, médiocre avec passion, avec rage, avec férocité » et affirme que « les Académies ne furent créées que pour le spécial usage de M. Cabanel, lequel était le chef indiscuté de ce parti international et formidable, connu sous le nom de Panacadémisme », pour terminer par cette épitaphe : « Ci-gît un professeur : Il professa »¹¹⁹. Mais s'il assène ainsi des coups mortifères aux routiniers, c'est qu'il est convaincu de la justesse de ses opinions qui, nous le savons aujourd'hui, finiront par s'imposer.

Traitant Mirbeau de « merveilleusement injuste », J.-H. Rosny souligne sa facilité à changer d'opinion : « il n'est pas possible de lui attribuer un caractère ; seule l'exagération était constante : tout le reste variait au gré de l'heure, du temps, des causeries, des lectures, des événements, en sorte qu'on ne savait jamais ce qu'il penserait d'un homme ou d'une œuvre, ni s'il en penserait la même chose après un jour, un mois, une année... »¹²⁰ Cependant, à analyser son œuvre critique, on découvre plusieurs constantes dans ses opinions sur l'art. Il ne s'agit pas, comme le soulignent J.-F. Nivet et P. Michel, d'une théorie rigide et formalisée, élaborée de toutes pièces : cela serait contraire à ses convictions libertaires. Mirbeau se sert cependant, avec une grande conséquence, de quelques « principes simples »¹²¹. Ce sont, pour reprendre le classement opéré par ses deux biographes, la fidélité à la Nature et à la Vie (« L'homme qui pense, l'artiste qui voit, le poète qui exprime, ne peuvent s'abstraire de la vie, sous peine de ne penser, de ne voir, de n'exprimer rien, de n'être rien »¹²²), la sensibilité exceptionnelle de l'artiste qui lui permet de « voir, sentir et comprendre ce que les autres ne verront, ne sentiront et ne comprendront jamais », la faculté de l'émotion, sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art véritable, la capacité de synthèse, la maîtrise complète de son métier. L'art appuyé sur ces principes peut être un « merveilleux éducateur »¹²³ et permet d'accéder à la signification profonde et cachée du monde. Dans ses textes sur les peintres et les sculpteurs les plus éminents, les mêmes termes reviennent pour signifier la constance de ces critères. Claude Monet, par exemple, a restitué, selon lui, « ce qui semblait un secret perdu, l'impalpable, l'insaisissable de la nature, c'est-à-dire ce qui est son âme, la pensée de son cerveau et le battement de son cœur », il se situe donc à l'opposé des naturalistes qui

¹¹⁹ « Oraison funèbre », *L'Écho de Paris*, 8 février 1889, CE 1, p. 350-353.

¹²⁰ J.-H. Rosny, *L'Académie Goncourt*, Paris, Grès, 1927, p. 13.

¹²¹ CE 1, p. 19.

¹²² Préface des *Nuits de quinze ans* de Francis de Croisset (1898), cité d'après P. Michel, « Octave Mirbeau et le symbolisme », art. cit., p. 17.

¹²³ « La vie artistique », *Le Journal*, 31 mai 1894, CE 2, p. 67.

s'imaginent arriver à la vérité de la nature en copiant pieusement chaque détail d'un paysage ou d'un objet¹²⁴; son talent se caractérise par une « grandiose et savante simplicité » où rien pourtant « n'est livré au hasard de l'inspiration, même heureuse, à la fantaisie du coup de pinceau, même génial. Tout est combiné, tout s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres ou célestes »¹²⁵. Dans de telles formules perce la croyance de Mirbeau en la technique picturale, en « la science de ce que l'on fait »¹²⁶: « L'art qui ne se préoccupe pas, dit-il ailleurs, des phénomènes naturels, et qui ferme les yeux devant ce que la science nous a appris du fonctionnement des organismes, n'est pas de l'art »¹²⁷. Ce disant, il ne fait que refléter la conviction des impressionnistes quant au rôle de la science dans leur art qui, bien que limité par rapport aux ambitions naturalistes, reste toujours un principe de base. Le résultat de cette science combinée à la faculté d'observation et à une grande sensibilité: Monet « nous donne l'illusion complète de la vie »¹²⁸. Mirbeau rejette la prétention fallacieuse de l'art qui se voudrait concurrent de la vie; en outre, « l'art n'est peut-être [...] qu'une mystification », mais son rôle est de nous consoler et de nous faire « comprendre et aimer les inépuisables beautés de la nature »¹²⁹.

La synthèse, autre critère d'art véritable, est le fait de Camille Pissarro, qui découvre grâce à elle la signification profonde de l'univers. Pour en parler, Mirbeau recourt aux comparaisons de son propre domaine:

Si l'on compare les accords de ton d'un peintre aux phrases d'un écrivain, les tableaux aux livres, on peut affirmer que nul n'exprima tant d'idées, avec une plus abondante richesse de vocables que M. Pissarro; que personne n'analysa avec plus d'intelligence et de pénétration le caractère des choses et ce qui se cache sous la vivante apparence des figures. Et la puissance de son art est telle [...] que, de cette minutieuse analyse, de ces innombrables détails juxtaposés et fondus l'un dans l'autre, il ne reste pour l'étonnement de l'esprit qu'une synthèse: synthèse des expressions plastiques et des expressions intellectuelles, c'est-à-dire la forme la plus haute et la plus parfaite de l'œuvre d'art¹³⁰.

Car, affirme Mirbeau, toujours préoccupé de démontrer l'inutilité du mimétisme étroit dans l'art, « le réalisme qui compte les boutons d'un habit, les crins d'un cheval et les brins d'herbe d'une prairie, tue l'art, en

¹²⁴ « Claude Monet », *La France*, 21 novembre 1884, CE 1, p. 85.

¹²⁵ « Claude Monet », *Le Figaro*, 10 mars 1889, *ibid.*, p. 359.

¹²⁶ CE 1, p. 28.

¹²⁷ « L'exposition Monet-Rodin », *Gil Blas*, 22 juin 1889, *ibid.*, p. 377.

¹²⁸ « Claude Monet », *ibid.*, p. 358.

¹²⁹ « La vie artistique », art. cit., p. 67.

¹³⁰ « Camille Pissarro », art. cit., p. 461.

l'abaissant aux virtuosités inutiles d'un métier inférieur ; la synthèse seule l'élève et le vivifie ; c'est là son véritable domaine. Mais, précise-t-il avec une sincérité impitoyable, il y faut du génie »¹³¹.

La plupart de ces principes se trouvent réunis dans la réponse de Mirbeau à une enquête de Maurice Rousselot « sur l'éducation artistique du public contemporain », où il insiste sur « l'intelligence de la forme » dans l'art : « On n'arrive à cet art que par des observations très longues et de patientes études. C'est un accroissement continu de l'individu, le résultat d'une culture générale, car je ne crois pas qu'on puisse séparer l'art des autres connaissances humaines et l'enfermer dans l'obscur espace de l'instinct ». La connaissance parfaite de son métier, un travail acharné avant d'arriver à un résultat, l'attention fixée sur la nature que l'on s'efforce de figurer sans pour autant tomber dans une plate imitation, ne peuvent être réalisés que par un artiste véritable, qui est pour Mirbeau un être d'exception :

Je pense que dans les conditions morales, politiques et sociales où nous vivons, l'art ne peut être l'apanage que de quelques personnalités très rares et très hautes, affranchies de toute éducation officielle ou religieuse ; qu'il ne saurait être sensible au public, c'est-à-dire à la masse sociale qui ne vit, ne pense, n'agit que d'après la loi des conventions arbitraires et du mensonge, et qu'avant de donner une éducation artistique au public, il faudrait l'y préparer par le long et impossible enseignement de la vérité... si tant est qu'il y ait une vérité dans la vie et que nous la connaissions¹³².

Ces « quelques personnalités rares et hautes », il sait les isoler de la foule des artistes médiocres ou arrivistes ; dès lors, il leur voue un véritable culte et lutte pour leur assurer la gloire qu'ils méritent. Il s'incline devant leur génie et admire leur persévérance dans la réalisation des hautes exigences artistiques qu'ils s'imposent. Lui-même se juge de loin inférieur par rapport à leur talent, et le seul mérite qu'il se reconnaît est celui de pouvoir les admirer et de chanter leur œuvre. Ses textes critiques traduisent cette émotion suprême face à la beauté des œuvres de Claude Monet, Auguste Rodin, Camille Pissarro, Vincent Van Gogh. Et, malgré sa modestie dans l'appréciation de son propre travail, on constate aujourd'hui qu'il est souvent arrivé à réaliser, dans son domaine, l'équivalent des entreprises picturales ou sculpturales de ces artistes qu'il appréciait tellement.

L'extrême difficulté qu'Octave Mirbeau éprouvait à composer, témoigne de ses exigences élevées envers sa production romanesque. Ces efforts connurent une récompense : à la charnière des deux siècles, Octave Mirbeau avait une position incontestable dans le monde des lettres. La

¹³¹ « Bastien-Lepage », *La France*, 13 décembre 1884, CE 1, p. 93.

¹³² *La Plume*, 1 mars 1903, CE 2, p. 338-339.

publication de ses œuvres suscitait à chaque fois de vives et nombreuses réactions, allant de l'admiration à l'hostilité : l'une des meilleures preuves de leur valeur. Dans la grande masse de la production littéraire de l'époque, il sut préserver son originalité et garder une position à part. Sa création est le fruit de sa profonde réflexion sur l'art, mais en même temps elle reflète l'ensemble des influences indiquées plus haut. Cela signifie que, sans rejeter la tradition dans sa totalité, Octave Mirbeau était ouvert aux tendances modernes, ce qui l'inscrit, comme nous l'avons déjà signalé, dans le vaste courant des innovations littéraires qui ont vu le jour autour de l'an 1900. Comme tant d'autres romanciers de l'époque, il dit son insatisfaction de la forme actuelle de roman et recherche un moyen d'expression plus approprié à ses besoins. Devrait-il répondre encore au nom de roman ? Cela n'est pas sûr ; Mirbeau est l'un de ceux qui utilisent ce terme faute de pouvoir trouver une désignation meilleure. On pourrait certes observer qu'il ne s'éloigne pas en cela des naturalistes : Émile Zola ne regrette-t-il pas, dans *Le Roman expérimental*, de ne pouvoir trouver une autre désignation que celle de « roman » qui ne s'applique plus aux « procès-verbaux que nous dressons »¹³³ ? Cependant, si Zola explique son insatisfaction par la part d'affabulation et de fantaisie qu'il croit propre au roman traditionnel, Mirbeau part de présupposés différents. Selon lui, les « études d'un cas » naturalistes relèvent aussi du romanesque dans la mesure où elles mettent sur scène un personnage, développent une intrigue et sont soumises à une composition rigoureuse. De plus, il n'accorde pas de crédit, nous l'avons indiqué, aux prétentions scientifiques du naturalisme. D'autre part, son dégoût pour le roman ne devient manifeste qu'à partir des années 1890 et ses premières œuvres rentrent encore, en dépit d'extravagances certaines, dans le moule du roman (ce que confirment les indications sur la couverture : *L'Abbé Jules, roman* ; *Sébastien Roch, roman de mœurs*). Ces mêmes œuvres présentent encore des affinités avec les romans naturalistes, qui deviendront beaucoup moins sensibles dans les livres suivants. Le rejet plus radical des conceptions naturalistes entraîne chez Mirbeau l'abandon des techniques romanesques traditionnelles. Cette évolution est due également à l'influence de Tolstoï et de Dostoïevski et à leur conception du roman qui diffère de la définition française. Comme nous l'avons vu, Mirbeau est sensible à la façon dont ils abordent la psychologie des personnages, mais il remarque également une souplesse infiniment plus grande de la structure du roman russe par rapport au roman français. Enfin, il faut saisir cet effacement de la forme romanesque dans la perspective de l'évolution ontologique que l'écrivain subit à cette époque. En effet, il se dit

¹³³ É. Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 224.

de plus en plus fasciné par le mystère des êtres et des choses et en arrive à douter de l'existence objective de la réalité. Ne serait-elle pas, au fond, qu'une projection de nos états d'âme, le reflet de nos propres émotions ? C'est ce qu'il fait dire à ses personnages, tel Lucien de *Dans le ciel*, c'est ce qu'il affirme dans ses chroniques : «...la nature n'est belle, elle ne s'anime, elle n'existe même réellement que vue à travers un tempérament créateur»¹³⁴ (c'est nous qui soulignons). Si donc le monde où nous vivons échappe à la perception de nos sens, s'il subit des changements incessants qui nous privent de toute certitude, comment pouvons-nous le décrire en recourant à des catégories stables et tangibles ? Un tel constat amène Mirbeau à réévaluer la conception du roman réaliste. Si l'écrivain est guidé en premier lieu par le désir de représenter la vie dans sa vérité, s'il continue à se dire «réaliste» (faute de pouvoir trouver une meilleure formule, comme il l'explique dans une interview accordée à Paul Adam¹³⁵), ses œuvres réalisent, selon nous, le gommage du concept de l'illusion réaliste. Nous présenterons l'aboutissement de cette évolution dans notre dernier chapitre. Mais auparavant, pour bien mesurer la distance parcourue par Mirbeau, il faut examiner les éléments par lesquels il rejoint encore le courant traditionnel, sans toutefois perdre de vue les transgressions du code romanesque qu'il opère dès le début de sa voie littéraire.

3. Conception du roman

3.1. Hésitations formelles

Le Calvaire, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*, les premiers romans avoués de Mirbeau, témoignent déjà de l'intérêt que l'écrivain porte à la forme de ses œuvres et trahissent ses hésitations esthétiques. Lorsque Alphonse Daudet observe que dans *L'Abbé Jules*, Mirbeau a «fait du Zola», le romancier répond consterné : «Je ne croyais pas avoir fait du Zola. Je croyais, c'était mon intention, mais la forme m'a trahi, donner au contraire une impression de grande tristesse, de mélancolie plutôt. J'ai raté mon effet»¹³⁶. Jusqu'à nos jours, on retrouve son nom dans le camp des naturalistes. Une telle vision, pour être simpliste, n'est pas complètement fautive : les romans de Mirbeau conservent l'empreinte de ce mouvement. Ses biographes relèvent très justement ce manque de position ferme dans une réponse de

¹³⁴ «Le Salon», *La France*, 9 mai 1886, CE 1, p. 258.

¹³⁵ Interview de Mirbeau par P. Adam, *Le Figaro*, 10 décembre 1900.

¹³⁶ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, mi-mars 1888, *Corr.* I, p. 766.

Mirbeau à une autre critique du même roman : « Vous avez raison [...] dans ce que vous dites de l'abbé Jules, parce que je ne l'ai peut-être pas assez expliqué, mais soyez certain qu'il est dans le livre tel que je l'ai vu et comme dans la vie : un homme très malheureux dans son débraillage moral, un de ces êtres d'exception [...] dont la rencontre nous étonne et dont on dit "c'est un fou" sans chercher à découvrir le mécanisme de ces êtres dérégés »¹³⁷. Cette lettre est bien caractéristique des incertitudes de Mirbeau à ce stade de sa carrière : une critique négative l'inquiète et il s'empresse d'y répondre, il se justifie, après coup, de l'incohérence de son personnage, il affirme l'existence du modèle dans la réalité, enfin, il éprouve une forte tentation d'« expliquer », en dépit de sa prise de position visible dans le livre. Il se débat, en somme, entre ses anciennes habitudes et la volonté de faire du neuf. Michel et Nivet écrivent : « Pour schématiser, il avait le choix entre Zola et Dostoïevski. Et il n'est pas certain qu'il ait vraiment choisi »¹³⁸. Ce déchirement est surtout visible dans ses premiers romans, mais même dans les œuvres qui suivront, les éléments de l'esthétique naturaliste ne sont pas complètement bannis.

Les premières pages du *Calvaire* ne sont sans doute pas de nature à choquer les habitudes des lecteurs de l'époque : « Je suis né, un soir d'octobre, à Saint-Michel-les-Hêtres, petit bourg du département de l'Orne, et je fus aussitôt baptisé aux noms de Jean-François-Marie Mintié », lisons-nous dans l'incipit. La description du bourg où habite le héros, et plus loin, celle de sa maison natale, complètent les informations sur son développement et sur son caractère, de toute évidence liés au milieu dans lequel il grandit. Si le narrateur omet de préciser sa date de naissance, la mention de la guerre de 1870 permet de situer dans le temps l'action du roman ; d'autre part, l'âge des protagonistes est souvent indiqué (par exemple dans le cas des enfants, celui de Lirat, ou de Mme Mintié au moment de sa mort). Nombre de détails spatio-temporels apparaissent également dans *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*. C'est surtout dans ce dernier roman que des descriptions massives s'imposent à l'esprit du lecteur, averti, dès le début du texte, du caractère tristement provincial de Pervençères ou de la majesté écrasante et intimidante des bâtiments du collège de Vannes. Les indications temporelles cernent davantage le cadre du roman, dont l'action commence en 1862 et finit en 1870.

Les protagonistes du *Calvaire*, de *L'Abbé Jules*, de *Sébastien Roch*, possèdent un nom et un prénom, un domicile, une situation déterminée dans la vie et une histoire. Jean Mintié fait un grand retour sur son passé, et

¹³⁷ Lettre de Mirbeau à un destinataire inconnu, fin mars 1888, *ibid.*, p. 769.

¹³⁸ *OMB*, p. 350.

même sur celui de sa mère, croyant remonter ainsi aux sources de son mal. Le narrateur de *L'Abbé Jules* se penche avec attention sur l'adolescence et la jeunesse de son oncle, pour éclaircir un tant soit peu l'incohérence et la violence de son caractère. *Sébastien Roch* est entièrement consacré au développement d'une personnalité qui pourrait s'avérer exceptionnelle, n'étaient les conditions extrêmement défavorables de sa formation. Mirbeau se laisse visiblement entraîner par des explications héréditaires chères aux naturalistes. Le caractère incohérent et déchaîné de l'abbé Jules est visiblement redevable à l'alcoolisme de son père. Nous avons déjà montré ailleurs¹³⁹ en quoi les mauvais penchants de Juliette Roux pouvaient être l'effet de son enfance triste, entre un père alcoolique et une mère coureuse. Le père de Marguerite Leucatel, mort avant l'époque où se situe l'action du roman, est un autre alcoolique qui semble avoir filtré le poison de luxure dans les veines de sa fille.

L'implantation du personnage dans un milieu permet d'aboutir à des conclusions semblables. Nul besoin d'insister sur l'exemple négatif qui vient à Juliette de tout son entourage. Jean Mintié s'en plaint à plusieurs reprises ; lui-même, une fois plongé dans la misère intellectuelle des amis de sa maîtresse, observe la disparition des quelques lumières qui lui venaient de la compagnie de Lirat. La solitude écrasante des enfants – Albert Dervelle ou Georges Robin, dont le cas est encore plus dramatique à cause de sa mauvaise santé –, l'ennui sans remède des villes provinciales, sont à l'œuvre lorsqu'il s'agit de montrer la dégénérescence progressive des héros, tel Sébastien Roch à Pervençères.

Les intrusions de ce type se font de plus en plus rares dans les œuvres ultérieures. De Clara, l'héroïne du *Jardin des supplices*, nous ne connaissons ni le passé, ni la provenance (sinon qu'elle est Anglaise, ce qui – pourrait-on objecter – constitue tout de même une certaine explication à sa dépravation), ni même le nom de famille. Il est important de signaler que ce nom existait dans la version prépubliée du roman, où Clara s'appelait Terpe ; on connaissait également son âge, sa provenance et sa situation de famille : elle était divorcée. Ces informations disparaissent de la version définitive, ce qui prouve le caractère pleinement réfléchi des changements et donc, l'évolution de la pensée esthétique de Mirbeau. Quant au nom de la victime de Clara, le narrateur du récit, nous l'ignorons complètement, ce qui correspond d'ailleurs à son propre désir :

Peu importe mon nom!... C'est le nom de quelqu'un qui causa beaucoup de mal aux autres et à lui-même, plus encore à lui-même qu'aux autres et qui, après bien des secousses, pour être descendu, un jour, jusqu'au fond du désir humain, essaie de se refaire une âme dans la solitude et dans l'obscurité. Paix aux cendres de son péché (181).

¹³⁹ Cf. I partie, chapitre 2.

Enfin, on pourrait se demander si Mirbeau, même lorsqu'il utilise les techniques qui font florès chez les romanciers naturalistes, ne le fait pas quelque peu de travers. Tout en suggérant la source possible du mal du personnage, il déploie en même temps d'autres éventualités, qui pourraient également influencer son comportement. Michel Raimond signale, dans les œuvres de Mirbeau, la présence d'un élément qui deviendra crucial pour les auteurs à venir et qu'André Gide saura si bien exploiter : le hasard¹⁴⁰. En effet, cette notion fascine notre écrivain, ce qui prouve combien il est éloigné du déterminisme des écrivains traditionnels. Il suffit de prendre l'exemple du *Calvaire* pour s'en convaincre. Non seulement la rencontre de Juliette est due au pur jeu de circonstances, mais également celle de Lirat, quelques années auparavant, n'a rien de prédéterminé. Les deux d'ailleurs s'unissent dans l'esprit du narrateur, car sans avoir connu Lirat, il n'aurait pas rencontré Juliette :

N'est-il pas affolant de penser que nos meilleures amitiés, qui devraient être le résultat d'une lente sélection; que les événements les plus graves de notre vie, qui devraient n'être amenés que par un enchaînement logique des causes, ne sont, la plupart du temps, que le produit instantané du hasard? Vous êtes chez vous, dans votre cabinet, tranquillement assis devant un livre. Au dehors, le ciel est gris, l'air froid : il pleut, le vent souffle, la rue est morose et boueuse; par conséquent, vous avez toutes les bonnes raisons du monde de ne point bouger de votre fauteuil... Vous sortez, cependant, poussé par un ennui, par un désespoir, par vous ne savez quoi; par rien... et voilà qu'au bout de cent pas vous avez rencontré l'homme, la femme, le fiacre, la pierre, la pelure d'orange, la flaque d'eau qui vont bouleverser votre existence, de fond en comble. Au plus douloureux de mes détresses, j'ai souvent pensé à ces choses, et souvent, je me suis dit, avec quelques amers regrets! « Pourtant, si le soir où je rencontrais Lirat dans cet endroit oublié où je n'avais que faire assurément, je fusse resté chez moi à travailler, rêver ou dormir, je serais peut-être aujourd'hui l'homme le plus heureux de la terre, et rien de ce qui m'est arrivé ne serait arrivé » (177).

Et même si on pouvait avoir l'impression d'une technique traditionnelle dans *Le Jardin des supplices* où le narrateur racontait son enfance dans un milieu dégénéré, il semble que la fonction de ce passage est différente : sans s'obstiner à remettre les vices du narrateur sur le compte de l'hérédité, cette description offre plutôt une critique acerbe de la société.

Autre constat intéressant sous ce rapport, à propos de *Dans le ciel*. Pourquoi le romancier s'arrête-t-il longuement sur l'enfance malheureuse et solitaire de Georges pour ensuite laisser son histoire inachevée, et pourquoi déplace-t-il l'intérêt du lecteur sur le personnage du peintre dont le passé est en revanche à peine évoqué? On pourrait répondre ainsi à cette question : même si Mirbeau se sert des procédés bien implantés dans la

¹⁴⁰ M. Raimond, *op. cit.*, p. 421.

tradition du genre, il le fait de manière non complète et non systématique. La cohérence psychologique des personnages en souffre, mais telles sont précisément les intentions de l'écrivain.

Mirbeau s'oppose aussi à la fâcheuse tendance d'origine naturaliste à schématiser le personnage et à le réduire à un trait dominant. Si lui-même y a parfois recours, ce n'est que pour peindre des personnages secondaires et la distance ironique qu'il garde envers eux l'éloigne du sérieux des romans naturalistes en le plaçant dans la lignée de Balzac ou de Flaubert. En ce qui concerne ses personnages principaux, ils sont, pour la plupart, des êtres complexes, contradictoires et exceptionnels. Mirbeau se place ainsi dans la continuité de Goncourt, de qui Huysmans parle en ces termes : «Goncourt l'a bien comprise, l'erreur du naturalisme, et il l'a évitée; sa comédienne [il s'agit de *La Faustin*] est une exception, elle est surélevée, elle est superbe!»¹⁴¹ L'admiration de Mirbeau pour Edmond de Goncourt et sa volonté de sortir des charnières naturalistes le dirigent visiblement vers des solutions similaires. Certes, ses personnages sont souvent en proie à des poussées irrésistibles de l'instinct, comme cela arrive dans les romans naturalistes (*La Bête humaine* offre à ce point plusieurs ressemblances avec l'œuvre mirbellienne); la cruauté de certaines scènes et le choix de la thématique font également penser à l'héritage naturaliste, mais une analyse plus complexe ne peut que montrer les distances qu'Octave Mirbeau prend avec cette psychologie rudimentaire qui est loin de satisfaire ses exigences. Dans cet éloignement progressif, il rencontre, en premier lieu, le modèle russe. Les héros de Dostoïevski l'inspirent pour une vision de l'homme plein de dilemmes, dominé par son inconscient, inexplicable pour son entourage et pour lui-même. Mais, comme nous l'avons déjà suggéré, les propres inclinations de Mirbeau, naturellement intéressé par le côté mystérieux de l'homme, et son culte de la vérité qui gît, selon lui, dans une observation intelligente de la nature, l'orientent vers les mêmes présupposés romanesques. Ses personnages échappent aux critères traditionnels de construction. Il en va de même pour l'espace et le temps, dont le rôle, nous le verrons, ne se limite pas à fournir un cadre au récit.

3.2. Temps et espace – dimension réaliste

D'abord, la cohérence d'un personnage composé selon les règles classiques ne supporte pas de lacunes. Le savoir du lecteur s'en ressent immédiatement, ce qui entraîne des conséquences pour la clarté du récit. Or, il arrive fréquemment à Mirbeau de laisser ce savoir frustré. Souvent,

¹⁴¹ J. Huret, *op. cit.*, p. 166.

il passe sous silence toute une partie de la vie du protagoniste : ainsi, nous ne saurons rien sur les six ans que l'abbé Jules a vécus à Paris, bien que cette information paraisse importante pour comprendre le personnage tel que nous le retrouvons dans le récit premier. Les parents d'Albert sont apparemment du même avis, et la phrase « Mais qu'a-t-il pu fabriquer à Paris ? » revient comme une ritournelle, sans que leur curiosité (et celle du lecteur, bien évidemment) soit jamais satisfaite. Il en est de même pour le récit de la vie de Jean Mintié. Après une histoire détaillée de son enfance et celle de la guerre que Mintié a pris soin de raconter dans tous ses détails horribles, un silence s'étend sur les cinq années qui se sont écoulées entre la fin de la campagne et le jour où il fait connaissance de Juliette. L'entrée en matière est très brusque. Le chapitre II se termine par le retour de Jean dans sa maison natale où il apprend la mort de son père. Le chapitre suivant s'ouvre comme suit :

- Toc, toc, toc.

Et, en même temps, dans l'entrebâillement de la porte, une petite capote de loutre se montra, puis deux yeux souriants, sous une voilette, puis un long manteau de fourrure, qui dessinait un corps mince de jeune femme (171).

Dans *Le Jardin des supplices*, la rupture est tellement nette qu'elle donne l'impression d'une grande incohérence du récit. La première partie du livre s'achève sur la promesse du bonheur commun de Clara et du narrateur, réunis au bord du bateau qui les emmène dans la Chine idyllique. En tournant la page, le lecteur découvre un dialogue entre le narrateur et Clara qui ne peut en aucun cas être situé dans la continuité de la scène précédente. Il y est question de la mort de leur connaissance commune que le lecteur n'a jamais rencontrée. C'est ainsi qu'il prend conscience de la rupture, longue de deux ans que le narrateur avait passés dans l'Annam, comme il l'apprendra plus tard de la bouche de ce dernier. De ce séjour, il ne saura rien, sinon que le narrateur essayait de fuir ainsi sa passion dévastatrice pour Clara. Mais de cette passion même, il ne sait rien (sinon les commentaires *a posteriori* du narrateur), puisqu'il avait abandonné le couple consumant son bonheur frais et sans nuages. On voit l'importance de cette ellipse pour toute la composition de l'œuvre. Même si des informations semées parcimonieusement dans la suite de la narration comblent quelque peu la lacune, une impression de surprise et de décontenance ne permet pas au lecteur de retrouver les certitudes rassurantes du roman « bien construit ».

La lacune de cinq ans entre le retour de Sébastien Roch du collège et la reprise de son histoire n'est pas aussi frustrante pour le savoir du lecteur,

toutefois il faut noter son existence pour signaler la récurrence de cette technique narrative chez Mirbeau.

Dans les romans ultérieurs, les ellipses s'accumulent, au point de devenir un procédé systématique. En effet, on ne peut plus parler d'un récit plus ou moins continu de la vie d'un personnage, entrecoupé qu'il est de toute sorte de digressions, et d'autres récits développant souvent des questions sans lien avec le personnage premier. Cette suite d'anecdotes continue ainsi jusqu'à la fin du roman que le lecteur ferme sans avoir complété sa connaissance du héros (ou de celui qu'il supposait l'être). *Dans le ciel* offre un exemple très curieux des relations temporelles avec trois histoires emboîtées l'une dans l'autre. À un premier niveau, un narrateur raconte sa visite chez un ami perdu de vue pendant de longues années, et prénommé Georges. Ce récit laisse vite place à la narration intradiégétique de Georges qui conte sa propre enfance et jeunesse jusqu'au moment de sa rencontre avec Lucien. Ensuite, Georges se concentre sur la vie de Lucien, et c'est la seule histoire qui soit menée à terme. Une fois ce récit achevé, celui de la vie de Georges – interrompu pourtant – n'est point repris. Le livre se termine sur la mort du peintre, laissant Georges à son sort, alors que c'est son enfance qui avait été l'objet de longues explications dans la première partie du texte et que l'on pourrait s'attendre à des informations sur sa destinée. Mais ce qui est plus bouleversant encore, c'est que les premiers chapitres montraient Georges plusieurs années après la mort de Lucien, dans la sinistre demeure qu'il avait héritée du peintre et qui l'obsédait. Ce cadre ne reparait pas à la fin, et le temps du récit est brutalement coupé, alors que le lecteur s'attendrait à voir la boucle se refermer.

Même désinvolture dans *Le Jardin des supplices*. À part l'ellipse de deux ans que nous avons déjà commentée, il est curieux de constater que la deuxième partie du roman – le véritable *Jardin des supplices* – ne relate qu'une seule journée, après quoi le récit s'arrête, malgré la situation pour le moins instable du narrateur. Sa présence parmi les convives du Frontispice fait comprendre qu'il avait fini par s'échapper du règne mortel de Clara. Comment l'a-t-il fait? À quel moment? Après cette journée pleine d'horreurs, ou de longues années plus tard? Le lecteur reste sans le savoir.

Le Journal d'une femme de chambre recourt également, du point de vue de l'organisation temporelle, à des solutions étonnantes. Le journal que tient la bonne permet en apparence d'indiquer le cadre temporel que des indices extérieurs au texte (allusions à la perte de l'Alsace et de la Lorraine comme événements déjà bien installés dans la conscience des personnages, commentaires sur l'affaire Dreyfus) viennent préciser davantage. Voici comment s'ouvre le roman :

14 septembre.

Aujourd'hui, 14 septembre, à trois heures de l'après-midi, par un temps doux, gris et pluvieux, je suis entrée dans ma nouvelle place. C'est la douzième en deux ans. Bien entendu, je ne parle pas des places que j'ai faites durant les années précédentes. Il me serait impossible de les compter... (381)

On constate ici un effort remarquable pour préciser le cadre temporel. Tout est noté, jusqu'à l'heure et les conditions atmosphériques, et la bonne semble préoccupée de ne pas pouvoir restituer tous ses déplacements qui échappent ainsi à la notation rigoureuse. Cette tendance se maintient tout au long du roman. Célestine est attentive aux changements de saisons :

6 octobre.

Décidément, voici l'automne. Des gelées, qu'on n'attendait pas si tôt, ont roussi les dernières fleurs du jardin. [...] Les arbres, à travers la campagne, commencent de jaunir et de se dépouiller, et le ciel est funèbre. Durant quatre jours, nous avons vécu dans un brouillard épais, un brouillard brun qui sentait la suie et qui ne se dissipait même pas l'après-midi... Maintenant, il pleut, une pluie glacée, fouettante, qu'active, en rafales, une mauvaise bise de nord-ouest... (468)

Et dans la partie rétrospective du dernier chapitre, on retrouve le procédé du début, avec la notation exacte des dates et des horaires :

On se rappelle que Joseph, au Prieuré, couchait dans les communs, au-dessus de la sellerie. Tous les jours, été comme hiver, il se levait à cinq heures. Or, le matin du 24 décembre, juste un mois après son retour de Cherbourg, il constata que la porte de la cuisine était grande ouverte (653).

On pourrait facilement motiver cet attachement aux repères temporels : le temps a pour Célestine une grande importance psychologique, car elle dit s'ennuyer beaucoup à la campagne. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit attentive à l'écoulement des jours. Cependant, une telle accumulation de détails temporels (auxquels se joignent les éléments spatiaux) chez un écrivain qui nous avait déjà habitués à une grande économie de ce procédé semble quelque peu suspecte. Il faut tenir compte de « l'avertissement au lecteur » où l'auteur, qui se cache derrière les initiales O.M., déclare reproduire le journal d'une bonne véritable, Mlle Célestine R., dont il ne fait que corriger quelques détails. Connaissant la valeur de ces prétendues copies du Mirbeau réel, qui restent le plus souvent à l'opposé de ses opinions véritables, on pourrait se hasarder à prétendre que cette prolifération des indications spatio-temporelles n'est qu'une parodie des techniques naturalistes. C'est dans ce sens que vont les remarques d'Arnaud Vareille qui observe « une mise en place de l'espace romanesque

au moyen d'un embryon de description qui fait ostensiblement référence aux clichés du genre»¹⁴². Anne-Laure Séveno émet un jugement semblable à propos des trois premiers romans de Mirbeau, où elle découvre des éléments de pastiche¹⁴³.

Mais il y a plus : le contenu des notes de Célestine est loin de préserver la cohérence du temps dont elle paraît tant se préoccuper. À côté du récit de sa vie au Prieuré, elle étale tout un réseau de souvenirs, d'épisodes de sa vie passée, d'histoires concernant les autres, qui ne sont datés que sporadiquement. La notion du temps n'a plus la même signification à l'intérieur de ces fragments, qui constituent cependant la plus grande partie du roman. Finalement, il existe donc dans *Le Journal d'une femme de chambre* deux plans temporels, dont l'un, celui du récit premier, est relativement bien construit et cohérent, tandis que l'autre offre une confusion impossible à démêler. Comme le note Serge Duret, «l'existence de Célestine atteint un tel degré d'éclatement qu'elle échappe à la mémoire du personnage lui-même, qui ne peut plus discerner la cohérence de son propre devenir, ni entièrement sauvegarder un passé qui s'évanouit dans les ténèbres de l'oubli»¹⁴⁴.

3.3. Psychologie des personnages

Autre procédé qui tranche avec la confiance que d'autres écrivains mettaient encore souvent à cette époque dans la possibilité d'expliquer un comportement : l'univers romanesque de Mirbeau est peuplé de personnages énigmatiques dont nous ne connaissons jamais le mystère. La plus grande préoccupation de Mintié est l'impossibilité de pénétrer le cœur et la pensée de Juliette ; il rêve de « déboîter ce crâne et [d']en sonder le vide, [d']ouvrir ce cœur et [d']en mesurer le néant » (227)¹⁴⁵. L'ambiance de mystère entoure constamment l'abbé Jules, non seulement à cause des six ans insondables qu'il a passés à Paris, mais en conséquence de son obstination

¹⁴² A. Vareille, *Écriture romanesque et contestation sociale : l'évolution de la figure du reprouvé à la fin du XIX^e siècle dans Le Désespéré de Léon Bloy, Le Voleur de Georges Darien et Le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise dactylographié, p. 53, cité d'après CEROM 2, p. 1240.

¹⁴³ A.-L. Séveno, «L'enfance dans les romans autobiographiques d'Octave Mirbeau : démythification et démystification. Une tradition littéraire : le thème de l'enfance», COM 4, 1997, p. 162.

¹⁴⁴ S. Duret, «*Le Journal d'une femme de chambre* ou la redécouverte du modèle picaresque», COM 2, 1995, p. 108.

¹⁴⁵ Signalons, à propos de ce mystère insondable qu'est Juliette, la très intéressante étude d'Anna Gural-Migdal, «Entre naturalisme et frénétisme : la représentation du féminin dans le Calvaire», COM 15, 2008, p. 4-17.

à éviter ses parents, des portes toujours fermées de sa bibliothèque et – *last but not least* – de la malle intrigante dont le secret – bien piètre d’ailleurs – ne sera révélé qu’après la mort de l’abbé. Qui plus est, la narration est faite par un garçon de douze ans. Il ne peut donc, de toute évidence, aspirer à connaître tous les mystères de l’abbé (bien que Mirbeau s’écarte aussi à ce niveau des chemins balisés de la « vraisemblance romanesque »). L’abbé est souvent présenté par le biais de questions que le narrateur se pose sans pouvoir y répondre. Cela contribue, évidemment, à renforcer l’impression de l’indéchiffrable.

Bolorec, le seul compagnon de Sébastien au collège, bien que visiblement attaché à son ami, garde un silence obstiné qu’il rompt occasionnellement, le plus souvent pour chanter ou pour émettre des phrases incohérentes. Chassé du collège avec Sébastien, il sera absent de sa vie pendant plusieurs années, pour réapparaître, d’abord par le truchement d’une lettre, ensuite dans le même bataillon où il garde son mutisme habituel. Le cas de la lettre semble particulièrement intéressant, car, tout en confirmant la personnalité brouillée de Bolorec, elle ne révèle rien de son mystère ; l’ambiguïté est d’autant plus visible que la lettre n’est pas citée directement, mais à travers le commentaire de Sébastien, qui n’est pas fait pour dissiper les doutes du lecteur :

J’ai reçu, ce matin, une lettre de Bolorec.

[...] Je ne la comprends pas toute, et ce que je ne comprends pas, je le devine. [...] Bolorec est à Paris. Comment y est-il venu ? Qu’a-t-il fait depuis notre séparation ? Il ne me le dit pas. [...] Ce que j’ai pu démêler d’un peu clair, dans cette lettre, c’est que Bolorec est à Paris, chez un sculpteur, « un pays à lui ». D’après ce qu’il me raconte, il ne sculpte guère, ni le sculpteur non plus. Je crois même qu’ils ne sculptent pas du tout. Dans la journée, ils voient des « chefs » qui se réunissent à l’atelier, et préparent la « grande chose ». Le soir, ils vont dans des clubs, où le sculpteur parle « de la grande chose ». Qu’est-ce que c’est que « la grande chose ? » Bolorec ne l’explique point, et se montre enchanté. « Ça marche ; ça marche très bien. » [...]

Longtemps, à travers le fouillis de ces mots, où je retrouve les grimaces de ses lèvres, j’ai évoqué sa physionomie burlesque et chère, parfois si mystérieuse, et qui ne cessa de m’inquiéter. Elle m’apparaît plus inquiétante encore aujourd’hui et grandie par le vague d’un pressentiment douloureux et tragique (719-720).

On retrouve un procédé semblable dans *Le Journal d’une femme de chambre*. Seule Célestine est à même de constater le mystère qui enveloppe Joseph, comme elle est la seule à vouloir le découvrir ; les autres semblent ne voir rien de singulier chez ce vieux domestique dévoué. Le mystère gagne donc en profondeur : comme le fait observer Pierre Michel, les soupçons de la bonne peuvent n’être que le fruit de son imagination¹⁴⁶.

¹⁴⁶ P. Michel, introduction au *Journal d’une femme de chambre*, CEROM 2, p. 350.

Le lecteur restera donc sur sa faim, sans retrouver, à la fin du roman, une explication rassurante.

Dans son désir de rompre avec le caractère conventionnel des personnages romanesques, Mirbeau choisit souvent de montrer leur faiblesse. Elle se manifeste par les contradictions de caractère, allant parfois jusqu'à la neurasthénie ou la folie, par la veulerie et le marasme ou par une dépendance malade du personnage d'un autre caractère ou de sa propre passion destructrice. Dès qu'on en vient à évoquer les incohérences et les contradictions des personnages mirbelliens, l'abbé Jules s'offre comme un exemple de taille : « Être à rebours de lui-même, parodiste de sa propre personnalité, il vivait en un perpétuel déséquilibre de l'esprit et du cœur » (367). Ce personnage inoubliable, qui s'impose à l'imagination du lecteur, se livre à soi-même un combat permanent. Il incarne une opposition très baudelairienne entre l'aspiration à un idéal mystique et les pulsions de la chair. La force apparente de son caractère constitue en vérité sa faiblesse, car elle ne fait qu'augmenter l'impétuosité de ses tentations et la violence des remords. Incapable de mener à bien la plupart de ses projets, il se laisse consumer par un feu intérieur et improductif : « avec de très brillantes qualités intellectuelles, il n'était rien ; avec une activité incessante, il ne cherchait rien ; avec une énergie qui allait jusqu'à la férocité, il ne voulait rien » (367). Arrivé à l'âge mûr, il semblerait qu'il parvienne à un certain détachement et à une sorte de sérénité. Rien de plus erroné : les contradictions se maintiennent jusqu'à sa mort, qu'il rate, pour ainsi dire, lamentablement : il l'avait rêvée calme et sereine, et elle se passera dans une agitation malsaine et frénétique.

L'un des épisodes qui montrent le caractère décousu de l'abbé raconte son désir soudain d'acquérir une belle bibliothèque. Or, s'il s'avère immédiatement qu'il s'agit là d'un idéal impossible à atteindre (la bibliothèque devant embrasser toutes les œuvres sorties depuis des siècles), il est non moins révélateur de découvrir la réflexion de Jules qui lui vient après sa quête désespérée (dans laquelle il n'a pas reculé devant des actions honteuses) et vaine : « Était-il même bien sûr de la désirer et de désirer quoi que ce soit ? En vérité, il n'en savait rien. N'était-ce point une mystification qu'il se jouait à lui-même, une de ces farces lugubres comme il en inventait pour tromper l'immense ennui de son existence ? » (384)

Tout le malheur de l'existence humaine se résume dans cette phrase. On comprend mieux les choix esthétiques de Mirbeau, tellement en accord avec ses convictions philosophiques : dominés par des pulsions incontrôlables, déchirés entre des postulations contradictoires, conscients de l'absurdité de leur existence, les hommes ne sauraient être présentés comme des êtres transparents et explicables, dont les actions auraient à la

fois une cause et une fin possibles à définir. Si l'influence de Baudelaire est incontestable, celle de Dostoïevski s'impose également. Mirbeau l'indique comme source d'inspiration pour son roman, et nous avons déjà cité les opinions des contemporains à propos de *L'Abbé Jules*, qui laissent entrevoir une parenté possible avec l'œuvre du grand romancier russe. Hormis les ressemblances caractérologiques entre Jules Derville et le prince Mychkine, il faut souligner le manque presque complet d'une explication psychologique. Mirbeau y parvient, comme cela a déjà été précisé, en confiant la narration à un enfant dont la vision des choses est par force limitée.

En ce qui concerne Jean Mintié, il lui arrive souvent d'être perplexe face à ses propres actions dont il n'arrive pas à s'expliquer la raison. Il en est ainsi du meurtre de l'éclaireur prussien que Mintié accomplit au moment où il contemple l'officier avec les plus nobles sentiments humains, sentant pour lui un amour profond et pur :

Cet homme, j'avais pitié de lui, et je l'aimais; oui, je vous le jure, je l'aimais!... Alors, comment cela s'est-il fait?... Une détonation éclata, et dans le même temps que j'avais entrevu à travers un rond de fumée une botte en l'air, le pan tordu d'une capote, une crinière folle qui volait sur la route... puis rien, j'avais entendu, le heurt d'un sabre, la chute lourde d'un corps, le bruit furieux d'un galop... puis rien... Mon arme était chaude et de la fumée s'en échappait... je la laissai tomber à terre... Étais-je le jouet d'une hallucination? Mais non!... De la grande ombre qui se dressait au milieu de la route, comme une statue équestre de bronze, il ne restait plus rien qu'un petit cadavre, tout noir, couché, la face contre le sol, les bras en croix... (168)

Michel Raimond constate une énorme contradiction entre «la lucidité avec laquelle [Mintié] juge Juliette et l'impossibilité de se détacher d'elle»¹⁴⁷. En effet, le malheureux héros acquiert très vite la certitude que cette femme ne peut que devenir sa perte. Il ne s'accroche que plus désespérément à sa liaison dévastatrice :

... ne croyez pas que l'abîme où j'ai roulé m'ait surpris brusquement... Ne le croyez pas! Je l'ai vu de loin, j'ai vu son trou noir et béant horriblement, et j'ai couru à lui... Je me suis penché sur les bords pour respirer l'odeur infecte de sa fange, je me suis dit: «C'est là que tombent, que s'engouffrent les destinées perverses, les vies perdues; on n'en remonte jamais, jamais!» Et je m'y suis précipité... (228)

Le narrateur du *Jardin des supplices* fait preuve de la même lucidité qui, non plus, ne modifie en rien son attachement maladif à Clara: «Et j'étais revenu à elle, dit-il, comme l'assassin revient au lieu même de son crime...» (249) Le roman fournit d'autres preuves des contradictions de son caractère, qui s'inscrivent parfaitement dans le ton absurde et gro-

¹⁴⁷ M. Raimond, *op. cit.*, p. 429.

tesque qui domine le récit : il s'agit d'une certaine inconséquence dans son encanaillement. Tout comme l'abbé Jules, il n'arrive pas à s'expliquer ses actions qui l'empêchent de descendre au vrai fond du crime :

...la persévérance dans le mal est ce qui m'a le plus manqué. Non que j'éprouve de tardifs scrupules de conscience, des remords, des désirs passagers d'honnêteté; c'est en moi, une fantaisie diabolique, une talonnante et inexplicable perversité qui me forcent, tout d'un coup, sans raison apparente, à délaissier les affaires les mieux conduites, à desserrer mes doigts de dessus les gorges les plus âprement étreintes (191).

Tant d'autres personnages dans l'œuvre de Mirbeau sont déchirés entre des pulsions contraires. Sébastien Roch, « aujourd'hui révolté, demain soumis, le cerveau, le cœur pleins de choses contradictoires, d'aspirations différentes qui bouillonnaient et ne parvenaient pas à sortir » (620); Lucien, qui se jette avec le même enthousiasme dans de nouvelles entreprises esthétiques, pour ensuite constater inévitablement leur échec, qui, malgré l'indubitable justesse de certaines de ses observations, n'est pas capable de s'y accrocher et de limiter ses aspirations à la taille de son talent, qui périt pour avoir voulu réaliser l'irréalisable; Lirat, qui, en dépit de ses opinions arrêtées sur la nullité de la femme et sur l'impossibilité de l'amour, se laisse séduire par Juliette, et trahit cruellement la confiance de Mintié qui voyait en lui son ultime espérance; Clara, enfin, avec ses promesses réitérées de ne pas recommencer l'horrible expérience du jardin des supplices, qui la mène chaque fois au bord de la folie, et qu'elle sera pourtant prête à renouveler dès le lendemain. Tous ces personnages attestent de la conviction profonde de Mirbeau concernant le caractère décousu et extrêmement compliqué de l'homme, caractère dont le secret reste impénétrable, indépendamment des piétres efforts de la science et de la littérature qui aspire au titre d'« expérimentale ». Les mots de Mintié expriment de manière très pénétrante cette incertitude fondamentale et jamais comblée :

Que peuvent savoir les hommes d'eux-mêmes, s'ils sont vraiment dans l'impuissance de remonter jusqu'à la source de leurs actions? Rien, rien, rien! Et faudra-t-il donc expliquer les énigmes que sont les phénomènes de notre cerveau et les manifestations de notre soi-disant volonté par la poussée de cette force aveugle et mystérieuse, la fatalité humaine?... (178)

Pour certains, cette impossibilité d'arriver à la certitude, la vanité de leurs efforts, ou encore le combat incessant des forces contradictoires qui les déchirent peuvent s'achever par une maladie nerveuse, allant parfois jusqu'à la folie. En lisant les commentaires semés dans l'œuvre de Mirbeau et en analysant les cas pathologiques qu'il présente, on s'aperçoit vite de

la disparition de la limite entre le monde des «normaux» et celui des fous. Ne dit-il pas ouvertement dans les premières pages de *La 628-E8*: «quel homme – même parmi ceux qui ont le moins de génie – peut se vanter de n’être ni fou, ni malade?» (296) Les observations de Sébastien, après une fièvre typhoïde qui faillit l’emporter, vont dans le même sens: «Le délire de la fièvre n’est pas sensiblement plus douloureux que la pensée normale, ni plus fou que les plus ordinaires rêves» (739). Une telle conviction se reflète dans la peinture de caractères insolites, embrouillés et ambigus, que le lecteur ne parvient pas à classer parmi des stéréotypes rassurants. Hystériques, neurasthéniques, maniaques remplissent les pages des romans de cet écrivain hypersensible qui se disait lui-même atteint de neurasthénie. Sans appui d’une théorie pseudo-scientifique qui remettrait ces comportements incohérents et violents sur le compte de l’hérédité ou des influences du milieu, ils perdent, une fois de plus, leur consistance, ce qui affaiblit l’unité romanesque. Mais en même temps, cette absence d’explication les place dans le champ d’une littérature novatrice, qui puise dans les profondeurs psychologiques du roman dostoïevskien et préfigure déjà les découvertes de Freud.

3.4. Aux limites du réel

Nous avons déjà évoqué le «réalisme visionnaire», notion utilisée par Michel Raimond, qui fait alterner les éléments de la réalité avec le rêve. Mirbeau recourt systématiquement à cette technique, car elle coïncide avec sa conviction de l’impossibilité de séparer nettement notre imagination de la réalité, et qui plus est, avec son doute fondamental sur son existence. Elle constitue en même temps un autre point de divergence entre notre écrivain et les naturalistes qui, pour reprendre une autre expression de Raimond, entendent «faire fi de l’imagination [et] se recommander de l’autorité de la science»¹⁴⁸. Est-il possible d’y voir, d’autre part, une parenté avec le mouvement symboliste? Cela ne fait pas de doute. Évidemment, il ne s’agit pas de classer Mirbeau sous l’étiquette symboliste, ce qui serait absurde. Nous avons insisté sur sa méfiance par rapport à plusieurs tendances présentes au sein de ce vaste phénomène artistique qu’est le symbolisme. Cependant, du fait même de sa diversité, on peut retrouver quelques analogies sur le plan de la perception de l’univers et de son expression artistique entre certains affluents du symbolisme et Octave Mirbeau. Il y est préparé dès sa jeunesse, du fait de ses contacts avec le cénacle de *La République des Lettres* où, comme le note Samuel Lair, à côté des tendances

¹⁴⁸ *Ibid.*, p 26.

naturalistes, se manifestent « les tendances poétiques et idéalistes, puisque s’y côtoient Mallarmé, Dierx et Huysmans »¹⁴⁹. Sa vénération pour l’œuvre de Charles Baudelaire en est également le signe. Il ne faut pas négliger non plus la teinte décadente dont se colore plus d’un roman mirbellien, et qui se manifeste entre autres par le pessimisme foncier, la prédilection pour des sujets morbides, la conviction de la cruauté féminine et le regard désabusé sur la société vicieuse dont il prévoit l’extinction prochaine ; ils constituent en même temps des points de départ vers une nouvelle esthétique, celle du fragment¹⁵⁰. *Le Jardin des supplices* s’impose évidemment comme exemple, mais les éléments décadents sont également perceptibles dans *Le Journal d’une femme de chambre*, *Les 21 jours d’un neurasthénique* et, de manière moins systématique, dans tous ses autres livres.

3.5. Langage

Un autre point important qui permet de situer Mirbeau par rapport aux tendances de la fin de siècle est la question du langage. Les réalistes entendent faire jouer essentiellement la fonction référentielle du langage, au détriment de la fonction poétique. Les mots doivent signifier un objet, non pas s’imposer par eux-mêmes, « ils valent par leur transparence », dit Sylvie Thorel-Cailleteau¹⁵¹. Une telle philosophie implique la confiance dans le pouvoir expressif du langage, capable de restituer la réalité au moyen de paroles. Mirbeau est beaucoup plus sceptique : il doute que les mots puissent traduire tous les états, émotions et sentiments, qui échappent simplement à leur pouvoir ; de plus, croit-il, notre perception est aussi très limitée. « La nature est tellement merveilleuse, écrit-il à Monnet, qu’il est impossible à n’importe qui de la rendre comme on la ressent, et croyez bien qu’on la ressent moins belle encore qu’elle n’est, c’est un mystère »¹⁵². Lui-même a la plume extrêmement difficile et consacre beaucoup de temps et d’efforts à l’élaboration de ses écrits. Sa correspondance témoigne de ses difficultés pour produire une œuvre, renouvelées avec chaque roman. La question de style y revient sans cesse : « ...en six mois, je

¹⁴⁹ S. Lair, « Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l’ouvert », *COM* 3, 1996, p. 17.

¹⁵⁰ C’est ce qu’observe Pierre Michel qui rappelle la fameuse analyse de Paul Bourget : « Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot » (P. Bourget, « Théorie de la décadence », in *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Librairie Plon, 1917, p. 20).

¹⁵¹ S. Thorel-Cailleteau, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1998, p. 19.

¹⁵² Lettre de Mirbeau à C. Monnet, vers le 10 septembre 1887, *Corr.* I, p. 706.

n'ai pas écrit cent pages. Et encore, si elles me plaisaient! [...] après les ratures et les recommencements, c'est encore plus mauvais, plus vide, plus rien»¹⁵³, écrit-il à Mallarmé, en 1889; «Je n'avance pas, se plaint-il à Paul Hervieu, je piétine sur place, je barbote dans les *qui*, m'emboue dans les *que*, m'englue dans les *dans*, et ne puis arriver à mettre une phrase debout. J'ai la maladie que j'appellerai, si vous le voulez bien, l'aphrasie. Et elle est terrible et incurable»¹⁵⁴. Ce qu'il juge de manière tellement sévère n'est à la vérité que sa volonté de faire passer, dans les mots, toutes les émotions ressenties. C'est une nouvelle preuve de son éloignement de la poétique naturaliste, qui se caractérise, selon Jean de Palacio, par l'impartialité et la froideur, ce qui élimine en même temps «la fièvre du langage et le sentiment de l'outrance. Car c'est précisément avec l'outrance langagière que commence le lyrisme»¹⁵⁵. Cette outrance langagière, on la retrouve de toute évidence chez Octave Mirbeau. L'exubérance des termes, la diversité des qualificatifs traduisent les émotions violentes qui ont besoin de se manifester. Ainsi de cette description de la mère de Jean Mintié, dont la solitude est sans doute l'expression de la solitude du romancier lui-même :

Autour d'elle, personne pour la guider, personne pour redresser ce jeune cerveau, déjà ébranlé par des secousses intérieures; personne pour ouvrir aux salutaires réalités la porte de ce cœur, déjà gardée par les chimères aux yeux vides; personne en qui verser le trop-plein des pensées, des tendresses, des désirs qui, ne trouvant pas d'issue à leur expansion, s'amoncelaient, bouillonnaient, prêts à faire éclater l'enveloppe fragile, mal défendue par des nerfs trop bandés (129).

Le monologue intérieur de Mintié ayant découvert la trahison de Juliette offre un autre exemple de l'«outrance langagière». La violence des mots, mais aussi leur disposition graphique, avec l'obligatoire point de suspension qui, selon Jean de Palacio, fait à cette époque une «entrée fracassante dans la littérature»¹⁵⁶, traduisent les sentiments profonds du personnage, qui sont nourris de ceux de l'auteur lui-même :

Je vais la tuer... Elle est dans sa chambre, sans lumière, couchée... Moi, dans le cabinet de toilette, je marche, je marche... Je marche haletant, la tête en feu, les poings crispés, impatients de justice... Je vais la tuer!... De temps en temps, je m'arrête près de la porte et j'écoute... Elle pleure... Et, tout à l'heure, j'entrerai... j'entrerai et je l'arracherai du lit, je la traînerai par les cheveux, je m'acharnerai sur son ventre, je lui frapperai le crâne contre les angles de marbre de la cheminée... Je veux que la chambre soit rouge de son sang... Je veux que son corps ne soit plus qu'un paquet de chair pilée, que je

¹⁵³ Lettre de Mirbeau à S. Mallarmé, 25 avril 1889, *Corr. II*, p. 89.

¹⁵⁴ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, début avril 1889, *Corr. II*, p. 71.

¹⁵⁵ J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 227.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 18.

jetterai aux ordures et que le tombereau, demain, ramassera... Pleure, pleure! Dans une minute, tu hurleras, ma mie!... (245)

Au lendemain de la nuit fatale passée dans la cellule du père de Kern, Sébastien Roch prend part au pèlerinage à Sainte-Anne. Les images obsédantes défilent dans sa tête et se joignent au spectacle des mendiants hideusement déformés qu'il rencontre sur la route. Il se perçoit lui-même horrible et dégoûtant; la réalité se modifie en fonction de ses émotions :

Chaque action, chaque parole, chaque geste du Père, il les ramenait à une intention de luxure. Ses bienveillances, ses indulgences, il les entachait d'intérêts ignobles et d'impuretés. Son imagination, en proie à l'idée fixe du mal, englobait tous ses camarades dans un martyr commun. N'avaient-ils pas, les malheureux comme lui-même, le stigmate affreux de ce baiser de prêtre, la marque de cette monstrueuse étreinte? Les figures pâles, les mines souffreteuses, les démarches molles, les grands yeux dolents dans des paupières meurtries ne disaient-ils pas l'infamie de ce dévoreur de petites âmes, le crime de ce tueur d'enfants? Et pris d'un besoin de se justifier en universalisant sa honte, poussé par une rage de remuer des souillures certaines et des ordures tangibles, il matérialisait ses doutes, dramatisait ses hypothèses, en évocations d'images et de scènes lubriques, dont la salissante obsession l'affola (670).

De telles techniques nous autorisent à situer l'usage que Mirbeau fait de la parole dans la perspective plus proche d'un Lemonnier ou d'un Rodenbach que d'un Maupassant. Pour revenir encore aux propos de Jean de Palacio, « créatrice d'in vraisemblance et d'un discours romanesque dans lequel tout est subordonné au plaisir du texte, l'outrance lyrique peut conserver l'objet naturaliste initial, mais ne trouve plus sa jouissance dans l'adéquation de l'écriture à l'objet »¹⁵⁷. La volonté, que Mirbeau ne cesse de manifester, de restituer au moyen du langage « la vie » échappe de loin aux critères naturalistes du procédé. Les objets ou les personnes qu'il décrit sont souvent triturés par son imagination, sa sympathie ou son dégoût et reflètent son état d'âme bien davantage qu'une problématique « vérité objective ». Cette façon de concevoir le rôle du langage donne libre cours au tempérament de l'écrivain qui se manifeste au travers des mots. Cela conduit inévitablement à une véritable « logorrhée » dont parle Éléonore Roy-Reverzy. Elle observe en effet que le récit disparaît progressivement des œuvres mirbelliennes au profit d'un discours qui brasse plusieurs sujets et utilise plusieurs registres : « c'est bien la voix [...] qui l'emporte chez un écrivain qui ne supporte pas le silence et qui ne cesse de tempêter, d'entasser anecdotes et plaisanteries fortement épicées, de faire du bruit, toujours plus de bruit »¹⁵⁸, écrit-elle, tout en étayant son propos d'exemples

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵⁸ É. Roy-Reverzy, « Mirbeau rhapsode ou comment se débarrasser du roman », *Europe*,

pris dans la plupart des œuvres de Mirbeau, où nombre de personnages « parle[nt] pour parler », où le discours « ne cesse d'exhiber son inutilité, d'affirmer qu'il n'est destiné qu'à meubler le vide, à noircir le blanc des pages, à tuer le silence ». En somme, « le romancier n'écrit que pour dire qu'il n'a rien à dire : comment dénoncer plus efficacement la vanité du roman ? »¹⁵⁹

Mais, encore une fois, il faut constater l'impossibilité de jugements simples en ce qui concerne l'art de Mirbeau. Car ce silence que notre romancier, l'« irréparable bavard »¹⁶⁰, semble vouloir remplir à tout prix, exerce sur lui une grande attraction. Face à la beauté d'une œuvre d'art, mais aussi devant un grand malheur, tout discours est vain, déclare Mirbeau. Dans l'un des récits des *21 jours d'un neurasthénique*, le narrateur voudrait montrer sa pitié à un homme malheureux : « En vain, je cherchai... Oh ! Si j'avais pu trouver le mot qu'il fallait à sa douleur ! Mais qui donc jamais l'a trouvé, cet insaisissable mot ? », dit-il, résigné (229). La réaction du narrateur de *La 628-E8* au récit déchirant d'un juif victime des pogromes va dans le même sens : « Je me sentais [...] incapable de la moindre parole... [...] L'horreur me paralysait... Et puis à quoi bon parler ? Que pouvais-je dire qui n'eût pas été ridicule et glacé devant un si affreux exemple du malheur humain ? Le vieux juif ne me demandait ni une consolation, ni une pitié... [...] Il ne me demandait rien que de me taire... » (411-412) L'extrême douleur anéantit la parole. Mirbeau se rend compte de l'impuissance du langage humain. Mais, qui plus est, il est conscient des grandes ressources de mystification que possède la parole. Combien de personnages, dans son œuvre, exercent un pouvoir maléfique au moyen des discours amphigouriques qui plongent leurs victimes dans un silence admiratif ou plein de crainte. Le narrateur de *Dingo* rejoint les rangs de ces rhéteurs démagogues lorsqu'il avoue « J'ai la manie de l'apostolat, c'est-à-dire j'aime à me mêler d'un tas de choses qui ne me regardent pas. J'aime aussi – et l'un ne va jamais sans l'autre – à prononcer des grands mots, des mots de penseur, dont je sais qu'ils ne signifient rien du tout, mais qui me subjuguent quand même et me donnent de ma personne une idée avantageuse » (746). Le pouvoir des mots est tel que lui-même se laisse prendre à leur piège, alors que c'est Dingo qu'il veut « corriger » : « je croyais, à ce moment, au prestige de la parole humaine, à la puissance de ses vertus éducatrices » (748), affirme-t-il ; mais ce qui touche le narrateur, laisse Dingo insensible. Le chien est sans doute beaucoup moins

839, mars 1999, p. 23.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁰ La formule est de Mirbeau : cf. « Sur Félix Vallotton », préface du catalogue de l'exposition, janvier 1910, *CE 2*, p. 496.

sujet à la corruption que les hommes : nous apprenons en effet que le narrateur a pris part à « un Congrès international, devant des Allemands, des Norvégiens, des Russes, des Anglais, des Espagnols, des Magyars et des Valaques », pendant lequel il a démontré « l'indiscutable supériorité de la langue française sur tous les patois du globe » (749). L'ironie de ce passage permet de bien comprendre la difficulté de Mirbeau, désireux, d'une part, de communiquer son message dans une langue claire et compréhensible afin de toucher le maximum de lecteurs, et d'autre part, doutant que cette clarté puisse constituer un avantage, puisqu'elle est nécessairement réductrice par rapport au grand mystère de la nature. « Les mots, confie-t-il à Paul Gsell, ce ne sont que des signes morts qu'en vain on violente pour leur faire crier la vie »¹⁶¹.

Mais il existe un autre langage, jamais contesté celui-là, plus viscéral, plus proche de l'essence de l'être – le langage de la nature qui parle à l'homme et lui inspire l'idée des correspondances. On en trouve des exemples chez Mirbeau, ce qui indique une autre parenté entre lui et les symbolistes. Ce sont surtout les artistes qui le comprennent. La sensibilité naissante de Sébastien lui permet de découvrir les mêmes lois qui régissent le monde de la peinture et celui de la poésie : « il copia des vers, et il dessina davantage, surpris parfois de retrouver, entre l'ordonnance des lignes, dans le dessin, et la cadence des rythmes, dans les vers, des analogies mystérieuses et d'identiques lois » (636). Il est également sensible à la dimension musicale de la poésie, « cette langue chaude, colorée et vibrante, qui laissait, dans l'air, des résonances de harpes et des fanfares de clairon, dont chaque mot vivait, palpait, battait des ailes, dont chaque idée correspondait à un cri humain, cri d'amour et cri de haine » (*ibid.*). On peut penser ici à la démarche d'un Whistler se servant de termes musicaux pour nommer ses tableaux, mais déjà Delacroix imaginait des symphonies que l'on exécuterait en même temps que l'on présenterait des tableaux « pour en compléter l'impression »¹⁶². Vers la fin du siècle, la tendance à chercher des rapprochements entre différents domaines de l'art se généralise et influence nombre de créateurs. Mirbeau, grand admirateur de Delacroix et de Baudelaire, ne se limite pas à l'utilisation des termes du domaine musical ou pictural dans ses descriptions. De manière plus large, il procède à l'abolition de la distinction entre les genres littéraires. Ainsi, comme le note Pierre Michel, « en multipliant les dialogues, rapportés en style direct, et en reproduisant le langage parlé jusque dans ses dialectalismes, ses incorrections, ses tics et ses silences », Mirbeau réussit

¹⁶¹ Interview de Mirbeau par P. Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, *ibid.*, p. 426.

¹⁶² R. Huyghe, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 425.

à dépasser la limite entre le roman et la pièce de théâtre¹⁶³. Pour Éléonore Roy-Reverzy, ce dépassement de frontières conduit Mirbeau vers la forme du reportage¹⁶⁴. Elle y rejoint Pierre B. Gobin, qui voit dans *La 628-E8* et dans *Dingo* des « romans reportages »¹⁶⁵, et parle à son tour de l'effacement des genres: « Il est difficile de séparer entièrement le théâtre de Mirbeau de son œuvre romanesque – les romans sont souvent organisés autour d'indications scéniques [...]. Il y a dans les pièces des développements qui relèvent de la technique romanesque »¹⁶⁶. C'est sans doute cette forme incertaine de ses œuvres qui permit à Valéry Larbaud de voir en Mirbeau un essayiste plutôt qu'un romancier: « je lui savais gré, se souvient-il en 1922, de nous donner autre chose que des romans psychologiques ou naturalistes, et de renouveler la forme « essai » en y introduisant les préoccupations et les aspirations intellectuelles, les préférences esthétiques, et même les affectations et les manies, les bons et les mauvais goûts qui constituaient le fond de la vie, non seulement française, mais européenne, de l'époque »¹⁶⁷.

L'œuvre d'Octave Mirbeau est le fruit des tendances multiples présentes dans la littérature de l'époque et de ses propres réflexions ou intuitions qui le placent plus d'une fois dans l'avant-garde littéraire. Ses romans, tout en gardant un certain nombre de traits immuables, attestent de sa volonté de changement, montrent son désir d'élaborer une forme d'expression littéraire originale et adaptée à ses exigences. Cependant, il serait erroné à notre sens de vouloir à tout prix déceler chez lui un programme conséquent, une évolution qui le mènerait toujours plus loin sur la voie de la déconstruction du roman.. D'abord, Mirbeau s'oppose à toute forme de doctrine en art et préfère n'être guidé que par « la fantaisie de voir et le désir d'étudier »¹⁶⁸. Ensuite, il se débat continuellement, ses biographes l'ont suffisamment montré, entre la volonté de sensibiliser le public aux maux de la société et ses aspirations artistiques. Cela l'amène à rêver, au cours de la même année, de formes d'art totalement différentes. En 1891, il fait part à Claude Monet de son projet: « Je vais me mettre à tenter du théâtre, et puis à réaliser, ce qui me tourmente depuis longtemps, une série de livres, d'idées pures et de sensations, sans le cadre du

¹⁶³ P. Michel, Introduction au *Journal d'une femme de chambre*, CEROM 2, p. 349.

¹⁶⁴ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 19.

¹⁶⁵ P. B. Gobin, « Un "code" des postures dans les romans de Mirbeau? De l'esthétique romanesque à l'esthétique dramatique », art. cit., p. 190.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁷ V. Larbaud, « Mirbeau l'essayiste », art. cit., p. 131.

¹⁶⁸ *La 628-E8*, p. 288.

roman. Le théâtre, si j'y réussis, fera passer ces livres qui ne se vendront pas à cent exemplaires»¹⁶⁹. Entreprise extrêmement intéressante, et qui prendra corps, dans une certaine mesure, avec *La 628-E8*. Mais la même année, dans l'enquête de Jules Huret, Mirbeau déclare: «... l'art doit être socialiste, s'il veut être grand»¹⁷⁰. Même si l'on peut attribuer cette opinion à l'influence de Gustave Geffroy qui avait parlé, dans la même enquête, du roman socialiste, et indiquait comme son auteur potentiel «Octave Mirbeau dont l'art est tout enflammé d'une ardeur d'humanité»¹⁷¹, elle reste en contradiction flagrante avec les déclarations précédentes¹⁷². Son œuvre elle-même atteste de la persistance de ces fluctuations. Ainsi, la narration à la troisième personne de *Sébastien Roch* semble un pas en arrière après les audaces de *L'Abbé Jules*; par rapport à des œuvres bouleversantes dans leur modernité, comme *Le Jardin des supplices* ou *La 628-E8*, *Dingo* est de nouveau plus traditionnel, du moins sous certains aspects. Nous savons également que vers la fin de sa carrière, Mirbeau envisageait d'écrire un vaste roman social d'inspiration tolstoïenne, *Un Gentilhomme*, dont il n'a rédigé que le début, et «un drame sur Napoléon»; faut-il y voir un retour à la tradition romanesque et l'accuser d'inconséquence? Nous préférons abandonner toute valorisation, conformément aux réflexions de Bourneuf et de Ouellet, qui concernent les types de narration: «Plutôt que de progrès d'une époque à une autre dans la caractérisation des personnages, parlons d'évolution ou de modes différents poursuivant des buts différents»¹⁷³. Mieux vaut y voir le droit de l'artiste à une forme libre d'expression, adaptée à ses exigences du moment. Le tempérament de polémiste et les habitudes d'une longue carrière journalistique y trouvent également leur place. «En art, dit-il, il n'y a pas de bons *sujets*; il n'y en a pas de mauvais non plus. Le génie est dans la façon naturelle et sincère d'exprimer quoi que ce soit, et de l'exprimer avec amour»¹⁷⁴. Dans son ensemble, l'œuvre d'Octave Mirbeau reflète l'homme, avec ses aspirations différentes et souvent contradictoires. Ce qui reste immuable, c'est son honnêteté artistique et civique, qu'il tâche de concilier, afin de produire une œuvre où «le rêve circule des réalités de l'art aux songes profonds de la nature, aux énigmes de la vie»¹⁷⁵.

¹⁶⁹ P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, p. 211.

¹⁷⁰ J. Huret, *op. cit.*, p. 354.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁷² Lui-même démentira plus tard ces propos: «L'art social est une chose morte» (interview d'O. Mirbeau par L. Vauxcelles, *Le Matin*, 8 août 1904).

¹⁷³ R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'univers du roman* [1972], Paris, PUF, 1981, p. 206.

¹⁷⁴ «François Bonvin», *Le Gaulois*, 14 mai 1886, CE 1, p. 264.

¹⁷⁵ O. Mirbeau, «La vie artistique», *art. cit.*, CE 2, p. 68.

CHAPITRE 2

OCTAVE MIRBEAU ET L'IMPRESSIONNISME LITTÉRAIRE¹⁷⁶

1. Mirbeau et la peinture impressionniste

Dans ses chroniques d'art, Mirbeau souligne, à plusieurs reprises, une véritable révolution qui se serait opérée dans le regard des peintres après l'avènement de la nouvelle peinture. Parlant de Claude Monet, d'Auguste Renoir, d'Edgar Degas, de Paul Cézanne, il revient sur le rôle de la lumière, et sur le choix, pour la plupart de leurs tableaux, d'une palette claire dont sont éliminés les tons sombres et artificiels des peintres académiques. Ces éléments contribuent, selon lui, à représenter la nature dans toute sa vérité :

Le paysage, tel que l'a conçu et rendu M. Camille Pissarro, c'est-à-dire l'enveloppement des formes dans la lumière, c'est-à-dire *l'expression vivante* de la lumière sur les objets qu'elle baigne et dans les espaces qu'elle remplit, est d'invention toute moderne. Deviné vaguement par Delacroix, davantage senti par Corot, tenté par Turner, [...] il n'est sérieusement entré dans l'art à l'état de formule complète, il n'a été réellement défini qu'avec Édouard Manet, MM. Camille Pissarro et Claude Monet. Quoi qu'on dise et ergote, c'est d'eux que date, pour les peintres, cette révolution radicale dans l'art de peindre ; c'est d'eux que date, pour le public intelligent et de bonne foi, cette révolution dans l'art de voir la nature¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Rafaella Tedeschi a récemment consacré à ce sujet sa thèse de doctorat : *L'impressionismo di Octave Mirbeau: un'estetica del fluido*, Università degli studi di Catania, 2011, mise en ligne en 2013 : <http://fr.scribd.com/doc/139084387/> (accès le 4 juillet 2013).

¹⁷⁷ « Camille Pissarro », *L'Art dans les Deux Mondes*, 10 janvier 1891, CE 1, p. 413-414.

Ce jugement ne semble pas différer de manière sensible des opinions exprimées par les critiques favorables à la nouvelle peinture. Théodore Duret, Georges Rivière, Edmond Duranty, Jules Castagnary, Ernest Chesneau, Philippe Burty insistent tous « sur la conaturalité de la *vision* impressionniste et de la perception originelle »¹⁷⁸, ce qui implique l'importance de la spontanéité et de l'immédiateté dans le processus de restituer la sensation visuelle. Par conséquent, le rôle du rationnel dans la perception passe au second, sinon au troisième plan. En effet, les analyses contemporaines de l'impressionnisme relèvent le rôle capital de l'optique, au détriment du tactile, et ce qui s'ensuit, la prédominance de la tache sur la forme objectale. La conception de « l'œil innocent » ou de « l'œil naturel » se propage parmi les critiques impressionnistes. Jules Laforgue, par exemple, parle de la nécessité, pour le peintre moderne, de « se refaire un œil naturel »¹⁷⁹. Plusieurs peintres impressionnistes sont sans doute au courant de ces conceptions, ce qui amène Claude Monet à émettre le conseil suivant :

Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache oblongue de rose, un trait de jaune, et peignez-les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue¹⁸⁰.

Or, nous l'avons vu, Octave Mirbeau évoque également la révolution qui s'opère dans le regard ; il exprime à plusieurs reprises son admiration pour la « sensibilité de l'œil »¹⁸¹ des peintres impressionnistes ; en commentant leurs tableaux, il s'attache surtout à leurs valeurs chromatiques¹⁸² ; cependant, il ne prône pas le retour au regard enfantin, ne négligeant point le rôle de l'intellect dans la perception de la réalité. Ainsi, les danseuses de Degas sont pour lui « des méditations sur la danse », exprimées dans un « synthétisme violent et cruel »¹⁸³, les tableaux de Renoir offrent « une interprétation élevée [et] une grande idéalisation des formes »¹⁸⁴ dans une œuvre « profondément méditée »¹⁸⁵, et Claude Monet témoigne

¹⁷⁸ B. Vouilloux, « L' »impressionnisme littéraire » : une révision », *Poétique*, 121, 2000, p. 66.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁰ Cf. G. Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre* [1924], Paris, Macula, 1982, p. 460.

¹⁸¹ « L'exposition internationale de la rue de Sèze (I) », *Gil Blas*, 13 mai 1887, *CE* 1, p. 329.

¹⁸² Cf. entre autres « Notes sur l'art. Claude Monet », *La France*, 21 novembre 1884, *ibid.*, p. 84, « Le Salon », *La France*, 31 mai 1886, *CE* 1, p. 287, « Impressions d'art », *Le Gaulois*, 16 juin 1886, *ibid.*, p. 300.

¹⁸³ « Notes sur l'art. Degas », *ibid.*, p. 79.

¹⁸⁴ « Notes sur l'art. Renoir », *ibid.*, p. 88.

¹⁸⁵ « L'exposition internationale de la rue de Sèze (II) », *Gil Blas*, 14 mai 1887, *ibid.*, p. 333.

invariablement d'une «supérieure intelligence des grandes harmonies de la nature»¹⁸⁶, lorsqu'il «interprète»¹⁸⁷ non seulement l'aspect extérieur des choses, mais encore le «secret perdu, l'impalpable, l'insaisissable de la nature, c'est-à-dire ce qui est son âme, la pensée de son cerveau et le battement de son cœur»¹⁸⁸. S'il réserve donc le primat à la sensation visuelle, il ne la sépare pas pour autant de son fondement rationnel, ce qui correspond mieux aux analyses modernes du problème de la perception, selon lesquelles les niveaux sensoriel et perceptif ne sauraient être séparés du niveau cognitif, car, «loin de se succéder, les traitements incidents à ces différents niveaux fonctionnent de manière simultanée et sont en interaction constante les uns avec les autres»¹⁸⁹.

Cependant, il faut aller au-delà de ces premières constatations: le concept de la vision innocente, même s'il n'est plus possible aujourd'hui de l'interpréter comme on le faisait au XIX^e siècle, peut être vu comme une «réquisition primitiviste» de la part de ceux qui prônent le retour à la nature avec tout ce qu'il implique: la technique du plein air et la thématique – les scènes quotidiennes de la vie moderne et les paysages en premier lieu¹⁹⁰. Dans une telle perspective, la pensée esthétique de Mirbeau rencontre ces postulats, avec les encouragements qu'il réitère de n'avoir pour maître que la nature, de «vivre en elle»¹⁹¹, comme le fait Claude Monet, ou de la «restituer dans son frémissement, dans son rêve d'initiale lumière»¹⁹², ce qui appartient à Camille Pissarro. Dans une telle acception, la notion de regard du peintre correspond essentiellement à sa sensibilité et à sa personnalité, qu'il tâche d'exprimer au moyen de son art. La vie est ainsi érigée en critère majeur de l'esthétique mirbellienne, elle «peut et doit entrer immédiatement dans la littérature, elle n'a pas besoin d'un système organisateur pour gagner un statut artistique»¹⁹³, comme l'affirme Wolfgang Asholt, qui cite le fragment d'une interview de Mirbeau: «Les formes les plus ignobles, les plus avachies, quand elles sont vraies, sont admirables»¹⁹⁴.

Le principe de fidélité à la vie devient pour Mirbeau la pierre de touche chaque fois qu'il aborde un nouvel artiste. Les impressionnistes répondent

¹⁸⁶ «Claude Monet», *Le Figaro*, 10 mars, 1889, *ibid.*, p. 355.

¹⁸⁷ «L'exposition internationale de la rue de Sèze (I)», art. cit., p. 330.

¹⁸⁸ «Notes sur l'art. Claude Monet», art. cit., *CE* 1, p. 83.

¹⁸⁹ B. Vouilloux, art. cit., p. 81.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹¹ «Claude Monet», art. cit., p. 356.

¹⁹² «Camille Pissarro», art. cit., p. 414.

¹⁹³ W. Asholt, «De la statue à la «Mort de Balzac». Les Balzac d'Octave Mirbeau.», *Littérature et Nation*, Université de Tours, n° 17, octobre 1997, p. 113.

¹⁹⁴ Interview de Mirbeau par P. Adam, *Le Figaro*, 10 décembre 1890.

pleinement à cette exigence, aussi Mirbeau assume-t-il la défense et la propagation de leur art avec la fougue qui lui est habituelle. Si le romancier ne se trouve pas parmi les premiers critiques de l'impressionnisme, il fait partie de la deuxième vague, qui a encore devant elle de belles luttes pour une reconnaissance définitive du mouvement et de ses représentants. Son énergie dans la promotion de cette école lui vaut une caractéristique qui devait le satisfaire: Albert de Meillant constate qu'il est atteint d'«impressionnisme *tremens*»¹⁹⁵. Les liens amicaux avec Gustave Geffroy dont l'œuvre critique suscite l'admiration de Mirbeau, et avec Claude Monet, qu'il soutient dans ses efforts créateurs et de qui il obtient en retour des encouragements pour sa propre production artistique, sa vénération pour d'autres artistes originaux, tels Camille Pissarro, Edgar Degas, Auguste Renoir, augmentent le zèle de l'écrivain dans sa mission de sensibiliser le public à cet art novateur. Car, dit-il, «le public a été depuis si longtemps dérouté par le dessin à contours fixes, par l'invariable représentation des formes convenues, par l'inflexibilité ennuyeuse et jolie des ensembles académiques, qu'il s'étonne bien un peu, n'y étant point habitué, dès qu'il se trouve en présence d'un coin de nature ou d'humanité recréé par un cerveau et par une main d'artiste»¹⁹⁶.

2. Personnages d'artistes

Dans cette activité, il ne se limite pas aux seules chroniques d'art et continue l'œuvre de promotion dans ses romans. Il le fait souvent par le biais de ses personnages d'artistes. L'artiste de Mirbeau est toujours un être à part, doté d'une sensibilité exceptionnelle, solitaire et incompris des autres. Lorsqu'il parle de l'art, il exprime souvent les convictions personnelles du romancier. Ainsi, le grand artiste qu'est Joseph Lirat (même s'il se montre par la suite basement humain) ne rencontre, dans son entourage, que des persiflages et des humiliations :

Comme tous les contempteurs de la tradition, comme tous ceux-là qui se rebellent contre les préjugés de l'éducation routinière, contre les formules imbécillisantes de l'École, Lirat était très discuté, - je me trompe, - très insulté. [...] La première fois qu'il consentit à paraître avec un groupe d'amis dans une exposition libre, la critique, et la foule qui mène la critique, poussèrent des clameurs d'indignation. Mais la colère dura peu - car il y a une sorte de noblesse, de générosité dans la colère -, et l'on se contenta de rire. Bientôt, la blague, qui exprime toujours l'opinion moyenne, dans

¹⁹⁵ *Paris-Journal*, 13 mai 1882, OMB, p. 138.

¹⁹⁶ «La Nature et l'art. A M. de Fourcaud», *Gil Blas*, 29 juin 1886, CE 1, p. 304.

un jet d'immonde salive, la blague vint remplacer très vite la menace des poings tendus. Alors, devant les œuvres superbes de Lirat, l'on se tordit, en se tenant les côtes à deux mains. [...] Dans les journaux, dans les ateliers, dans les salons, les cercles et les cafés, le nom de Lirat servit de terme de comparaison, d'étalon obligatoire, dès qu'il s'agissait de désigner une chose folle ou bien une ordure; il semblait même que les femmes – les filles aussi – ne pussent prononcer qu'en rougissant ce nom réprouvé (*Le Calvaire*, 179–180).

Le même motif revient souvent dans les chroniques où Mirbeau s'indigne contre les réactions imbéciles du public inculte: «Que pensera-t-on de nous, plus tard, quand on se dira que tous ceux qui furent de grands artistes et qui porteront, dans la postérité, la gloire de ce demi-siècle, ont été insultés, vilipendés – pis encore, plaisantés?», demande-t-il dans un article consacré à Claude Monet, «un des plus insultés, parmi les insultés»¹⁹⁷.

En dépit de cette ambiance hostile, Lirat continue à rechercher une forme idéale d'expression. Au moment où se situe l'action du roman, il en est précisément à abandonner la peinture pour le dessin et l'eau-forte: phase que Mirbeau croit dégager également chez Edgar Degas, en qui on reconnaît généralement l'un des modèles du personnage de Lirat¹⁹⁸. En effet, deux ans avant la parution du roman, dans une chronique consacrée à Degas, le romancier constate que le peintre «semble avoir depuis quelque temps abandonné la peinture pour se livrer exclusivement au dessin, cet art si charmant, si artiste et si méprisé»¹⁹⁹. Il est intéressant de confronter ces pages à la description de l'art de Lirat dans *Le Calvaire*. En présentant son ami, Mintié dit que «sa conception de l'art, libre et hautaine, choquait toutes les conventions professées, toutes les idées reçues, et que, par leur puissante synthèse, d'une science prodigieuse qui cachait le métier, ses réalisations déroutaient les amateurs du *joli*, de la grâce quand même, de la correction glacée des ensembles académiques» (179). La chronique de 1884 relève le «synthétisme violent» de Degas et admire sa haute connaissance de la technique qui ne s'abaisse pas à flatter, «par des prestidigitations de virtuosité, les goûts bourgeois»²⁰⁰. Nous y lisons aussi que Degas «a appliqué à la contemporanéité – et à la contemporanéité vue à travers son tempérament spécial – le procédé simplificateur absolument synthétique, des maîtres de l'école de Siègne. Degas est un primitif égaré dans notre civilisation à habit noir»²⁰¹. Mintié ne dit pas autre chose: «Le retour de la

¹⁹⁷ «Claude Monet», art. cit., p. 82.

¹⁹⁸ Cf. H. Védrine, «Octave Mirbeau et Félicien Rops: l'influence d'un peintre de la vie moderne», *COM* 4, 1997, p. 125; Notes au chapitre III du *Calvaire*, *CEROM* 1, p. 1155–1161.

¹⁹⁹ «Notes sur l'art. Degas», art. cit., p. 79.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

²⁰¹ *Ibid.*

peinture moderne vers le grand art gothique, voilà ce qu'on ne lui pardonnait pas » – ainsi explique-t-il le mépris général pour le peintre (*ibid.*).

À part Degas, Mirbeau s'inspire en large mesure de Félicien Rops. Le romancier entretient avec lui des relations suivies, et, à en croire Hélène Védrine, les opinions de Rops influencent sa pensée de la modernité²⁰². Il se propose de réaliser un « livre sur les artistes de ce temps » où Rops occuperait une place de choix : « je vous mets au-dessus de tous, dans mon livre, écrit-il au peintre, comme vous êtes au-dessus de tous dans mon esprit »²⁰³. Le projet n'aboutit pas ; Mirbeau s'en console en écrivant des chroniques où il rend hommage au caractère individualiste de la création ropsienne, à la vérité thématique et technique de ses œuvres qui le frappent surtout par le débordement de la passion et de l'amour frénétique. Dans l'œuvre de Lirat on distingue les mêmes penchants qui, tout en étant ceux de Rops, n'en appartiennent pas moins à l'imaginaire de Mirbeau. L'écrivain reviendra à ces thèses dans ses romans suivants, *Le Jardin des supplices* avant tout. Lirat rejette les recettes académiques et néglige les goûts bourgeois qui se contentent d'une vision embellie – donc faussée – de la réalité. Son art à lui est violent et cruel, car telle est la vérité du monde :

Il avait fait de l'homme d'aujourd'hui, dans sa hâte de jouir, un damné effroyable, au corps miné par les névroses, aux chairs suppliciées par les luxures, qui halète sans cesse sous la passion qui l'étreint et lui enfonce ses griffes dans la peau. En ces anatomies, aux postures vengeresses, aux monstrueuses apophyses devinées sous le vêtement, il y avait un tel accent d'humanité, un tel lamento de volupté infernale, un emportement si tragique, que, devant elles, on se sentait secoué d'un frisson de terreur. Ce n'était plus l'Amour frisé, pommadé, enrubanné, qui s'en va pâmé, une rose au bec, par les beaux clairs de lune, racler sa guitare sous les balcons ; c'était l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'Amour aux fureurs onaniques, l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os (179).

L'engouement de Mirbeau pour Rops est révélateur : il atteste la fraternité de la sensibilité et de l'esprit chez les deux artistes, qui ne se sont pas complètement libérés de l'empreinte du romantisme (tous deux sont d'ailleurs influencés par les conceptions de Baudelaire)²⁰⁴, et fait valoir des analogies au niveau de leurs conceptions esthétiques. En dehors des éléments que nous avons déjà cités, il faut noter l'importance que Mirbeau et Rops accordent à la nature. C'est elle qui se trouve au bout des recherches

²⁰² H. Védrine, art. cit., p. 124.

²⁰³ Lettre de Mirbeau à F. Rops, 16 octobre 1885, *Corr.* I, p. 442.

²⁰⁴ F. Rops a connu Baudelaire et a illustré des recueils de ses poèmes (cf. H. Védrine, art. cit., p. 126) ; l'influence de l'auteur des *Fleurs du Mal* sur Octave Mirbeau n'est plus à démontrer.

de Lirat; son côté «impalpable» et «inexprimable» devrait constituer, selon lui, la tentation suprême pour chaque artiste. C'est en même temps l'une des préoccupations essentielles des impressionnistes.

Sébastien Roch appartient aussi à la grande patrie des artistes. Le roman laisse entrevoir ce qu'il pourrait devenir sans l'influence néfaste de ses éducateurs. «Je prends l'enfant à onze ans, et je le lâche à 17, l'âge auquel il meurt, et je mets 400 pages à décrire cette âme en face de l'éducation, en face du balbutiement de sa personnalité, laissant voir, par des aspirations confuses, incertaines, des élans spontanés, l'homme qu'il fût devenu plus tard. Cela m'avait longtemps tenté. Je m'étais dit: "Combien de grands artistes, de grands poètes meurent à 17 ans et sont perdus pour nous" »²⁰⁵, explique Mirbeau à Claude Monet. Comme tous les artistes véritables dans l'œuvre de Mirbeau, Sébastien reste en communion avec la nature et cherche une possibilité d'exprimer ce qui le consume intérieurement. Le dessin, la littérature, la musique, l'intéressent tour à tour dans cette phase de découverte. Sa sensibilité exceptionnelle lui permet de comprendre les rapports de synesthésie qui existent entre eux:

Il suffisait qu'un seul de ses sens fût affecté pour que tous les autres participassent à la sensation, en la quadruplant, en la prolongeant, chacun dans sa fonction propre. C'est ainsi qu'un son éveillait, en lui, simultanément, avec les phénomènes directs de sonorité, des idées correspondantes de couleur, d'odeur, de forme et de tact, par lesquelles il entrait véritablement dans le monde intellectuel et la vie sentimentale (642-643).

L'éducation qu'on lui fait subir infecte son esprit et ses goûts, aussi n'aime-t-il que ce qui est conventionnel, uniforme, proportionné – le «joli», comme dit Pierre Michel, citant Mirbeau lui-même, qui utilise ce terme par opposition au beau. Ses dessins représentent «ce qui, dans ses promenades, l'avait le plus frappé, de préférence les choses droites, précises, gracieuses, les choses de santé et de joie», car, comme l'explique le narrateur, «il ne sentait pas encore l'émotion généreuse et haute, ni la sublime beauté du laid» (635). En évoquant l'idée des correspondances et proposant le laid comme un élément esthétiquement important, Mirbeau laisse voir, une fois de plus, la parenté de ses conceptions artistiques avec celles de Baudelaire. Remarquons que le mot «encore» suggère que si seulement le temps lui en était laissé, Sébastien s'ouvrirait à cette face plus compliquée de la beauté. La mort absurde du jeune homme coupe court à ces espérances. Mais déjà dans cette phase des «balbutiements de la personnalité»²⁰⁶, Sébastien Roch pressent la source véritable de l'art: c'est la nature.

²⁰⁵ Lettre de Mirbeau à C. Monet, début février 1889, *Corr. II*, p. 36.

²⁰⁶ Lettre de Mirbeau à C. Mendès, fin décembre 1889, *ibid.*, p. 175.

Mais c'est avec le personnage de Lucien de *Dans le ciel* que Mirbeau offre la vision la plus complète des dilemmes du créateur et des choix artistiques qu'il opère. Lucien se laisse tenter par plusieurs esthétiques successives, sans jamais pouvoir accomplir ce dont il rêve. Nous découvrons, à travers les descriptions de ses tableaux et la reproduction de ses théories sur l'art, les tendances auxquelles il succombe tour à tour. Il s'avère que le peintre, parti d'un impressionnisme qui ressemble à celui de Monet, se laisse séduire par les tentatives des divisionnistes, qui ne provoquent pas l'enthousiasme de Mirbeau (ne condamne-t-il pas les efforts de Paul Signac en qui il voit un plat imitateur de Seurat ?). Mais, pis encore, il se range par la suite parmi les préraphaélites : nous n'avons plus besoin de rappeler la haine de Mirbeau pour cette formation esthétique. Il met donc dans la bouche de Lucien la critique de leurs procédés. L'accusation principale est celle de la stérilité et de l'artifice :

...qu'ils m'ont fait du mal ces esthètes de malheur, quand ils prêchaient, de leur voix fleurie, l'horreur de la nature, l'inutilité du dessein, l'outrance des couleurs, le retour de l'art aux formes embryonnaires, à la vie larveuse ! [...] je n'ai jamais cru à cet art pauvre, à cette basse mysticité, et, pourtant, peu à peu, je me suis, sans le savoir, laissé prendre, envahir, par toutes ces théories trompeuses qui corrodent l'air que nous respirons... (117-118)

Avant de sombrer dans la folie, Lucien prévoit déjà son échec et l'attribue au fait d'avoir abandonné la vie et à sa connaissance insuffisante du métier :

Vois-tu, mon petit, confie-t-il à Georges, en art, il n'y a qu'une chose belle et grande : la santé!... Moi, je suis un malade... et ma maladie est terrible; et je suis trop vieux maintenant pour m'en guérir... C'est l'ignorance... Oui, je ne sais pas un mot de mon métier, et jamais je n'en saurai un mot!... [...] Sais-tu pourquoi je me bats les flancs pour trouver un tas de choses compliquées, ce qu'ils appellent, les autres, des sensations rares, et ce qui n'est pas autre chose que de l'enfantillage et du mensonge... Sais-tu pourquoi?... C'est parce que je suis incapable de rendre le simple!... parce que je ne sais pas dessiner, et parce que je ne sais pas mettre les valeurs! Alors je remplace ça par des arabesques, par des fioritures, par un tas de perversions de formes qui ne donnent de l'illusion qu'aux imbéciles!... Et, comme je ne peux pas mettre un bonhomme debout sur ses jambes, je le mets debout sur sa tête. [...] Au lieu de travailler méthodiquement, d'apprendre à dessiner un beau mouvement de nature, une belle forme de vie, de chercher le simple et le grand, j'ai fini par penser que le heurté, le déformé, c'était tout l'art!... Et voilà où j'en suis aujourd'hui!... Je suis fichu!... (*ibid.*)

Or, l'une des exigences primordiales des impressionnistes, qui se réclament des découvertes récentes dans le domaine optique, est justement de savoir peindre. Mirbeau insiste également à plusieurs reprises sur ce

point, comme dans cette chronique consacrée à Camille Pissarro, qui « a voulu adapter à la technique de son art les applications correspondantes de la science, en particulier les théories de Chevreul, les découvertes de Helmholtz sur la vie des couleurs »²⁰⁷, ou dans cette autre, dirigée contre les préraphaélites, où c'est Botticelli qui expose les principes chers au romancier :

Pour exécuter, en beauté, une fresque, une statue, un poème, ou une paire de bottes, il ne suffit pas d'avoir des dons naturels ; il faut posséder la science de ce que l'on fait. Telle est la théorie ; il n'y en a pas d'autre. C'est la science qui nous libère du servilisme des imitations, qui nous donne la personnalité, ce que tu appelles le tempérament, ce que j'appelle, moi, le style²⁰⁸.

Lucien indique les artistes qui ont choisi la bonne voie : « Oh ! avoir une belle santé d'art, comme le père Corot... Tiens, comme Claude Monet, comme Camille Pissarro !... Est-ce que ce n'est pas du rêve, aussi, leur peinture ?... Est-ce que dans cet admirable équilibre de leur cerveau, on ne sent pas l'enthousiasme, l'éternelle jeunesse de la poésie, l'ardeur des imaginations créatrices ?... Et ils savent !... Ce sont de profonds ouvriers !... Ah ! savoir » (118). La peinture, mais également la littérature, nécessitent, selon Mirbeau, un effort créateur conscient et organisé : l'intuition est loin d'être suffisante. Il faut revenir plusieurs fois sur la même œuvre, afin de trouver la meilleure forme où « rien n'est laissé au hasard » – cette formule apparaît plusieurs fois dans les chroniques²⁰⁹. L'importance que Mirbeau accorde au savoir-faire permet en même temps de comprendre les « incohérences » dans la composition de ses œuvres : plutôt que d'une solution de facilité ou d'une négligence, il faudrait parler d'un long travail dont le résultat est la forme rêvée – ce à quoi nous reviendrons.

3. L'art et la vie

Nous avons déjà souligné la valeur, pour les peintres impressionnistes, de la vie et de ses formes, dont Lucien s'éloigne à son détriment. Ce sujet revient de manière régulière dans les chroniques esthétiques de Mirbeau. Ainsi, il admire l'indépendance du talent de Claude Monet, qui « arriva

²⁰⁷ « Camille Pissarro », *Le Figaro*, 1 février 1892, CE 1, p. 459. Il faut signaler cependant que les procédés dont parle Mirbeau dans cette chronique s'apparentent davantage au néo-impressionnisme.

²⁰⁸ « Botticelli proteste ! », art. cit., p. 160–161.

²⁰⁹ Cf. par exemple « Notes sur l'art. Renoir », art. cit., p. 88.

à se débarrasser des conventions, des réminiscences, à n'avoir plus qu'un parti pris, celui de la sincérité, qu'une passion, celle de la vie. Et c'est la vie, en effet, qui emplit ces toiles d'un art tout nouveau et qui étonne, la vie de l'air, la vie de l'eau, la vie si compliquée des lumières, synthétisée en d'admirables hardiesses »²¹⁰. Pareil pour Vincent Van Gogh qui « n'a qu'un amour, la nature ; qu'un guide : la nature. Il ne cherche rien au-delà, parce qu'il sait qu'il n'y a rien au-delà... » Ce principe lui permet de rendre, « pour notre joie et notre émotion, les aspects féeriques de la nature, la joie énorme et magnifique, la fête miraculeuse de la vie... »²¹¹ Car, dit-il ailleurs, « l'art qui ne se préoccupe pas, même dans ses conceptions de rêve, des phénomènes naturels, et qui ferme les yeux devant ce que la science nous a appris du fonctionnement des organismes, n'est pas de l'art »²¹². Lucien lui-même, en dépit de ses égarements, comprend cette nécessité, lorsqu'il donne ce conseil à son ami qui cherche sa voie dans la littérature :

Il faut vivre... Pour toi, il n'y a pas de livres, pour moi, pas de tableaux qui vaillent [...] la vie!... » L'inspiration est à chercher parmi les vivants, dans la vie quotidienne : « Moi, à ta place, voilà!... Je sortirais, je me promènerais, j'irais dans les rues, le long des quais, dans les jardins... partout... J'observerais les visages, les dos, les yeux qui passent!... Et puis je me demanderais ensuite ce que cela signifie, et comment je puis l'exprimer!... L'art, mon garçon, ce n'est pas de recommencer ce que les autres ont fait... c'est de faire ce qu'on a vu avec ses yeux, senti avec ses sens, compris avec son cerveau... Voir, sentir et comprendre, tout est là!... Et puis exprimer aussi, diable!... Mais que veux-tu exprimer, si tu n'as rien vu, et si ce que tu as vu, tu ne l'as pas compris!... (78)

La formule de « voir, sentir et comprendre » apparaît plus d'une fois sous la plume de Mirbeau : la juxtaposition des trois verbes indique la simultanéité de ces exigences et corrobore notre thèse initiale : l'expression de la sensibilité propre à l'artiste et la volonté de restituer le caractère instable de la nature n'impliquent pas, pour Mirbeau, l'autonomie totale de la sensation par rapport à la compréhension.

4. L'impressionnisme littéraire

Les pages précédentes ont montré assez l'intérêt que le romancier portait à la « nouvelle peinture ». Il faut toutefois indiquer son engagement non moins enthousiaste aux côtés des sculpteurs, Auguste Rodin en

²¹⁰ « Claude Monet », art. cit., p. 357.

²¹¹ « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901, CE 2, p. 297.

²¹² « L'Exposition Monet-Rodin », *Gil Blas*, 22 juin 1889, CE 1, p. 377.

premier lieu, mais aussi Camille Claudel, Constantin Meunier ou Aristide Maillol. Ses chroniques musicales, si elles sont plus rares, n'en attestent pas moins sa vision totalisante de l'art. Dans toutes ses manifestations, l'art doit être avant tout sincère et exprimer la personnalité de l'artiste, sans s'incliner devant des modes ou devant des traditions limitatrices – telles sont les thèses fondamentales de la pensée artistique de Mirbeau. Dans une telle perspective, la nécessité d'examiner la part de l'impressionnisme dans la propre création de Mirbeau ne devient que plus pressante. Encore faut-il préciser que le recours aux procédés impressionnistes dans une œuvre littéraire ne signifie pas nécessairement qu'ils ont été introduits par l'auteur de manière consciente. Comme l'affirme Bernard Vouilloux, «l'attitude personnelle des écrivains à l'égard du mouvement impressionniste (ou de l'art en général) n'est pas nécessairement en cause : elle peut être faite aussi bien d'intérêt (Laforge) que d'hostilité (Edmond de Goncourt), ou d'indifférence (Loti), voire d'ignorance»²¹³. La critique d'art moderne n'hésite pas à découvrir les éléments de l'impressionnisme dans des ouvrages qui datent d'avant la naissance du mouvement, pour ne citer que les analyses abondant dans ce sens des œuvres de Flaubert, Chateaubriand ou Balzac²¹⁴. L'enthousiasme que Mirbeau manifeste pour la peinture impressionniste suffit-il pour conclure, quant à sa production littéraire, à la «transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire»²¹⁵, comme l'a défini Brunetière ? Certes, ses facultés personnelles, sur lesquelles nous avons déjà insisté plus d'une fois, contribuent à accueillir de manière favorable cet art qui accorde la priorité à la spontanéité et à la fluidité d'expression. Le romancier ne cesse de proclamer son amour de la nature, il recherche toujours la sincérité et la vérité dans l'art, et il est convaincu qu'elles ne peuvent s'obtenir que grâce à un effort patient d'observation et de reproduction fidèle. Il faut cependant insister sur la signification de cette dernière formule : la reproduction doit être fidèle par rapport à la sensation produite par le spectacle, par l'objet regardés. La place qu'il accorde à la personnalité de l'artiste se révèle donc capitale. Cela a des conséquences importantes pour la vision que l'écrivain se fait

²¹³ B. Vouilloux, art. cit., p. 61-2.

²¹⁴ Cf. entre autres : M. Żurowski, «*Pani Bovary* i rozwój powieści nowoczesnej», *Przegląd Humanistyczny* 1958 z. 4, p. 17-38 ; R. Moser, *L'Impressionnisme français. Peinture – Littérature – Musique*, Genève, Droz, 1952 ; E. Caramaschi, «Paysages impressionnistes chez Balzac», in E. Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano / Paris, Schena / Nizet, 1985, p. 47-80.

²¹⁵ F. Brunetière, «L'impressionnisme dans le roman», *Le roman naturaliste* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 87.

de l'impressionnisme. Christian Limousin pense que l'impressionnisme signifie pour Mirbeau avant tout la part subjective et qu'il marginalise la part objective, c'est-à-dire réaliste : « Mirbeau ancre l'art au plus profond de l'individualité : là où naissent les sensations, les impressions »²¹⁶. Plus tard, il en arrivera à douter de l'existence de la réalité et il décidera, contre Maupassant et autres réalistes, de ne plus soutenir l'illusion réaliste dans ses œuvres. Mais déjà en 1886, ses paroles sonnent comme un manifeste de la subjectivité aux confins du symbolisme²¹⁷ :

La Nature n'est visible, elle n'est palpable, elle n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion. Et comme la personnalité et la passion sont différentes à chacun de nous, il en résulte que la nature et l'art sont différents aussi et qu'ils revêtent les formes infinies de cette personnalité et de cette passion²¹⁸.

4.1. Subjectivité

Dès ses premiers romans, il attribue une grande importance à ses propres émotions et à ses propres expériences, au détriment de la prétendue vraisemblance. Car, si l'on persiste à qualifier *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* de romans autobiographiques, c'est sans doute à cause de la personnalité de l'écrivain que l'on sent derrière les événements qu'il décrit, tandis que la relation de ces événements n'est qu'un reflet inexact de la réalité, sa transposition littéraire, et l'on aurait tort de vouloir y chercher la vérité biographique. Ainsi, le fameux épisode du viol de Sébastien par un prêtre continue à donner prétexte aux discussions sur la part du factuel et de l'imaginaire : on n'ose pas affirmer, à l'appui de ce passage, qu'Octave Mirbeau ait subi le même sort. D'autre part, l'outrance de certains épisodes, le caractère caricatural de maints personnages mettent en garde les lecteurs qui voudraient opérer une lecture au premier degré en y recherchant une véritable histoire autobiographique. On pourrait donc dire que c'est par leur subjectivité que ces romans s'apparentent à l'impressionnisme. Toutefois, lorsque Pierre Michel observe, à propos de *Dans le ciel*, que « la subjectivité qui règne en maîtresse absolue est une condition sine qua non d'un récit délibérément impressionniste, qui tourne le dos

²¹⁶ Ch. Limousin, « À quoi bon les artistes en temps de crise ? », *COM* 4, 1997, p. 66.

²¹⁷ Si tant est que le symbolisme peut être nettement séparé de l'impressionnisme littéraire ; Arnold Hauser les situe plutôt sur le plan de la complémentarité sans démêler les procédés typiques de l'un et de l'autre (« Impresjonizm », *Spoleczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 2, p. 314-330).

²¹⁸ « La Nature et l'art. À M. de Fourcaud », art. cit., p. 305.

aux conventions du «réalisme»²¹⁹, il ne fait sans doute allusion qu'à une partie de l'art impressionniste. Car, comme l'observent René Huyghe et Jean Rudel, on peut relever également dans l'impressionnisme un attachement servile à la reproduction de la réalité qui le conduira à une impasse : «Paradoxalement, l'extrême raffinement de réalisme voulu par l'Impressionnisme ne fit que mieux sentir combien la volonté d'être objectif frustre l'art de ses ressources les plus fécondes. Celles-ci viennent de l'homme : c'est en l'homme qu'il faut les puiser»²²⁰. Or, Mirbeau place l'homme toujours au centre de ses préoccupations, et la subjectivité de ses œuvres en atteste le mieux. Cela le situerait, si nous suivons les deux auteurs dans cette analyse, dans la proximité des courants nouveaux : «Il devrait bientôt appartenir au Fauvisme et surtout à l'Expressionnisme de réaliser et de poursuivre cette exaltation de l'intensité colorée, capable de transmettre sous forme de choc les violences les plus ardentes de la sensibilité»²²¹.

En effet, dans ses romans ultérieurs, la personnalité de l'écrivain se manifeste de plus en plus visiblement, sans que leur caractère autobiographique en devienne plus évident. Au contraire, le lien entre la personne réelle du romancier et celle de ses personnages devient plus souple et permet de parler de l'autofiction, procédé que nous signalons ici avant de l'analyser de manière détaillée. Parallèlement, les limites entre le monde réel et la création littéraire s'effacent. Le caractère éminemment subjectif de ces écrits n'en ressort que mieux, comme le constate un critique contemporain de Mirbeau, en observant qu'il «se disséquait lui-même à vif et se livrait tout pantelant»²²². Éléonore Roy-Reverzy n'hésite pas à voir dans les romans de Mirbeau «l'abandon de toute objectivité»²²³ qui les éloigne inévitablement de la réalité ; selon elle, la première personne de la narration permet «d'exprimer une vision du monde qui est *ma représentation*»²²⁴. Si de ce point de vue, la parenté avec une partie du mouvement impressionniste devient impossible, cela n'élimine pas pour autant le rapprochement entre Mirbeau et un Monet. À analyser la voie artistique du peintre, on est amené à constater chez lui un éloignement progressif du monde réel. À partir de 1885, il s'oriente vers une peinture où prime de plus en plus le sentiment de subjectivité qui le mène aux frontières de l'irréel et fait naître chez lui une nouvelle symbolique, un univers d'équivalences qui

²¹⁹ P. Michel, introduction à *Dans le ciel*, CEROM 2, p. 14.

²²⁰ R. Huyghe, J. Rudel, *L'Art et le monde moderne*, Paris, Larousse, 1969, p. 37.

²²¹ *Ibid.*

²²² R. Gignoux, «Octave Mirbeau», *Le Figaro*, 17 février 1917.

²²³ É. Roy-Reverzy, «Mirbeau rhapsode, ou comment se débarrasser du roman», art. cit., p. 21.

²²⁴ *Ibid.*, p. 20.

dépassent la simple figuration: «Monet avait dilaté à l'extrême les possibilités de la sensation, aboutissant à créer un univers pictural où reparais-sait une poésie plus intime dépassant de loin le naturalisme des origines: c'était s'approcher d'une magie que les symbolistes s'efforçaient de découvrir par une attitude plus intellectuelle»²²⁵. Ruth Moser voit dans les réalisations de cette période, connues généralement sous le nom de «séries», «une sérieuse mise en question du concept de la matière» qui conduit vers une «vision poétique, tourbillonnante et séduisante. Dans *les Cathédrales*, dit-elle, Monet se détachera de la matière jusqu'à la nier complètement»²²⁶. L'analogie est frappante entre ces tentatives de Monet et la structure des romans que Mirbeau compose à partir des années 1890. Ne déclare-t-il pas, à Monet précisément, sa volonté de faire «des livres d'idées pures et de sensations, sans le cadre du roman»? Lucien de *Dans le ciel* rêve de «toiles où il n'y aurait rien!», mais il émet tout de suite des doutes: «Oui, mais est-ce possible?» (107) Cette phrase, après une légère modification, servira de titre pour un article de Marie-Françoise Montaubin: «Des livres où il n'y aurait rien! Oui, mais est-ce possible?»²²⁷ Elle observe que, malgré la fureur polémique de Mirbeau, qui devrait le situer loin des préoccupations esthétiques concernant le silence, «le Rien n'en perce pas moins dans ses romans» et devient, surtout dans les derniers textes de l'écrivain, «le support d'une esthétique et le principe de la métamorphose de la veine romanesque de l'auteur». M.-F. Montaubin l'associe à «la découverte de l'impressionnisme, conçu dès lors comme vecteur privilégié de l'esthétique du Rien». Sa lecture de *Dans le ciel* l'amène à constater que «la décomposition du texte, loin de relever d'une maladresse, s'inscrit dans une volonté esthétique, qui donne sa pleine mesure au thème impressionniste. Comme le peintre, le romancier aspire à "toute la nature impalpable et invisible [...], l'art vrai, l'art auguste, l'art artiste"». Ce concept du mystère infranchissable de la nature constitue, comme nous le savons, un élément important de l'esthétique mirbellienne. Cependant, Montaubin met en garde contre des rapprochements éventuels que l'on pourrait faire sur ce point entre Mirbeau et l'esthétique symboliste: «L'expression mirbellienne du mystère répudie le flou et le vague auxquels se complaisent les symbolistes. Elle s'insurge de même contre le refus de la nature, qui sert de toile de fond idéologique à cette écriture. En une démarche plus proche à tout prendre de celle des mystiques Mirbeau préfère à l'expression suggestive, supposée signifier à la fois l'objet et tout un arrière-fond de

²²⁵ R. Huyghe, J. Rudel, *op. cit.*, p. 105.

²²⁶ R. Moser, *op. cit.*, p. 73.

²²⁷ M.-F. Montaubin, «Romans d'Octave Mirbeau. "Des livres où il n'y aurait rien. Oui, mais est-ce possible?"», *COM 2*, 1995, p. 47-60.

pensées ou d'idées plus ou moins indéfinies, la négation radicale de cet objet, rendu sans équivoque à l'invisible ou à l'indicible. Le romancier cultive le Rien, pour atteindre le Tout, c'est-à-dire la vie. Dans ce contexte, le seul roman susceptible de toucher l'art est celui qui s'anéantit»²²⁸. Si l'on admet généralement que l'impressionnisme conserve des liens avec le réalisme, car il part toujours de l'imitation d'un objet – il est «un réalisme tourné vers la nature»²²⁹, comme disent Huyghe et Rudel – il faut cependant observer que les recherches de Claude Monet et la dissolution de la forme romanesque opérée par Mirbeau confinent leur art aux limites du réel. Il est hautement significatif qu'en parlant des *Nymphéas* de Monet, Mirbeau caractérise les efforts du peintre comme «la recherche de l'Absolu»²³⁰.

4.2. Vision de la nature

Le désir de reproduire la nature dans toute sa vérité amène certains impressionnistes à réfléchir à son caractère. Parfois, leurs conclusions ne sont pas étrangères à la conception que Mirbeau se fait de ce problème. On pourrait reprendre à son égard la formule forgée par Louis Hautecœur à propos de Taine: pour ce dernier, la nature «ce n'est pas seulement ce que voit notre œil, c'est l'ensemble des choses, des êtres, des vérités éternelles», ce qui le situe au-delà du «naturalisme littéraire d'un Zola, des Goncourt» et prépare déjà la «conception cosmique [...] d'un Odilon Redon et des symbolistes»²³¹. Or, Mirbeau ne cesse de souligner l'omniprésence de la nature et il perçoit l'homme comme une partie infinitésimale de l'univers. Cela lui fait éprouver, à bord d'une barque ou d'une automobile, une «volupté cosmique» et le fait se sentir en communion étroite avec d'autres éléments de la nature :

Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes, tendre et détendre tous les ressorts, tourner tous les rouages de cette inconcevable usine: l'univers... Oui, je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable: un atome... un atome en travail de vie... (*La 628-E8*, 389)

Il attribue la même vision à ses artistes favoris. Ainsi, dans l'œuvre de Camille Pissarro, la vie «se continue à travers la vastitude cosmique.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ R. Huyghe, J. Rudel, *op. cit.*, p. 34-35.

²³⁰ Interview de Mirbeau par Paul Gsell, *art. cit.*, p. 421.

²³¹ L. Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle* [1942], Paris, Colin, 1963, p. 120-130.

Dans ses toiles, nous avons l'idée réelle, la représentation presque physique de cette immensité où l'homme n'est plus qu'une tache à peine perceptible... »²³² Pour sa part, Claude Monet, en qui Mirbeau voit une « âme d'élite qui frémit à toutes les beautés de la vie panthéiste », ne se contente pas de « traduire la nature, et ses harmonies chromatiques et plastiques ». Il va bien au-delà, et découvre des liens secrets entre les éléments de cette nature :

Comme en un visage humain, on y voit, on y sent se succéder les émotions, les passions latentes, les secousses morales, les poussées de joie intérieure, les mélancolies, les douleurs, tout ce qui s'agite en nous, par elle, de force animique, tout ce qui, au-dessus de nous, en elle, s'immémorialise d'infini et d'éternité. Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées²³³.

Dans la même chronique, Mirbeau parle de « cet œil miraculeux qui dompte le soleil, qui va jusque dans l'inexploré et dans l'invisible, conquérir les formes inapprises et les nouveaux verbes de lumière »²³⁴. C'est que, dans la peinture impressionniste, le rôle du regard est prédominant. L'artiste note ce qui frappe sa sensibilité, avant de l'analyser à l'aide de son intellect (et il arrive qu'il rejette complètement ce dernier élément). C'est pourquoi le rôle de la lumière et de la couleur est incontestable : « l'impressionnisme pictural est un hymne à la couleur qui finira par exclure du tableau toute autre préoccupation que celle de la lumière du soleil, décomposée en mille points colorés et radieux »²³⁵. Mirbeau donne également la priorité aux sensations visuelles, tout en clamant qu'« on doit voir avec son œil, et non avec celui des autres »²³⁶. La représentation picturale occupe en effet une place importante dans ses œuvres. Mirbeau n'est pas complètement étranger à la peinture pour avoir lui-même effectué quelques toiles (toutes d'obédience impressionniste), mais il cherche également des moyens littéraires pour « rendre » ses visions par le biais de l'écriture. La puissance évocatoire des images lui permet de fortifier l'expression verbale. Cependant, comme l'observe Laurence Tartreau-Zeller, il ne faut pas y voir une volonté de concurrencer ses peintres préférés, car son estime pour eux est trop grande et il n'espère jamais atteindre leur maîtrise. Cela correspond à sa conviction que la peinture s'adapte le mieux à l'expression de la vie. « La pensée n'est pas exprimée seulement par une œuvre littéraire, écrit-il en 1884, on la trouve – et souvent plus

²³² « Camille Pissarro », art. cit., p. 414-415.

²³³ « Claude Monet », *L'Art dans les Deux Mondes*, 7 mars 1891, CE 1, p. 431.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ R. Moser, *op. cit.*, p. 53.

²³⁶ « Claude Monet », art. cit., p. 355.

élevée, plus profonde et plus précise – dans un tableau. N'est-ce point chez certains peintres qu'il faut aller chercher aujourd'hui, dans son expression la plus poignante et la plus tangible, la vraie pensée de littérature ? »²³⁷ Plusieurs années plus tard, il reste persuadé de la supériorité de la peinture comme moyen d'expression: « J'aurais dû être peintre. Je suis un peintre manqué..., confie-t-il à Paul Gsell. Les mots, les mots, ce ne sont que des signes morts qu'en vain on violente pour leur faire crier la vie. Tandis que la couleur, c'est la vérité directe ! »²³⁸ Il s'accuse aussi régulièrement du manque de talent qui l'entrave dans la réalisation de ses conceptions rêvées. Il traduit ces dilemmes dans ses œuvres: la plus représentative est de nouveau *Dans le ciel*. Lucien se sent perplexe devant la beauté de la nature qu'il n'est pas capable d'exprimer. Il finira par inculper sa main et lui réservera le sort que l'on sait. Cependant, en dépit de ces réserves, Octave Mirbeau parvient plus d'une fois à obtenir, dans ses écrits, des effets plastiques intéressants. En dehors de l'apport direct de la peinture impressionniste, il faut y déceler également une influence goncourtienne, que l'on aurait tort de négliger. Dans le chapitre précédent, nous avons traité ce problème que nous évoquons ici à titre de rappel: en effet, dans tous les procédés que nous tâcherons d'examiner à présent, le rôle des Goncourt peut avoir sa part, sans qu'il soit possible de le séparer de l'influence de la peinture impressionniste.

4.3. Éléments du style impressionniste

C'est en 1879, à propos des *Rois en exil* d'Alphonse Daudet, que Ferdinand Brunetière a utilisé pour la première fois le terme d'« impressionnisme littéraire » et a commenté les éléments qui, à son sens, autorisaient cette appellation: la prédominance de la lumière et de la couleur (les fameuses taches colorées), et le caractère instantané des descriptions²³⁹. Cependant, ce n'est pas à Brunetière que nous devons une analyse plus approfondie du procédé. Il faut attendre pour cela les réflexions de Paul Bourget qui détermine la technique de la transposition des valeurs plastiques dans le domaine littéraire. C'est lui, en effet, qui note, dans une description prise chez Huysmans, l'importance des adjectifs substantivés, « les noirs des casquettes... les coups de rouge des gilets », qui dénotent bien plus la tache de couleur que la ligne de l'objet²⁴⁰. Des analyses plus

²³⁷ « Notes sur l'art. Le pillage », 31 octobre 1884, CE 1, p. 68.

²³⁸ Interview de Mirbeau par P. Gsell, art. cit., p. 426.

²³⁹ F. Brunetière, *op. cit.*, p. 83.

²⁴⁰ P. Bourget, « Paradoxe sur la couleur » [1881], *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, Librairie Plon, 1905, p. 271.

récentes ne modifient pas essentiellement cet énoncé: Henri Mitterand, Alain Pagès ou Françoise Gaillard soulignent à leur tour la prédominance de la vision elle-même sur la signification de la forme²⁴¹. Parmi d'autres éléments langagiers de cette transposition, on compte le recours fréquent au pluriel du substantif, ce qui permet de renforcer l'effet d'une vision spontanée, de l'impression du moment, et l'utilisation d'épithètes dont le rôle consiste à rendre le flou, l'indécis, l'indéfini de la réalité. L'accumulation de formes verbales permet d'indiquer le changement constant de l'entourage. Des néologismes, des barbarismes ou des archaïsmes caractérisent en outre cette écriture qui vise une grande justesse de la formule²⁴².

L'écriture mirbellienne porte plusieurs marques du style impressionniste indiquées plus haut. Notons, en premier lieu, l'emploi caractéristique d'adjectifs substantivés. S'il n'est pas très fréquent, on en trouve néanmoins des exemples intéressants, comme «une serrée au cœur», «les gris vaporisés» (*L'Abbé Jules* 336 et 438) ou «l'âtre odeur de mucre» (*Sébastien Roch* 671), ce dernier terme étant en plus un dialectalisme, employé d'habitude dans sa forme adjectivale et signifiant alors «humide»²⁴³. C'est précisément le recours aux mots argotiques ou populaires, selon certains chercheurs, qui définit aussi le style impressionniste. Mirbeau montre un grand soin dans le choix des termes spécifiques. Nous ne citerons que quelques exemples de ce vocabulaire: «panné» – mot de l'argot parisien (*Le Calvaire* 300); «cogés» – un dialectalisme conservé dans le Perche (*L'Abbé Jules* 365); «vionder» – terme relevant du parler populaire (*Dingo* 734).

D'autres procédés, non moins caractéristiques de l'impressionnisme littéraire, composent le style de notre écrivain. Le recours à de nombreux néologismes et mots rares s'explique, comme dans les cas précédents, par le désir de trouver le terme le mieux adapté à la circonstance. Voici quelques types de néologismes – adjectivaux: «constructions monumentalisées» (*L'Abbé Jules* 385), «laque agonisée» (*ibid.* 438), «toits campanilés» (*Les 21 jours d'un neurasthénique* 170), «doigts boullus» (*La* 628-E8 475), «respiration gargaristique», «vaches squelettaires» et «eau soirale» (*Sébastien Roch* 566, 577 et 616); verbaux: «tictaquait» (*Les 21 jours* 117), «ripoliniser» (*La* 628-E8 505), «s'ennuageait», «se corporiser», «florir» et «s'enrauquait»

²⁴¹ H. Mitterand, «De l'écriture artiste au style décadent» [1969], *Histoire de la langue française*, Paris, CNRS éditions, 1985; A. Pagès, «Zola/Goncourt: polémiques autour de l'écriture artiste», in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, Actes du colloque international de Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997; F. Gaillard, «Les célibataires de l'art», *ibid.*

²⁴² Cf. M. Des Loges, «Impresjonizm w literaturze», *Sprawozdanie z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*. Warszawa 1949, p. 34-45.

²⁴³ P. Michel, notes à *Sébastien Roch*, CEROM 1, p. 1226.

(*Sébastien Roch* 590, 619 et fin ch. VII); nominaux: «une broue d'épileptique» (*L'Abbé Jules* 430), «transsonorité» (*Sébastien Roch* 668). Les mots rares semblent surtout l'apanage de l'écriture artiste dont *Sébastien Roch* est le plus représentatif (rappelons qu'il est dédié à Edmond de Goncourt, le «maître vénérable et fastueux du livre moderne» – 541) et que Mirbeau reniera dans ses romans ultérieurs: aussi les exemples qui nous ont semblé les plus pertinents ne proviennent-ils que de ce roman. Citons parmi d'autres: des «odeurs acescentes» (577), des «frissons smaragdins» (600), des «pronostics allicients» (604) et «la vapeur cérulée de l'encens» (618) et le retour fréquent du verbe «issir», comme dans cette phrase: «une végétation arborescente issait des murs (392). Parmi d'autres marques du style impressionniste, notons des bouleversements de la syntaxe, comme l'inversion inhabituelle du substantif et de l'épithète: «inespérées promesses» (*Sébastien Roch* 605) ou l'emploi pronominal de certains verbes: «s'échevelaient» (*Le Calvaire* 258), «s'emparadiser» (*Sébastien Roch* 619)²⁴⁴.

Louis Hauteœur remarque que l'une des caractéristiques de l'art impressionniste consiste à laisser «devant les spectacles les plus éclatants flotter un voile de rêve» et représenter «un monde quasi fluide, impondérable, musical»²⁴⁵. C'est ce que tente Octave Mirbeau dans ses descriptions où l'on découvre des éléments de technique impressionniste. Leur analyse révèle le rôle primordial de la couleur et de la lumière, la position privilégiée accordée à l'indécis et la volonté de reproduire l'impression du moment, de rendre l'effet de l'instant, conformément aux recherches de Claude Monet que Mirbeau commente ainsi: «M. Claude Monet comprit que, pour arriver à une interprétation à peu près exacte et émue de la nature, ce qu'il faut peindre, ce ne sont pas seulement ses lignes générales, ou ses détails partiels, ou ses localisations de verdure, de terrain, c'est l'heure par vous choisie où se caractérise ce paysage: c'est l'instantanéité»²⁴⁶. À cela s'ajoute l'émotion, élément de première importance pour Mirbeau, qui influe sur la manière dont le sujet perçoit les choses. Ne dit-il pas, dans *La 628-E8*, que la disposition momentanée de l'homme détermine sa vision du monde? «De même que tous mes semblables – qui se vantent, avec un si comique orgueil, de n'être que cœur, cerveau, et tout ailes –, j'ai un estomac, un foie, des nerfs, par conséquent des digestions, des mélancolies et des rhumatismes, sur lesquels le soleil et la pluie, le plaisir et la peine exercent des influences ennemies. Ce que M. Paul Bourget appelle des «états de l'esprit», ce n'est jamais que des «états de la matière», qui

²⁴⁴ Bernard Garreau consacre à l'analyse de la stylistique de *Sébastien Roch* un intéressant article, «Le style de *Sébastien Roch*», *COM* 20, 2013, p. 55–62.

²⁴⁵ L. Hauteœur, *op. cit.*, p. 129.

²⁴⁶ «L'Exposition Monet-Rodin», art. cit., p. 378.

affectent diversement notre sensibilité morale, notre imagination, le mouvement et la direction de nos idées, comme les météores, qui passent sur la mer, en changeant, mille fois par jour, la coloration et le rythme. Selon que mes organes fonctionnent bien ou mal, il m'arrive de détester, aujourd'hui, ce que j'aimais hier, et d'aimer, le lendemain, ce que, la veille, j'ai le plus violemment détesté. Loin de m'en plaindre, je m'en réjouis car c'est cela qui donne à la vie son intérêt innombrable... » (298), écrit-il, sans par ailleurs perdre une nouvelle occasion d'égratigner son souffre-douleur de toujours. Pierre Michel rappelle à ce propos le procédé des « séries » de Monet et voit dans le roman de Mirbeau « une sorte d'équivalent littéraire de cette tentative impressionniste pour fixer l'instantanéité »²⁴⁷. Mais bien avant *La 628-E8*, *Le Calvaire* contenait déjà des descriptions où les émotions du narrateur créaient une sorte de filtre pour la réalité. On en trouve un exemple dans le deuxième chapitre consacré à la guerre ; la vision du paysage évoque le silence, la solitude et la peur :

On installa la compagnie dans une ferme et je fus posté en sentinelle, tout près de la route, à l'entrée d'un boqueteau, d'où je découvrais la plaine, immense et rase comme une mer. De-ci, de-là, des petits bois émergeaient de l'océan de terre, semblables à des îles; des clochers de village, des fermes, estompés par la brume, prenaient l'aspect de voiles lointaines. C'était, dans l'énorme étendue, un grand silence, une grande solitude, où le moindre bruit, où le moindre objet remuant sur le ciel, avaient je ne sais quel mystère qui vous coulait dans l'âme une angoisse. Là-haut des points noirs qui tachaient le ciel, c'étaient les corbeaux; là-bas, sur la terre, des points noirs qui s'avançaient, grossissaient, passaient, c'étaient les mobiles fuyards; et, de temps en temps, l'aboi éloigné des chiens qui se répondaient de l'ouest à l'est, du nord au sud, semblait la plainte des champs déserts (161).

Le vocabulaire pris dans le registre du pictural et le caractère indécis, comme voilé, des contours, renforcent le caractère impressionniste de ce passage. Observons aussi la progressivité de la description : au début, les objets sont réduits aux taches et aux points noirs que l'œil du spectateur identifie lentement aux formes concrètes. La sobriété de la vision, mises à part les raisons indiquées précédemment, s'explique par les conditions atmosphériques – la campagne a lieu au mois de novembre.

Dans d'autres cas, les couleurs sont plus vivaces, sans rien perdre cependant de leur légèreté et délicatesse, comme dans cette description des environs du jardin des Tuileries :

Le soleil déclinant donnait, aux massifs d'arbres, un aspect léger, poudroyant, et le rectangle de l'arc de triomphe s'enlevait, tout bleu, dans l'illumination du ciel occidental, tout bleu et cerné d'un rai de lumière orangée. Sur le tapis des avenues,

²⁴⁷ Notes à *La 628-E8*, CEROM 3, p. 1154.

mille choses brillaient, chatoyaient, des voitures, comme des pierreries, des toilettes, comme des fleurs... (*Dans le ciel*, 116)

De nouveau des taches de couleur, des ensembles colorés se substituent à des éléments particuliers. La reprise de l'expression « tout bleu » indique la couleur dominante du paysage. La lumière transcende le paysage, et son effet est multiplié par les objets qui la reflètent. L'accumulation de noms au pluriel relève également, comme nous l'avons précisé, de la technique impressionniste. Enfin, le cadre parisien n'est pas étranger à la poésie des peintres impressionnistes qui choisissent volontiers la grande ville comme sujet de leurs tableaux²⁴⁸.

La subjectivité du point de vue, avons-nous dit, influence de manière décisive la perception du paysage. Ainsi, Sébastien Roch dépaysé et effrayé par un long voyage vers un collège inconnu, a de la gare une vision empreinte d'émotions :

Il ne se réveilla qu'à Rennes, où l'on quittait le train. À peine si l'aube froide teintait d'une pâleur rosée la voûte vitrée de la gare. L'arc immense qui la termine s'ouvrait sur un ciel morne, brouillé de brumes jaunes, crasseuses; dans les brumes s'enfonçait un paysage de toits noirs, de murs couleur de suie, de machines fumantes, de profils perdus. Et, parmi les rumeurs, les sifflets, les roulements des locomotives sur les plaques tournantes, dans la clarté ternie du gaz, une cohue d'ombres, une bousculade de dos vagues, de visages blafards, s'agitaient (576).

L'angoisse de l'enfant semble influencer le choix de couleurs et d'épithètes: les termes évocateurs de froid, de pâleur, de noirceur dominent la description qui donne l'impression d'une grande hostilité. Le pluriel des substantifs met en relief l'égaré de Sébastien dans une foule indifférente et anonyme.

En revanche, en de rares moments de quiétude, son âme d'artiste est prête à accueillir toutes les beautés du paysage. La nature prend alors pour lui les formes qui correspondent le mieux à son imagination d'enfant. Dans le passage cité plus bas, qui décrit les excursions des collégiens au golfe du Morbihan, l'œil de Sébastien est surtout sensible aux formes curieuses, intrigantes du paysage, qui s'associent dans son esprit à des souvenirs de lectures ou de livres d'images :

Sébastien prenait à ces promenades un plaisir infini. Il ne se lassait pas d'admirer le spectacle de cette petite mer intérieure [...]. Des courants la sillonnent en tous sens, laissant sur la surface bleue des traînées blanches, des sentes laiteuses et nacrées; une multitude d'îles la parsèment; celles-ci cultivées, comme l'île aux Moines; celles-là sauvages, comme Gavrinis, où les temples druidiques érigent leurs blocs de granit

²⁴⁸ Cf. A. Hauser, art. cit., p. 316.

barbares. Toutes, elles ont des aspects différents, bizarres; les unes ressemblent à de fabuleux poissons, dressant au-dessus des flots leurs nageoires dorsales; d'autres simulent d'immenses croix couchées, et qui s'en vont à la dérive; il y en a qui paraissent s'avancer, ainsi qu'une troupe de phoques, dans un bouillonnement d'écume; d'autres encore, rocs luisants, tantôt couverts, tantôt découverts par la marée, émergent de l'eau clapoteuse et développent, sur la clarté irradiante, des bouquets de pins, en capricieux et noirs éventails (628).

De toute évidence, la sensibilité de l'observateur, sa perception subjective, constituent le fondement de chaque description impressionniste chez Mirbeau. Mais même lorsqu'il abandonne la technique du point de vue, ou plutôt l'utilise de travers, comme dans ce fragment où l'enfant se ferme aux sensations du monde extérieur, l'œil du narrateur est là, qui nous permet d'observer le contraste entre la nature accueillante, tranquillissante et le tumulte de l'âme tourmentée de Sébastien :

Et il oubliait, ou plutôt, il ne percevait pas les sensations multiples de la minute présente, ni la douceur du ciel, ni la détente du sol, ni le repos de cette nature odorante et charmée, ni le rêve de cette atmosphère de forêt, si religieuse, si musicale, de cette atmosphère qui semble être faite d'eau profonde, et dans laquelle errent, ondoient, zigzaguent, frissonnent et se voilent la gentillesse des fleurs, les sémillants caprices des insectes, et la grâce des feuilles solitaires qui, de temps en temps, se détachent, tournoient, tombent avec un froissement d'élytres. Aucune impression ne lui venait de cette paix embaumée, de ces formes remuantes, de cet évanouissement continu des êtres et des choses, en une sorte de transparence glauque, de transsonorité sous-marine (668).

Si nous avons choisi de citer ce passage, c'est aussi qu'il illustre une autre technique, non moins caractéristique du style impressionniste, à savoir l'accumulation de plusieurs formes verbales qui rendent possible la notation des changements rapides du cadre observé. Cette technique est utilisée de manière encore plus spectaculaire, où elle se combine de formes nominales afin de produire l'effet d'un véritable vertige, dans le passage suivant :

Il ne se rappelait pas exactement ce qui s'était passé, depuis Malestroit. Il avait seulement la sensation de choses tronquées, fugitives, un peu effarantes, passant de l'éclat vif des lumières au néant des plus intenses ténèbres... Il se souvenait d'avoir longtemps roulé, dans un bruit de grelots, de vitres ébranlées, roulé en une voiture où des visages cahotés, endormis, s'éclairaient très pâles, à la lueur terne d'un lampion... Et ce roulis, ces cahots, ces chocs des épaules, il croyait les ressentir encore. Toujours tintaient à ses oreilles, mais plus lointains, les grelots; toujours vibraient, mais plus assourdies, les vitres. Et de fumantes croupes de chevaux, avec des ossatures pointues, fantastiquement maigres, se levaient, bondissaient, dans un halo de lumineuse vapeur... Puis une ville confuse, à peine entrevue dans la nuit... puis une porte, devant laquelle l'on s'était arrêté, une façade haute, sommée d'une croix dont les bras

luisaient... puis de longs couloirs blancs, des escaliers interminables... La marche d'une foule sur des dalles sonores... Et des soutanes, rapides, fuyantes... des saints de plâtre blafards, des vierges livides, projetant sur les murs l'ombre de gestes raidis!... Des lits, des lits... puis rien! (579)

Un autre type de description impressionniste nous est révélé dans une page de *L'Abbé Jules*, où le paysage est décrit de manière fragmentaire à cause des obstacles qui s'interposent entre l'œil du spectateur et les objets qu'il observe. Notons cependant que dans le passage choisi, la vision n'est pas directe, mais passe à travers le regard de l'abbé; or, comme le signale Bernard Vouilloux, la façon d'introduire la description devrait être la plus directe possible, sans verbes de perception (« voir », « trouver ») qui constituent une sorte d'écran entre la fraîcheur de l'impression et son rendu²⁴⁹.

De l'endroit où il était placé, par une échappée entre les peupliers de la vallée, il aperçut un coin de la ville, des maisons grimpant les unes sur les autres, un fouillis d'ombres bleues et de taches claires, barré de fumées rousses, enveloppé de la brume légère du soir qui commençait. Il chercha des yeux le palais épiscopal, la terrasse où il ne rôderait plus, aux heures du crépuscule. Un énorme bouquet d'aulnes les masquait. Mais la tour de la cathédrale dominait la ville, plantait dans le ciel, couleur de pâle violette, sa masse carrée et toute sombre (*L'Abbé Jules*, 421).

L'abbé cherche des yeux les éléments du paysage qu'il est sûr de reconnaître, pour les avoir bien connus: le palais épiscopal, la terrasse. Mais d'autres objets s'imposent à sa vue, sans qu'il décide consciemment de les regarder (la tour de la cathédrale) ou qu'il puisse seulement les reconnaître (« un fouillis d'ombres bleues »). La passivité du sujet devant des objets regardés est fréquemment indiquée comme une caractéristique de l'impressionnisme²⁵⁰.

On peut donc constater que, dans leur ensemble, les descriptions chez Octave Mirbeau présentent souvent des marques du style impressionniste. Est-ce toujours un procédé pleinement conscient de la part de l'écrivain ? Nous ne saurions l'affirmer avec certitude, tant les influences littéraires et artistiques sont confuses; il faut cependant souligner, une fois de plus, l'effort stylistique considérable que Mirbeau renouvelle pour chacune de ses œuvres.

Loin de se limiter aux descriptions, l'exigence d'authenticité impose aux adeptes de l'impressionnisme littéraire l'emploi fréquent du discours indirect libre, du monologue et des dialogues qui reproduisent avec une

²⁴⁹ B. Vouilloux, art. cit., p. 64.

²⁵⁰ A. Hauser, art. cit., p. 317.

grande exactitude le parler des protagonistes²⁵¹. Toutes ces techniques trouvent leur place dans les romans d'Octave Mirbeau. Le discours indirect libre est surtout représentatif des premières œuvres, en particulier de *Sébastien Roch*. Le recours fréquent à ce procédé s'explique évidemment par la difficulté contre laquelle bute chaque romancier (Flaubert en tête) qui veut reproduire les pensées d'un protagoniste peu éduqué, d'une intelligence moyenne ou mineur, comme c'est le cas de Sébastien – sans se servir de narrateur. La technique du style indirect libre permet de décrire chaque subtilité et chaque nuance de sentiment que les personnages seraient bien en mal de restituer, dans un langage qu'ils ne sauraient employer, tout en donnant l'impression d'un cheminement de pensées authentique. Nous trouvons un exemple de ce procédé dans la scène de la cour du collège de Vannes, qui constitue sans conteste un moment fort du roman. Sur plus de neuf pages, les pensées de Sébastien se bousculent et galopent sans qu'il parvienne à les exprimer. Cruellement blessé dans sa sensibilité, il souffre ; mais le lecteur ne peut mesurer cette souffrance que grâce au style indirect libre, qui seul peut restituer le cours des pensées du garçon. Nous n'en citerons qu'un court fragment :

Pourquoi, si petit, si faible, si laid, si mal vêtu, l'avait-on envoyé si loin, sans une protection, sans une défense? Pourquoi, si brusquement, l'avoir arraché, aux quiétudes, aux intimités douces du pays, son pays, silencieux et charmant, où tout lui était familier, fraternel, où il était plus beau, plus riche, plus envié que n'importe lequel des enfants, ses compagnons d'école et de jeux; où tout le ramenait, à cette heure de souffrance, et la dureté de l'exil et le remords de ne l'avoir pas assez aimé, ce pays maintenant perdu, aimé de cet amour encore inédit, qui lui noyait le cœur d'amers regrets et de violentes tendresses? (585-586)

De toute évidence, le choix des mots, la composition savante des phrases trahissent la main de l'auteur ; mais grâce à cette technique, la sensibilité de Sébastien nous est pleinement révélée. John Walker, en commentant l'ensemble de ce passage, où des bribes de dialogue n'apparaissent que pour souligner encore plus cruellement le contraste entre l'étendue des pensées de l'enfant et son incapacité à les exprimer, souligne que « l'essentiel, ce ne sont pas les paroles qu'on prononce, ce sont les émotions qui les inspirent » ; et admire la virtuosité de Mirbeau à « décrire toute la gamme des souvenirs, des imaginations et des émotions qu'un enfant peut connaître en un seul instant »²⁵².

²⁵¹ Cf. M. Des Loges, art. cit.

²⁵² J. Walker, *L'Ironie de la douleur. L'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Toronto 1954, p. 180-181.

Dans le cas de l'abbé Jules, s'il ne s'agit pas d'exprimer des idées que le personnage ne serait pas en mesure de nommer, nous avons toujours l'impression de suivre de près le cours de ses réflexions, ce qui les prive de toute marque d'artificialité :

Son enthousiasme était tombé; il ne croyait plus à la réussite de son idée. Pourquoi désirait-il une bibliothèque? Était-il même bien sûr de la désirer et de désirer quoi que ce soit? En vérité, il n'en savait rien. N'était-ce point une mystification qu'il se jouait à lui-même, une de ces farces lugubres comme il en inventait pour tromper l'immense ennui de son existence? (384)

Il faut cependant observer que le style indirect libre disparaît relativement tôt des romans de Mirbeau qui, à partir de *Sébastien Roch*, emploie systématiquement la première personne de la narration. Toutefois, l'effet visé va dans le même sens, celui de reproduire fidèlement les sensations et les états d'âme des personnages. Quant à l'authenticité du style, la difficulté est résolue en général par le fait que les personnages chargés de la narration manient la langue à la perfection, étant sans doute bien éduqués et exerçant des professions de type littéraire. Une exception à cela pourtant : *Le Journal d'une femme de chambre* doit restituer le style d'une bonne. Aussi l'auteur qui intervient au début du récit avertit-il le lecteur de certaines particularités de son écriture. En effet, le langage de Célestine est riche en expressions crues et drues, et il porte des marques du style parlé. Voici quelques exemples pris au hasard des pages : « rigolo » (393), « Ah bien !... Vrai !... » (414), « Allons bon ! » (428), « Non !... De ma vie !... » (444) Cependant, Mirbeau se montre par la suite peu conséquent et parsème le parler de Célestine de constructions et de tournures qu'elle ne saurait utiliser d'elle-même, comme le recours fréquent à l'imparfait du subjonctif.

Une telle narration, bien qu'elle s'effectue à la première personne, maintient pourtant une certaine distance – temporelle ou sentimentale – entre les sensations du personnage et la manière de les rapporter. C'est pourquoi, dans certains cas, le romancier utilise le soliloque ; une telle formule favorise la reproduction immédiate du contenu d'une conscience ; ici comme dans le discours indirect libre, le filtre de la narration faite par un tiers n'existe pas, et les paroles du personnage arrivent directement au lecteur. Souvent, elles se caractérisent par une forme décousue, désordonnée, qui témoigne d'une grande spontanéité dans leur formulation et permet d'assister au processus lui-même. Dans *Le Calvaire*, cette technique est entre autres exploitée dans la scène, d'une grande intensité, où Jean découvre la vie irrégulière de Juliette :

Je la conduis brutalement vers la voiture... et nous rentrons... Pliée en deux, elle est là, près de moi, qui sanglote... Que vais-je faire?... Je n'en sais rien... En vérité, je n'en sais rien... Il me semble qu'une montagne de rochers s'est abattue sur moi... J'ai cette sensation de blocs lourds sous lesquels mon crâne s'est aplati, ma chair s'est écrasée... Pourquoi, dans le noir où je suis, pourquoi ces murs hauts et blafards fuient-ils dans le ciel? Pourquoi des oiseaux sombres volent-ils dans des clartés subites?... Pourquoi une chose, affaissée près de moi, pleure-t-elle?... Pourquoi? Je l'ignore... (244)

La perception du monde est sérieusement perturbée: la réalité se confond aux hallucinations. L'identification de certains objets ou personnes (Juliette) est impossible. Nous voilà conduits aux frontières du monde réel. Cependant, le début du chapitre suivant nous ramène à la réalité de manière directe et brutale: «Je vais la tuer...» – ces paroles de Mintié, l'utilisation du présent nous réinstallent dans l'immédiateté des événements, et font, comme le dit Michel Raimond, «coïncider le lecteur avec le contenu d'une conscience»²⁵³. La suite montre Mintié aux prises avec ses émotions, et permet d'observer l'évolution de ses sentiments. En effet, du désir de tuer Juliette, par la volonté de la mutiler hideusement, il en arrive à lui pardonner. Voici la première étape de ses réflexions:

Je vais la tuer... Elle est dans sa chambre, sans lumière, couchée... Moi, dans le cabinet de toilette, je marche, je marche... Je marche haletant, la tête en feu, les poings crispés, impatients de justice... Je vais la tuer!... De temps en temps, je m'arrête près de la porte et j'écoute... Elle pleure... Et, tout à l'heure, j'entrerai... j'entrerai et je l'arracherai du lit, je la traînerai par les cheveux, je m'acharnerai sur son ventre, je lui frapperai le crâne contre les angles de marbre de la cheminée... Je veux que la chambre soit rouge de son sang... Je veux que son corps ne soit plus qu'un paquet de chair pilée, que je jeterai aux ordures et que le tombereau, demain, ramassera... Pleure, pleure! Dans une minute, tu hurleras, ma mie!... Ai-je été stupide?... Penser à tout, excepté à cela!... Avoir peur de tout, excepté de cela!... Me dire à chaque instant: «Elle me quittera», et jamais, jamais: «Elle me trompera...» (245)

Prenant la réalité comme point de départ, le monologue intérieur se développe en faisant état de chaque nuance des pensées du protagoniste. La distance entre ses réflexions et leur description semble inexistante; leur caractère décousu renforce l'effet de la reproduction sur le vif.

Les parties dialoguées dans l'œuvre mirbellienne visent aussi une maximale authenticité. Pour ce faire, l'auteur reproduit toutes les façons de parler spécifiques, jargon, argot, patois, habitudes et tics de langage. Évoquons ici à titre d'exemple la façon de parler du peintre Lucien, hachée et heurtée, imprécise comme le sont ses théories, reproduisant la confusion de ses pensées, ou le langage de tous les personnages qui n'existent

²⁵³ M. Raimond, *op. cit.*, p. 309.

que par leur éloquence, tel M. Roch (nous aurons l'occasion de revenir à cette caractéristique de l'écriture mirbellienne). Le langage des enfants possède aussi sa valeur spécifique, comme les paroles de Georges, le petit infirme de *L'Abbé Jules*, pleines de simplicité enfantine qui contraste péniblement avec leur sens dramatique :

...ça doit être beau, les pays... là-bas... au-dessus des toits... les pays, plus loin, au-dessus des forêts... Hier soir, pendant que mes parents étaient chez toi, j'ai pensé à m'en aller... plus loin que tout ça encore... Je me suis levé, je me suis habillé... Mais la porte était fermée... Alors, je me suis recouché, et j'ai rêvé à des choses... C'est-y loin, l'Amérique, dis? (458)

C'est également sa façon singulière de parler qui perd Sébastien Roch aux yeux de ses camarades nobles lors de leur première rencontre dans la cour du collège. Les vêtements négligés et le nom sans particule, mais aussi cette phrase révélatrice de ses origines humbles, suffisent pour qu'ils le jugent indigne de leur compagnie : « Puisque j'suis de Pervençères, na ! », répète-t-il (582) ; mais déjà avant, au moment des adieux à la gare, son père, intimidé par la présence du jésuite, ne se montrait guère plus éloquent :

- Mon Révérend Père... C'est un père... je suis un père... un père qui... Certainement, je ne m'attendais pas, comme ça!... le grand honneur!... Et puis le soir, dans une gare, on ne voit pas bien... (571)

Monsieur Roch se caractérise d'habitude par une grande fluidité de la parole, Sébastien saura s'exprimer mieux dans la suite du roman ; mais dans les deux scènes évoquées plus haut, la timidité paralysante influence leur expression. L'effet visé par le romancier est encore ici une authenticité maximale de l'énoncé.

Mirbeau reproduit aussi avec soin le parler des paysans. Les occurrences de ce procédé sont nombreuses ; nous ne citerons ici que les propos d'une vieille femme qui annonce à l'abbé Jules la disparition du père Pamphile :

- V'là quasiment pus d' quinze jours, à nuit, que je l'ons vu, mossieu l' curé, répondit la vieille... Un jour, y était cor, et pis l' lend'main, y n'y était pus [...] Y sera, ben sûr, reparti en queuque pays... il est si enragé! (417)

L'analyse des passages précités permet de conclure à l'importance que Mirbeau attache à la vérité d'expression. Traitées de manière isolée, ces techniques ne sauraient certes témoigner de l'originalité des ouvrages de Mirbeau ni de leur caractère impressionniste. Cependant, jointes à d'autres procédés, elles autorisent, à notre sens, de telles conclusions.

5. Problèmes de composition

Dans cette analyse de l'impressionnisme littéraire d'Octave Mirbeau, il nous faut également poser le problème de la composition de ses romans. Il est aisé de constater qu'elle subit d'importants changements par rapport à la règle traditionnelle. De nouveau, on peut y observer l'influence combinée des Goncourt et des peintres impressionnistes, mais en définitive, Mirbeau ira plus loin qu'eux, échappant par moments à l'emprise de la réalité et se situant dans la lignée des recherches symbolistes ou expressionnistes. Il ne faudrait pas y voir, nous l'avons déjà signalé, une marche ininterrompue vers des formes de plus en plus novatrices et révolutionnaires. Lors du travail sur ses livres successifs, Octave Mirbeau éprouve de nombreuses hésitations. Mise à part sa tendance à sous-estimer ses propres efforts, dont il fait preuve dans sa correspondance (il en parle souvent à ses amis, et en réponse à des paroles critiques de Ferdinand Brunetière dans *La Revue des Deux Mondes*, il écrit : « Je sais mieux que vous, Monsieur, que je n'ai pas de talent. Il y a longtemps que, ne pouvant le goûter en moi, j'ai pris le parti de l'admirer chez les autres »²⁵⁴), il faut y voir l'effet de son déchirement, que nous avons également mentionné, entre la volonté d'atteindre un public important et de rester à la hauteur de ses exigences d'ordre strictement littéraire. Disons aussi que ses opinions esthétiques peuvent subir certaines fluctuations, ce qui se répercute sur la forme de ses œuvres, comme cela pourrait être le cas d'*Un Gentilhomme*, une œuvre de facture beaucoup plus traditionnelle que ses autres romans, et pourtant commencée relativement tard, autour de l'an 1902. De manière générale cependant, l'œuvre mirbellienne présente une tendance à l'éclatement de la composition, ce que nous tâcherons d'examiner dans les pages qui viennent.

Les frères Goncourt qui commencent à imposer la priorité du fragment sur l'entité du texte (ce sont déjà les tentatives de Baudelaire, et Bourget y voit l'un des éléments de l'esthétique décadente), visent à obtenir la juxtaposition des passages successifs, sans la prédominance de l'un sur l'autre. Octave Mirbeau recourt à la même technique, et de manière de plus en plus manifeste. Si les premiers romans possèdent encore une trame relativement complète, les livres écrits après *Sébastien Roch* prennent des libertés avec la composition, allant parfois jusqu'à l'extravagance. Outre le relâchement de la structure du roman, où un nombre toujours plus grand d'épisodes extérieurs à l'intrigue finit par l'éliminer tout à fait, notons la discontinuité dans la présentation des faits, les découpages arbitraires qui

²⁵⁴ Lettre de Mirbeau à F. Brunetière, septembre 1890, *Corr. II*, p. 274.

laissent dans l'ombre des événements importants pour la clarté du récit, des incohérences narratives, et le recours fréquent à la mise en abyme dont le romancier fait un usage intéressant et varié.

Un certain nombre de ces techniques trouvent leur place dans le premier roman avoué de Mirbeau, *Le Calvaire*. Sa composition donne déjà un prétexte aux reproches des traditionalistes. Certains critiques s'expliquent mal le fait que le romancier s'attarde longuement sur l'enfance de Jean Mintié pour ensuite passer sans transition aucune à la description sanglante de la guerre et enfin présenter le héros quelques cinq années plus tard, sans se soucier de combler ces lacunes. Si ce reproche n'est pas fondé – nous préférons croire, avec Pierre Michel, qu'il s'agit là, au contraire, d'une intention toute naturaliste d'expliquer la velléité du personnage par ses expériences affligeantes – il n'en reste pas moins vrai que Mirbeau néglige de bien structurer son roman: «je ne me suis préoccupé ni d'art, ni de littérature, confie-t-il à Paul Bourget, je me suis volontairement éloigné de tout ce qui pouvait ressembler à une œuvre composée, combinée, écrite littérairement. J'ai voulu seulement évoquer [...] une douleur telle quelle, sans arrangement ni drame»²⁵⁵. Cela explique la fin ouverte du roman, qui abandonne Mintié au moment du plus grand accablement après la trahison de Lirat, sur le point de quitter la ville. Les vêtements d'ouvrier qu'il achète, la nature consolante qu'il voit dans son rêve suggèrent le dénouement possible, cependant rien n'est dit de manière explicite. *Le Calvaire*, pourtant le premier sur la liste, est déjà exemplaire des libertés que Mirbeau prend avec la composition du roman. Cependant, ces audaces sont limitées et, à lire Pierre Michel, «même si Mirbeau a entendu exprimer, d'une façon délibérément impressionniste, une expérience individuelle et irréductible, elle n'en a pas moins une portée générale et contribue à la compréhension de toute une époque»²⁵⁶.

L'Abbé Jules, le deuxième roman de Mirbeau, ne fait que développer les tendances présentes dans *Le Calvaire*. Un long retour en arrière et l'absence du personnage éponyme des trois premiers chapitres étonnèrent les contemporains qui remirent ces étrangetés sur le compte de la composition manquée de l'œuvre. Cependant, telle était la volonté de Mirbeau qui déclarait, de manière encore plus catégorique, ne suivre délibérément aucun plan: «Enfin, je ne sais plus où je vais avec ce diable d'Abbé. Tout se passe en épisodes, en *resson*, comme dit Sardou [...], et pas le moindre poulet au milieu», écrivait-il à Paul Hervieu²⁵⁷. Cette prépondérance de l'épisode par rapport à la structure de l'ensemble confirme le penchant impressionniste de notre écrivain. Elle se répercute également sur le plan

²⁵⁵ Lettre de Mirbeau à P. Bourget, 21 novembre 1886, *Corr.* I, p. 618.

²⁵⁶ P. Michel, introduction au *Calvaire*, *CEROM* 1, p. 106.

²⁵⁷ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, début septembre 1887, *Corr.* I, p. 704.

de l'intrigue : les liens entre les événements racontés sont bien faibles et ne permettent pas d'établir de rapports de cause à effet. Pierre Michel souligne l'absence de nœud d'action et, par conséquent, de dénouement, car « s'il y a bien une fin, fort attendue – l'ouverture du testament provocateur, suivie de l'*auto-da-fé* de la mystérieuse malle qui a tant fait phantasmer les habitants de Viantais – elle n'est en aucune façon l'aboutissement inéluctable de tout ce qui précède »²⁵⁸. De plus, des éléments complètement étrangers à l'intrigue, si faiblement marquée fût-elle, viennent compliquer la structure fondamentale. Ainsi du récit des aventures du père Pamphile, qui n'est en somme qu'une gigantesque digression.

La narration subit également un traitement cavalier : elle est menée de la perspective d'un enfant, ce qui devrait impliquer un point de vue doublement restreint : non seulement le narrateur ne peut pas relater les scènes auxquelles il n'a pas assisté, mais même la signification de certains épisodes vus de ses propres yeux peut lui échapper à cause de son âge. Pourtant, il semble que Mirbeau ne s'est donné cette restriction que pour la transgresser à volonté. Albert Dervelle dispose souvent d'un savoir inexplicable, qui descend loin dans le passé de l'abbé et, surtout, dans les tréfonds de son âme, pour nous révéler ses combats intérieurs. Si, dans d'autres scènes, le romancier respecte la convention qu'il a lui-même choisie, ce n'est que parce qu'elle lui convient alors pour préserver le côté mystérieux de son personnage. Tout être est un mystère, et la vie reste insondable – cette conviction se reflète dans la structure ouverte et incohérente du roman.

Sébastien Roch apparaît comme le plus classique des romans mirbeliens. Il s'agit avant tout de la narration à la troisième personne, mais aussi de la présentation des événements qui se fait, pour la plupart, de manière linéaire ; enfin, on peut parler d'une suite logique de faits dont les uns découlent des autres. Mirbeau lui-même déclare qu'il « prend l'enfant à onze ans, et [...] le lâche à 17, l'âge auquel il meurt »²⁵⁹, ce qui montre son intention de respecter la présentation chronologique et enchaînée des événements. Cependant, il s'avère que le dénouement tragique du roman ne découle pas de la logique des événements, mais qu'il est une nécessité d'ordre extérieur au roman : « Dans l'enfance de mon personnage j'ai trouvé de tels développements que, lorsque je l'aurai conduit à l'âge de dix-sept ans, j'aurai tout près de quatre cents pages. Alors, pour finir, je suis forcé de le tuer [...] laissant deviner ce qu'il fût devenu homme » explique-t-il à Paul Hervieu²⁶⁰.

²⁵⁸ P. Michel, introduction à *L'Abbé Jules*, CEROM 1, p. 315.

²⁵⁹ Lettre de Mirbeau à C. Monet, début février 1889, *loc. cit.*

²⁶⁰ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, 28 janvier 1889, Corr. II, p. 31.

D'autre part, le récit des faits est loin d'être exhaustif. Comme nous l'avons déjà indiqué à l'occasion de l'analyse des rapports spatio-temporels, le romancier laisse subsister des lacunes dans notre savoir sur les héros. Rappelons que ce procédé est constant chez Mirbeau qui met ainsi à mal la cohérence du récit – de nombreuses lacunes nuisent à la clarté de ses autres romans. L'ellipse de cinq ans entre l'expulsion de Sébastien du collège et le récit de sa vie oisive à Pervençhères n'est qu'un exemple parmi d'autres. Mais le caractère fragmentaire caractérise l'ensemble de l'œuvre, et l'auteur lui-même le reconnaît, lorsqu'il parle d'une « succession de tableaux », tout en craignant qu'ils ne soient « trop pareils l'un à l'autre »²⁶¹. Cette crainte n'est pas justifiée, au contraire, une telle technique permet de diminuer la distance émotionnelle entre le lecteur et les événements présentés, tout en mettant en relief l'éclatement du psychisme de Sébastien. Stéphane Mallarmé relève cette caractéristique du récit et la compte à son avantage : « Chaque morceau valant par lui-même, il n'y en a pas un ; mais tout »²⁶².

Le caractère fragmentaire du récit se manifeste également par l'insertion dans le texte des lettres (le cas le plus intéressant est celui de la lettre de Bolorec, elle-même fragmentée et citée indirectement, par Sébastien) et du journal intime de Sébastien. La forme décousue de ces réflexions est annoncée dès le début par leur auteur : « Pourquoi j'écris ces pages ? [...] Je n'en sais rien. D'ailleurs, à quoi bon le savoir ? Ces pages, que je commence et que je n'achèverai peut-être jamais, n'ont besoin ni d'une raison, ni d'une excuse, puisque c'est pour moi seul que je les écris ». Le narrateur augmente l'impression d'inachevé en déclarant « détacher quelques fragments » de « ces pages volantes » qui constituent le journal (708). Ce procédé nous oblige en même temps à revenir au problème de la narration à la troisième personne. Comme on le voit, elle est entrecoupée de passages à la première personne qui relatent une vision subjective ; de plus, la présentation linéaire des faits devient aussi problématique, car, comme le constate Pierre Michel, « le passé bouscule le présent, et [...] les réflexions de portée générale se mêlent aux efforts d'introspection et aux « impressions » du moment »²⁶³. D'autre part, même le recours à la troisième personne dans la narration ne doit pas obligatoirement indiquer la volonté de garder l'objectivité du récit ; il ne devrait – nous revenons encore une fois au commentaire de Pierre Michel – « être interprété comme un retour à la technique zolienne ou balzacienne d'un romancier omniscient : il est simplement dû à l'impossibilité de verbaliser soi-même une expérience

²⁶¹ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, vers le 25 janvier 1890, *loc. cit.*

²⁶² Lettre de S. Mallarmé à Mirbeau, 12 mai 1890, OMB, p. 378.

²⁶³ P. Michel, introduction à *Sébastien Roch*, CEROM 1, p. 533.

qui relève de l'indicible»²⁶⁴. Sébastien Roch ne diffère pas, à tout prendre, des autres romans mirbelliens, qui sont toujours imbus de la personnalité de l'auteur. Les craintes que le romancier exprime dans ses lettres nous en offrent de nouveau la preuve. En effet, il s'inquiète de savoir si le « débordement de [sa] personnalité » ne sera pas nuisible à son roman²⁶⁵.

« L'année 1891 a vu se multiplier les déclarations sur l'avenir du roman », observe Michel Raimond qui juge leur diversité « presque amusante »²⁶⁶. L'ambiance générale de ces années, où un nombre toujours plus grand d'écrivains en viennent à contester les présupposés romanesques, achève probablement de détourner notre romancier de ce genre. « Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression, confie-t-il à Claude Monet. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste toujours une chose très basse, au fond, très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens »²⁶⁷. Le récit qui paraît dans *L'Écho de Paris* du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893, n'est sans doute pas étranger à cet état d'esprit. En effet, *Dans le ciel* est une œuvre singulière, peut-être la plus moderne de celles que Mirbeau a signées. Sa publication en volume ne se fait pas du vivant de l'auteur, et elle ne voit le jour qu'en 1989. Pourtant, Mirbeau envisageait de publier le récit, après des corrections nécessaires. On ne connaît pas les motifs qui le détournèrent de ce projet, mais on soupçonne entre autres le peu d'importance qu'il attachait à cette œuvre, déjà à la phase de sa composition. Ses commentateurs remarquent que sa correspondance ne contient presque aucune allusion à *Dans le ciel*, alors que ses autres romans ont toujours provoqué des commentaires abondants. Il s'agirait donc d'une œuvre écrite « pour des raisons alimentaires »²⁶⁸ et, comme telle, indigne d'un intérêt plus marqué. Mais, paradoxalement, cette désinvolture n'est que profitable pour l'effet final. Un peu à la manière du journal de Sébastien, le récit semble ne chercher « ni raison, ni excuse » pour ce qu'il raconte : et sa matière première est fournie, encore une fois, par les expériences et les impressions de Mirbeau ; c'est « une confession à peine voilée »²⁶⁹. Il s'agit donc d'un récit éminemment subjectif. Mais sa subjectivité ne se limite pas à la thématique ou au problème du point de vue, elle envahit la totalité de l'œuvre et décide de sa composition. « Les faits importent moins que l'impression qu'ils

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Lettre de Mirbeau à P. Hervieu, vers le 25 janvier 1890, *Corr. II*, p. 192.

²⁶⁶ M. Raimond, *op. cit.*, p. 49.

²⁶⁷ Lettre de Mirbeau à C. Monet, début septembre 1891, *Corr. II*, p. 447.

²⁶⁸ Cf. *OMB*, p. 482.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 479.

produisent sur le narrateur. Plutôt que d'une succession d'événements, il s'agit d'une juxtaposition d'états d'âme et de sensations. La stricte continuité chronologique est balayée au profit de la discontinuité d'épisodes qui ne sont rapportés qu'autant qu'ils ont acquis, aux yeux des narrateurs, une épaisseur particulière»²⁷⁰. L'histoire des personnages est pleine de lacunes : le premier narrateur n'apparaît qu'au début du récit, alors que selon les normes classiques, il devrait revenir à la fin, pour assurer le cadrage complet. Sa fonction se limite cependant à introduire le second narrateur, Georges, qui contera à son tour le triste sort de son ami peintre. Mais autant nous connaissons la fin tragique de Lucien, autant il nous manque des informations sur sa vie d'avant la rencontre avec Georges ; en revanche, si le destin de Georges nous reste inconnu, nous disposons d'informations détaillées sur son enfance. De cette manière, aucun des trois personnages n'est présenté de manière complète. On pourrait y voir un refus de composer pareil à celui des peintres impressionnistes qui ne présentent que la moitié d'une silhouette ou d'un objet aux limites du tableau, pour signifier qu'ils se soumettent au découpage arbitraire du cadre, au lieu d'adapter leur motif aux dimensions de la toile. Nivet et Michel sont en effet convaincus qu'«en rejetant les règles et conventions arbitraires, aussi bien que les vieux mensonges de l'objectivité, de la mesure et de la vraisemblance ; et en laissant sa subjectivité envahir et imprégner toute son œuvre, Octave Mirbeau accomplit dans le domaine du roman une révolution comparable à celle de Rodin, de Monet et des impressionnistes dans le domaine de l'art»²⁷¹. Éléonore Roy-Reverzy n'hésite pas non plus à parler, à propos de *Dans le ciel*, des «recherches révolutionnaires» et fait voir, à côté de «la multiplication des narrateurs», «l'éclatement de la temporalité et de la spatialité»²⁷². Remarquons aussi le recours à des modalités narratives différentes, comme le récit du premier narrateur, les notes de Georges et plusieurs lettres de Lucien. De tels procédés donnent de l'épaisseur à la facture du texte et approfondissent, bien évidemment, la sensation de subjectivité.

Le Jardin des supplices offre la particularité d'être composé de trois parties indépendantes qui parurent consécutivement dans la presse. Au cours du travail sur son roman, Mirbeau décida d'unir les trois textes en leur ajoutant d'autres fragments également prépubliés et en saupoudrant le tout de morceaux tout neufs, écrits spécialement à cette occasion. L'impression d'incohérence n'en est que plus manifeste ; d'ailleurs, il ne semble pas que le romancier veuille camoufler les coutures et pallier les

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 481.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 18.

différences entre les parties. Les chapitres sont d'une longueur inégale, les discordances de ton sont flagrantes. De toute évidence, le caractère décousu et composite de cette œuvre résulte non seulement de ce travail de collage auquel Mirbeau s'était livré, mais il est également l'effet de sa volonté de rompre avec nombre de conventions romanesques. De nouveau, les indices impressionnistes sont nombreux. Le titre de la première partie n'est autre que « Frontispice », « ce qui d'emblée établit une équivalence picturale »²⁷³, dit Pierre Michel. Le critique suit en cela l'analyse de Julia Przybos qui voit dans ce titre une invitation à « lire *Le Jardin des supplices* comme une peinture à plusieurs volets »²⁷⁴. En effet, si l'ensemble est constitué de trois parties, chacune d'elles se décompose en de multiples fragments (le mot n'est pas innocent, car c'est précisément de « Fragments » que Mirbeau avait qualifié les six feuilletons publiés dans *Le Journal* du 3 avril au 19 juin 1898). Il est impressionnant de découvrir, à l'intérieur de cette forme hétéroclite en elle-même, des découpages plus anciens, qui révèlent dans le travail de Mirbeau une sorte de véritable fureur d'amalgamer des morceaux qui ne riment nullement entre eux. Attardons-nous un instant à reproduire l'inventaire imposant de ces textes, contes et chroniques, parus séparément dans les journaux parisiens en un laps de temps considérable – entre 1885 et 1898. Ainsi, le « Frontispice » se compose de fragments de chroniques : « L'École de l'assassinat » (*Le Figaro*, 23 juin 1889), « La Loi du meurtre » (*L'Écho de Paris*, 24 mai 1892), « Divagations sur le meurtre » (*Le Journal*, 31 mai 1896) et « Après dîner » (*L'Aurore*, 29 août 1898). « Histoire de compliquer encore les choses, signale Pierre Michel, plusieurs de ces chroniques ont elles-mêmes été reprises sous d'autres titres : " À une fête de village ", " Après boire " ... » Cependant, la cohérence thématique de cette partie paraît assurée, dans la mesure où toutes les chroniques ont été consacrées au problème de la loi du meurtre. En revanche, les deuxième et troisième parties, « En mission » et « Le Jardin des supplices », non seulement diffèrent considérablement entre elles par le ton et par le style (« En mission » développant la critique sociale avec des éléments de satire et de grotesque, « Le Jardin des Supplices » cultivant le style et l'imagerie décadents), mais encore l'une indépendamment de l'autre se présente comme hybride et hétéroclite. Le manque d'unité entre ces deux parties s'explique par le fait qu'elles ont été d'abord publiées comme des récits autonomes ; quant à leur incohérence intérieure, elle est due aux rajouts que Mirbeau avait effectués pour la publication en volume, et qui consistent à nouveau en la reprise de chroniques déjà publiées et, souvent, republiées. Voici la

²⁷³ P. Michel, introduction au *Jardin des supplices*, CEROM 2, p. 134.

²⁷⁴ J. Przybos, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », OM92, p. 207.

liste reconstruite par Pierre Michel : « Colonisons » (paru le 13 novembre 1892 dans *Le Journal* sous le pseudonyme de Jean Maure, et repris le 22 mai 1898 sous le titre de « Civilisons ») ; « Profil d'explorateur » (paru le 21 juin 1892 dans *L'Écho de Paris*, repris sous le même titre dans *Le Journal* du 15 juillet 1894, puis dans *L'Aurore* du 25 mai 1899 sous un nouveau titre, « Explorateur ») ; « Un Voyageur » (*L'Écho de Paris*, 6 mai 1893) ; « Les Perles mortes » (*Le Journal* du 9 janvier 1898) ; et « La Fée Dum-dum » (*Le Journal* du 20 mars 1898). Nous ne faisons pas état d'autres « emprunts d'importance mineure » cités par P. Michel ; tout cela l'autorise à constater que « pour nombre de passages du roman, il existe trois versions différentes, remises sur le métier et dûment repolies... »²⁷⁵ Qu'en ressort-il de cet ensemble qu'il est difficile de nommer « roman » ? Serait-ce uniquement une solution de facilité de la part de l'écrivain qui s'est toujours plaint de l'extrême difficulté à composer ? Ne s'agirait-il plus que d'un travail d'artisan, comme le veut É. Roy-Reverzy ? En effet, elle voit dans cette « technique du roman-collage » la volonté de dépouiller l'acte littéraire de « toute noblesse, d'autant que l'activité du chroniqueur est somme toute équivalente à celle du romancier créateur » et le fait unir au « souverain dédain pour la littérature, très caractéristique de la fin du siècle »²⁷⁶. Si dédain il y a, il ne faut pas l'identifier à la négligence du métier, dont Mirbeau ne cesse de souligner l'importance. Si, dans *Le Jardin des supplices*, on ne peut plus parler de la composition au sens traditionnel du terme, c'est que, nous venons de le dire, le romancier s'éloigne définitivement de la forme romanesque qui n'a plus d'attrait pour lui. En revanche, cet assemblage arbitraire de morceaux disparates offre en définitive une unité surprenante, et la diversité des voix et des tons ne fait que mieux ressortir le message principal : la cruauté et l'absurdité de l'univers. La fin est de nouveau ouverte, certains épisodes restent inachevés – mais, semble dire Mirbeau, cela correspond parfaitement à la contingence de l'univers : « J'ai beaucoup étudié la vie, écrit-il en 1889. Elle est infiniment absurde et infiniment douloureuse »²⁷⁷.

Le Journal d'une femme de chambre ne fait que développer ces tendances. Il s'agit, comme dans le cas précédent, de plusieurs moutures du même texte, enrichies de chroniques et de contes prépubliés dans la presse – à partir du *Jardin des supplices*, ce procédé devient constant chez notre écrivain. Si l'intrigue paraît plus marquée – Célestine arrive à la campagne, elle y fait la connaissance de Joseph et repart pour une vie nouvelle avec

²⁷⁵ Pierre Michel, à qui nous devons cet inventaire (Introduction au *Jardin des supplices*, CEROM 2, p. 134-135), souligne à son tour les efforts de Jean-François Nivet et de Michel Delon à « débroussailler ce bricolage de textes » (notes à l'introduction, *ibid.*, p. 1185).

²⁷⁶ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 19.

²⁷⁷ « Un joueur », *Le Figaro*, 27 janvier 1889.

lui – cette trame bien mince est entrecoupée de plusieurs fragments qui détruisent la cohérence du récit : des chapitres entiers pourraient être enlevés sans que la composition s'en ressente, comme celui de l'«étrange relique» ou celui d'une réception donnée par le ménage Charrigaud. L'idée de la fragmentation demeure présente dans l'esprit de l'écrivain, puisqu'il donne à une mouture du *Journal*, parue dans *La Revue Blanche* du 15 janvier au 1 juin 1900, le titre de «Nouveaux fragments», ce qui prouve que Mirbeau est pleinement conscient de l'effet obtenu par son travail de collage. Un tel mélange se répercute évidemment sur le plan des relations spatio-temporelles qui, comme nous l'avons indiqué dans notre chapitre précédent, présentent une grande confusion, puisque le passé s'y mêle sans cesse au présent, et que les lieux évoqués offrent également une grande diversité. Cela amène les commentateurs de l'époque à réitérer les critiques concernant la composition, qu'ils ont déjà eu l'occasion d'émettre à l'occasion de ses romans précédents. Ainsi, Nicolas Ségur parle d'une «fabulation [...] choquante et absurde» et soupçonne Mirbeau de mercantilisme, puisque, «afin de constituer un gros volume», il a ramassé des «contes publiés ça et là, réunis après coup et mis sans raison dans la bouche d'une servante»²⁷⁸. Cette accusation d'avoir utilisé ses «fonds de tiroir»²⁷⁹ sera reprise à l'occasion des romans suivants, surtout à propos des *21 jours d'un neurasthénique*. C'est dans ce livre que la technique du roman-collage arrive à son apogée. La structure de l'œuvre est très libre, à peine unie par la personne du narrateur qui annonce sa volonté de présenter au lecteur quelques spécimens de l'humanité. Cette intention constitue l'unique lien entre toutes ces histoires qui se déroulent devant les yeux du lecteur qui y chercherait en vain un rapport causal. Le terme de roman n'est décidément plus approprié pour définir cette construction bizarre, dont Monique Bablon-Dubreuil a pu dire : «Du roman, plus trace, le texte échappe à tout statut, gagné par l'hybridité, écartelé entre journalisme et fantasme»²⁸⁰. En effet, le romancier ne se préoccupe nullement de motiver l'ordre d'apparition de ces anecdotes ni d'en former un ensemble uni. Il lui arrive d'entrer presque directement en matière, en se contentant d'annoncer dans un style télégraphique : «Rencontré, hier, deux personnages assez inquiétants : un maire breton, M. Jean Le Trégarec ; un *clubman* parisien, M. Arthur Lebeau. / Le maire d'abord» (178), «J'ai souvent fait ces rêves» (136), ou «Et voici ce que dit un autre :» (194), pour repartir

²⁷⁸ «Octave Mirbeau», *La Revue*, 15 décembre 1908, p. 464.

²⁷⁹ Rachilde, C.R. des *21 jours d'un neurasthénique*, *Mercure de France*, octobre 1901, p. 197-198. Cependant, le compte rendu est, dans son ensemble, positif.

²⁸⁰ M. Bablon-Dubreuil, «Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau», *Romantisme* 94, décembre 1994, p. 34.

brusquement sur un récit sans lien visible avec d'autres histoires. Éléonore Roy-Reverzy observe qu'une telle manière de coller les textes les uns aux autres est « encore plus voyante et volontairement maladroite »²⁸¹ que dans les ouvrages précédents. Mirbeau élaborerait ainsi une « poétique de l'anecdote, dit-elle – qui est précisément par sa dimension aux antipodes du roman – du potin et de la digression »²⁸². Pierre Michel croit pour sa part justifié de situer Mirbeau dans « une tradition qui remonte à Boccace et Marguerite de Navarre, et qui, en passant par Sterne et Diderot, se perpétuera jusqu'à Milan Kundera, Umberto Eco et Salman Rushdie »²⁸³ et revient à l'idée exprimée déjà à l'occasion des autres romans, à savoir que ce refus constant de composer, d'arranger la réalité romanesque « a pour effet de rendre sensible, quelque quarante ans avant les existentialistes, l'absurdité foncière d'un univers livré à l'entropie et à la loi du meurtre et qui échappe à toute velléité d'explication rationnelle. Le chaos et la contingence du récit, qui n'obéit à aucune nécessité interne, qui commence arbitrairement, qui s'arrête abruptement – comme *Le Calvaire* et *Dans le ciel* – et qui “ pourrait être continué ”, selon la formule d'André Gide, reflètent la contingence de la vie et l'universel chaos »²⁸⁴. En même temps, l'extrême diversité de sujets correspond à la volonté de Mirbeau de reproduire fidèlement « la Vie même », en quoi il reste fidèle aux principes impressionnistes. « Ma seule ambition et tout mon art se résument à fixer cette vie éparse, fugace et merveilleuse, à la traduire dans sa mobilité et ses contradictions », avouera-t-il peu de temps après à Maurice Le Blond²⁸⁵.

En 1907, un critique italien a déclaré que *La 628-E8* était un chef-d'œuvre de l'impressionnisme²⁸⁶. Cette opinion est confirmée par les critiques de notre temps qui, telle Marie-Françoise Montaubin²⁸⁷, découvrent de nombreuses analogies entre *La 628-E8* et le courant impressionniste. Il s'agit, en premier lieu, de l'intention, déclarée dès l'ouverture du livre, de raconter « des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits », accumulés lors de son voyage à travers quelques pays de l'Europe (295). On peut munir cette déclaration d'une explication impressionniste, dans la mesure où le narrateur s'apprête à les restituer avec la plus grande sincérité et sans y appliquer la grille de son intellect : « J'écrirai donc ceci au hasard de mes souvenirs et de mes rêves, sans trop distinguer entre

²⁸¹ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 20.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ P. Michel, introduction à *21 jours d'u neurasthénique*, CEROM 3, p. 9.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁵ Interview de Mirbeau par M. Le Blond, art. cit.

²⁸⁶ L. Campolongo, « *La 628-E8* di Ottavio Mirbeau », *Il Lavoro*, 26 novembre 1907.

²⁸⁷ M.-F. Montaubin, art. cit., COM 2, 1995, p. 55.

eux» (298). Du même coup, il écarte toute interprétation scientifique ou documentaliste de son récit: «...n'attendez pas de moi des renseignements historiques, géographiques, politiques, économiques, statistiques, des documents parlementaires, éditaires, militaires, universitaires, judiciaires... Non que je les méprise, croyez-le bien... Mais où et comment eussé-je pu les recueillir? Il faut habiter un pays, vivre parmi ses institutions, ses usages quotidiens, ses mœurs et ses modes, pour en sentir les bienfaits ou les outrages... Or, je n'ai pu que rouler sur ses routes, comme un boulet sur la courbe de sa trajectoire». C'est ainsi que se définit sa sincérité: il ne veut parler que de ce qu'il a vu de ses propres yeux, il ne peut introduire dans son livre que ce qu'il connaît de son propre vécu. C'est pour les mêmes motifs qu'il s'applique à rendre le rythme saccadé et parfois très rapide du voyage en automobile. Il est convaincu qu'un tel style de narration, décousu et soumis au rythme des déplacements, «est un de ceux qui conviennent le mieux à notre époque. Il reflète la vie ambulante de ce temps»²⁸⁸. Pierre Michel observe que «*La 628-E8* est par moments une sorte d'équivalent littéraire de cette tentative impressionniste pour fixer l'instantanéité»²⁸⁹. Le caractère éclaté du récit n'en devient que plus saillant. Même si l'on voulait trouver un fil conducteur dans le fait de raconter ses impressions de voyage, un doute s'installe vite à propos de l'existence même de ce cadre: «Est-ce bien un journal? Est-ce même un voyage?» (295), se demande le narrateur qui ne cessera de truffer le texte d'histoires qui ne s'adaptent nullement à cette formule, fût-elle provisoire, du journal de voyage. Comme dans les cas précédents, des anecdotes, des souvenirs viennent trouver place dans ce récit qui semble se distendre à l'infini, jusqu'à perdre complètement son caractère romanesque. Le passage sur la mort de Balzac y figure de manière tellement arbitraire que la décision de le supprimer du livre, à la suite des protestations de la fille de Mme Hanska, ne sembla pas importuner Mirbeau outre mesure, comme le signale M.-F. Montaubin²⁹⁰. On peut reconnaître le même caractère accidentel à d'autres intrusions qui font valoir l'arbitraire dans la composition (si le mot n'est pas déplacé) et indiquent clairement l'absence de toute trame événementielle. Mirbeau n'hésite pas à qualifier d'«impressions» ces courts passages qui évoquent réellement les légères touches de pinceau d'un Renoir, tout en rappelant les descriptions des Goncourt²⁹¹. Il en

²⁸⁸ Interview de Mirbeau par P. Gsell, art. cit., p. 428.

²⁸⁹ P. Michel, notes à *La 628-E8*, CEROM 3, p. 1154.

²⁹⁰ M.-F. Montaubin, «Mort de Balzac», COM 4, 1997, p. 268.

²⁹¹ Ainsi d'un passage qui est introduit par les mots: «J'ai une autre impression» (*La 628-E8*, p. 426).

est ainsi de cette charmante description d'une foire aux fromages, que le romancier prend un plaisir visible à restituer dans toute son ambiance :

Foire aux fromages

À l'entrée du bourg de Purmerend, sur une riante, grouillante petite place, au bord du canal, nous sommes arrêtés par les apprêts d'une foire aux fromages... Une longue file de chalands, pleins de ces boules rouges ou violacées qu'on appelle des têtes de nègres, s'amarrent le long des quais, où, de place en place, avec cette cargaison, l'on construit de petits monticules, semblables à ces pyramides de boulets louisquatorziens que nous voyons encore dans les arsenaux maritimes. C'est assez étrange, et très gai de couleur. La lumière du matin fait vibrer les feuillages, joyeusement. L'air, où circule une odeur aigrette, est d'une grande transparence. Les contours des objets, des fromages, comme des visages, des maisons vernies, des arbres, des bateaux, ont la même netteté, la même sécheresse jolie...

De ces bateaux, qu'on dirait remplis de joujoux neufs, les débardeurs lancent, comme on jongle, les sphères colorées à des gars, à des filles qui, toujours jonglant, les relancent, les unes à des marchands qui en dressent des tas devant leurs tentes, les autres à des voituriers qui en remplissent, jusqu'au bord, leurs voitures.

Des paysannes - presque toutes ont les tempes ornées de coquilles d'or, ou portent le casque doré sous le bonnet de dentelles -, des paysans, en pantalons courts, en sabots clairs, ont, en se renvoyant ces ballons ronds et rouges, des figures rondes et rouges, si bien que, parfois, nous pourrions croire qu'ils jouent à la balle, avec leurs propres têtes, et que nous assistons au dernier acte d'une opérette féerique, ou encore à un ballet de jongleurs au bord de l'eau (471-472).

L'aspect féerique et presque irréel de la foire est comme une miniature de l'œuvre tout entière. Mirbeau ne confond-il pas volontairement le réel et le rêve, lorsqu'il déclare écrire « au gré de souvenirs qui ne sont peut-être que des rêves, et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions réelles » (296) ? Il contribue ainsi à transmettre au lecteur « les impressions d'un esprit artiste, que la magie du style aura pour fonction, voire pour mission, de nous suggérer et de nous faire partager, de la même manière que le « métier » de Monet, si parfaitement maîtrisé, nous aide à percevoir le monde des apparences à travers le regard, unique, d'un artiste qui voit, sent, et comprend ce que le *profanum vulgus* jamais ne verra, ne sentira ni ne comprendra »²⁹².

Pourtant, comme c'est souvent le cas pour Octave Mirbeau, il nous faut garder une grande prudence dans la classification des procédés artistiques de cette œuvre. Si une interprétation impressionniste est possible, elle ne saurait s'appliquer à l'entité du récit. Comme nous le démontrerons par la suite, *La 628-E8* fournit matière à une analyse allant dans le sens du futurisme et de l'expressionnisme. Cependant, au niveau de la composition, elle se situe dans la lignée des romans antérieurs, sans toutefois atteindre le degré suprême de la dislocation des *21 jours d'un neurasthénique*.

²⁹² P. Michel, introduction à *La 628-E8*, CEROM 3, p. 269.

Le prétexte d'un voyage en voiture influence le choix des sujets et la façon de les présenter, de manière plus sensible que dans *Les 21 jours*, où le cadre fourni par la cure du narrateur n'a quasiment aucune importance.

Quant à *Dingo*, le dernier roman de Mirbeau, nous croyons y découvrir une composition plus solide par rapport au déchaînement des *21 jours* ou du *Journal d'une femme de chambre*. En effet, même si les nombreuses anecdotes consacrées aux habitants de Ponteilles-en-Barcis compliquent la structure de ce roman et bouleversent son système temporel, leur apparition dans le texte semble plus motivée que dans les œuvres précédentes (*Dingo* et son maître habitent Ponteilles où ils sont confrontés à l'hostilité de ses habitants), et la façon de les introduire obéit aux exigences de la cohérence textuelle (les transitions sont mieux soignées, des récits consécutifs s'enchaînent), et surtout, il existe un cadre qui donne de la solidité à tout le roman: c'est l'histoire de la vie d'un chien, qui commence au moment de son arrivée à la maison et se termine avec sa mort. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la présentation de cette trame se fait avec un respect plus ou moins marqué de la chronologie. L'enfance, la jeunesse et l'âge adulte de *Dingo* sont présentés tour à tour. Cela nous amène à constater que sur le plan de la composition, *Dingo* n'atteint pas le niveau d'incohérence des œuvres qui précèdent. Cependant, nous ne saurions prétendre, partant de cette observation, que ce roman renoue avec la tradition littéraire: au contraire, d'un autre point de vue, *Dingo* s'apparente à l'avant-garde littéraire de l'époque et abandonne la plupart des procédés impressionnistes. Il s'agit notamment de son rapport à la réalité, ce dont nous reparlerons dans le chapitre suivant.

Notre constat est différent dans le cas d'*Un Gentilhomme*. Il est vrai que nous ne disposons que des trois chapitres d'une œuvre qui s'annonçait beaucoup plus longue (Mirbeau projetait deux volumes). Toute analyse possède donc inévitablement un caractère fragmentaire. Cependant, la composition du morceau qui nous en est parvenu est sans conteste classique. Le cadre de la narration est délimité dès l'entrée du roman (date exacte, lieu d'action), le retour en arrière est parfaitement explicable, car il éclaire le lecteur sur le passé du narrateur, ensuite l'action commence à se dérouler de manière chronologique. Si l'on ajoute à cela les commentaires de Mirbeau à propos de son projet, on comprend qu'il envisageait un roman beaucoup plus traditionnel que le reste de ses œuvres. En effet, dans sa lettre à Jules Claretie du 2 septembre 1902, il parle d'un « roman très gros, très lourd, trop lourd pour moi, peut-être. Mais je me sens du courage, et je vais tenter cet effort. Je voudrais montrer tout l'effort du parti catholique depuis le 16 mai [1877]. Politique, finances, religion, antisémitisme, Congrégations. Deux cents personnages... une action

grouillante... sans théories. Rien que des récits et des types... tous les types ! Vous voyez quelles difficultés j'assume ! »²⁹³ Cette foule de personnages, qui fait progresser une intrigue, semble-t-il, assez complète, dans un cadre historique précis, fait penser à un Balzac ou, comme le suggère Pierre Michel, au Tolstoï de *Guerre et paix*. Le roman en restera à l'étape des projets : pour quels motifs ? Le critique avance entre autres une explication d'ordre littéraire : Mirbeau se serait rendu compte « que le roman esquissé devait être fort contraire à l'orientation que, au même moment, il entend donner à un genre romanesque qu'il juge moribond et qu'il eût aimé achever »²⁹⁴. Pourtant, l'enthousiasme qu'il manifeste en parlant de son futur roman – Albert Adès souligne que, de manière tout à fait inhabituelle, « en écrivant le *Gentilhomme*, il se laissait aller à croire à son génie » et cite Mirbeau lui-même qui lui confia : « Ce n'est pas un mauvais livre »²⁹⁵ – et le fait qu'il l'évoque encore en 1903, donc bien après les audaces du *Jardin des supplices*, du *Journal d'une femme de chambre* et des *21 jours d'un neurasthénique*, signifieraient plutôt sa volonté de tenter une esthétique différente. Le fait que le projet n'a pas abouti n'est pas surprenant : Pierre Michel envisage également une deuxième possibilité, que nous sommes plus enclins à appuyer, à savoir l'incapacité de Mirbeau de mener à bien une tâche tellement ambitieuse : ses problèmes de santé, la vieillesse dont il sent le poids grandissant, et avant tout, le peu d'habitude qu'il a de brasser tant de personnages et tant de trames, ont finalement pu avoir raison de son courage. « Cette velléité de rivaliser avec le grand Russe, se demande Pierre Michel, était-ce vraiment dans les cordes d'un romancier impressionniste, habitué plutôt à voir le monde à travers le trou de la serrure, et pour lequel le microcosme d'un village, ou de l'office d'une maison bourgeoise, présente plus d'attraits que les grandes fresques épiques ? »²⁹⁶ De toute manière, *Un Gentilhomme* ne se prête pas à l'analyse que nous avons effectuée pour les autres romans, car, n'ayant pas été publié du vivant du romancier, il n'a pas obtenu son « *imprimatur* » ; par conséquent, il ne peut servir d'argument décisif dans l'histoire de l'évolution esthétique de Mirbeau.

Au terme de ce parcours à travers tous les romans mirbelliens publiés sous son nom, nous pouvons faire le point sur le problème de la composition que nous avons essayé d'étudier dans chacune des œuvres. En dépit de certaines hésitations et sans qu'il soit possible d'observer une progression linéaire de tous les procédés novateurs employés par Mirbeau, la tendance générale qui se dessine à partir de ces exemples, est décidément à la

²⁹³ Lettre de Mirbeau à J. Claretie, 2 septembre 1902, *Corr.* III, p. 865.

²⁹⁴ P. Michel, introduction à *Un Gentilhomme*, CEROM 3, p. 868.

²⁹⁵ A. Adès, « L'œuvre inédite d'Octave Mirbeau », art. cit.

²⁹⁶ P. Michel, introduction à *Un Gentilhomme*, loc. cit., p. 868.

dissolution de l'intrigue, à l'abolition du cadre romanesque traditionnel, à la fragmentation du récit qui se décompose en plusieurs parties autonomes. Ce refus de composer montre les affinités du romancier avec les peintres impressionnistes d'un côté (« Les impressionnistes ne composent plus, écrit Ruth Moser. Ils choisissent, tout au plus, le site qui fera le sujet de leur toile »²⁹⁷), et avec le style impressionniste des Goncourt de l'autre. Enfin, ne pourrait-on pas voir dans la réutilisation des mêmes fragments, qui, à partir de *Dans le ciel*, devient pour Mirbeau une technique permanente, sa façon personnelle de réaliser des « séries » ? En plaçant des passages à peine modifiés dans un contexte différent, à une époque différente, sous un autre titre, il mettrait en valeur d'autres qualités, d'autres aspects, et attendrait une autre signification de ces morceaux. Hypothèse impossible à confirmer, quoique tentante, surtout si l'on connaît le profond attachement de Mirbeau pour Monet et l'admiration qu'il voue à toutes les métamorphoses de son art, et qu'il exprime entre autres dans le passage suivant :

...pour diversifier nos impressions, [Monet] n'a pas besoin de varier ses motifs et de changer ses décors. Un même motif – comme dans l'étonnante série de ses meules hivernales – lui suffit à exprimer les multiples et si dissemblables émotions par où passe, de l'aube à la nuit, le drame de la terre²⁹⁸.

En parlant de la composition, nous avons volontairement laissé de côté la question de la mise en abyme, car il nous a paru plus avantageux de la traiter en un seul mouvement. Mirbeau recourt souvent à cette technique, à l'époque où elle ne connaît pas encore l'essor que lui apportera le XX^e siècle. *Dans le ciel* offre un exemple intéressant, avec trois niveaux de narration emboîtés, le premier constitué par le récit d'un narrateur anonyme, le deuxième, par les notes autobiographiques de Georges, qui à un moment donné, cèdent la place au récit de la vie de Lucien et à ses lettres, ce qui constitue le troisième niveau. L'ensemble forme un bric-à-brac fascinant et inquiétant à la fois. De plus, nous l'avons déjà signalé, un seul de ces récits est conduit à son terme, les autres demeurent inachevés. La mise en œuvre de ce procédé permet, selon Pierre Michel, « de faire coexister plusieurs temporalités et plusieurs subjectivités » et de compromettre ainsi « les mystificatrices prétentions des romanciers, et surtout des romanciers naturalistes honnis, à l' "objectivité" et au "réalisme", qui ne sont, en vérité, que des conventions arbitraires et mutilantes »²⁹⁹. En même temps,

²⁹⁷ R. Moser, *op. cit.*, p. 54.

²⁹⁸ « Claude Monet », *L'Art dans les Deux Mondes*, 7 mars 1891, art. cit., p. 431.

²⁹⁹ P. Michel, introduction à *Dans le ciel*, CEROM 2, p. 14.

le critique observe l'interaction des trois niveaux narratifs, qui rend possible la « "réflexion" » – au double sens du mot : méditation et spécularité³⁰⁰ et enrichit le message du récit.

Le Jardin des supplices exploite la technique de la mise en abyme d'une manière tout aussi savante. Dans le *Frontispice*, un premier narrateur (anonyme, comme c'est souvent le cas chez Mirbeau) relate une discussion « après dîner » qui traite du meurtre. Déjà à cette étape apparaissent d'autres niveaux de narration, telle l'histoire que raconte le jeune homme – meurtrier du train. Mais le *Frontispice* a surtout pour fonction d'introduire un autre narrateur anonyme – « l'homme à la figure ravagée » – qui s'apprête à lire – « avec une visible satisfaction de soi-même » – le manuscrit qu'il a intitulé « *Le Jardin des supplices* »... Le jeu sur les titres n'en finit pas pour autant, car la deuxième partie de son récit, qui constitue en même temps le troisième volet du livre de Mirbeau, porte exactement le même titre. De cette façon, l'image du jardin des supplices se reproduit plusieurs fois comme dans un blason bien connu de Gide, et entraîne avec elle le récit qui descend toujours plus profondément – comme à travers les cercles de l'enfer dantesque (cette comparaison est souvent utilisée par les commentateurs). Chaque niveau reprend le même thème, celui de la mort et de la cruauté humaine.

La technique de la mise en abyme revient dans d'autres romans de Mirbeau où elle consiste de façon générale à enchâsser une multitude de récits minuscules dans une structure supérieure avec un narrateur superposé, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre*, où dans le récit de Célestine s'insinuent des fragments des histoires racontées par d'autres personnes, qu'elle relate dans son journal, et qui complètent sa propre histoire. Les tristes récits des clients du bureau de placement en sont un bon exemple. Mais il faut noter que l'ensemble de ces procédés narratifs dépend d'une instance supérieure, qu'il est possible d'identifier à Mirbeau en personne et qui, sans assumer la fonction de narrateur, avoue avoir dégauchi le texte de la bonne avant de le publier. Celui qui signe O.M. craint d'ailleurs qu'« en ajoutant, çà et là, quelques accents à ce livre », il n'ait détruit le charme original du texte et « remplacé par de la simple littérature ce qu'il y avait dans ces pages d'émotion et de vie » (379). Le récit de Célestine descend ainsi d'un niveau dans la structure globale de l'œuvre, et l'effet de l'abyme y gagne en profondeur.

Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, le narrateur-personnage, qui est venu dans la montagne, prête l'oreille aux divers racontars des autres patients qu'il y rencontre. Tout ce qu'ils lui rapportent se trouve scrupuleu-

³⁰⁰ *Ibid.*

sement noté. Il arrive que les narrateurs soient absents des histoires qu'ils racontent, ce qui renforce l'effet de télescopage. Parfois, c'est le narrateur qui se rappelle un événement de sa propre vie, ou bien il reproduit ses notes du passé. Le nombre de ces anecdotes est tellement élevé qu'on en reçoit l'impression d'un « fonctionnement quasi mécanique du texte dont on peut supposer qu'il serait finalement capable de s'auto-produire indéfiniment », comme l'observe É. Roy-Reverzy³⁰¹.

L'effet de mise en abyme, que l'on retrouve aussi dans d'autres livres de Mirbeau, a toujours pour résultat de faire éclater la temporalité, il conforte la tendance naturelle du romancier à la digression et à la fragmentation du récit, tout en enrichissant les rapports intrinsèques de ces fragments. Selon É. Roy-Reverzy, « l'œuvre mirbellienne fonctionne en vase clos, se fait de plus en plus réflexive, d'autant qu'elle use et abuse du procédé de la mise en abyme »³⁰².

Dans ses romans, Mirbeau met souvent en œuvre les procédés impressionnistes. Il déclare aussi son profond attachement à ce courant. Cependant il nous faut rappeler, encore une fois, la grande indépendance de l'écrivain et son amour de la liberté, aussi bien dans la vie que dans l'art. Sans aucun doute, se laisse-t-il influencer par les conceptions des impressionnistes, parmi lesquels il compte beaucoup d'amis. Mais, comme dans tous les autres cas où il s'agit de se soumettre à un ensemble de principes, il n'en prend que ce qui s'adapte à ses exigences. C'est pourquoi il rejette la plupart des éléments qui rattachent l'impressionnisme au courant réaliste et ne se concentre que sur ses aspects subjectifs qui le conduisent à la frontière du réalisme. On peut également découvrir sa haine de toutes les écoles derrière les affirmations, plusieurs fois réitérées, d'une totale indépendance artistique de l'impressionnisme. Il déclare, à propos de Claude Monet, qu'il « n'a été l'élève de personne », qu'il « ne copia aucun tableau du Louvre »³⁰³ et qu'il s'est forgé lui-même sa personnalité. Cette obstination à présenter l'impressionnisme comme totalement détaché de toute tradition est bien révélatrice du tempérament de l'écrivain, qui le pousse à identifier l'impressionnisme à la révolte, comme le note pertinemment Christian Limousin. Révolte toute spontanée cependant, et non codifiée, car, dit encore Limousin, « il insiste tout autant sur le fait que l'Impressionnisme n'est ni un système, ni une théorie, ni une formule [...] L'Impressionnisme suppose des créateurs libres devant la vie, la nature, – comme devant la technique picturale »³⁰⁴.

³⁰¹ art. cit., p. 20.

³⁰² *Ibid.*, p. 23.

³⁰³ « Claude Monet », art. cit., p. 355-356.

³⁰⁴ Ch. Limousin, « Mirbeau critique d'art. De « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *COM* 1, 1994, p. 28.

L'aptitude d'Octave Mirbeau à ne pas s'enfermer dans une doctrine et sa fidélité à « quelques principes simples » lui permettent de trouver des éléments en commun avec les symbolistes, de s'ouvrir à l'art de Van Gogh et de Gauguin (Monet s'étonne de ce dernier engouement), de se réjouir des recherches des nabis, dont il dit qu'ils lui « ont ouvert un monde spirituel qui, jusqu'à eux, [lui] était en quelque sorte fermé, ou obscur », en lui permettant ainsi de sortir des « terres desséchées du journalisme »³⁰⁵. Mais il gardera toujours une profonde affection pour l'impressionnisme, à qui il consacre de belles pages dans *La 628-E8*. Et il n'y a pas de doute que la direction principale de ses recherches, de ses expériences techniques, c'est l'impressionnisme qui la désigna. C'est aussi grâce à cela que son œuvre, en dépit de son caractère apparemment hétéroclite, présente une unité incontestable, due à cette émanation constante de sa propre sensibilité.

³⁰⁵ « Sur Félix Vallotton », janvier 1910, *CE* 2, p. 495.

CHAPITRE 3

OCTAVE MIRBEAU ET L'EXPRESSIONNISME LITTÉRAIRE

L'expressionnisme, affirme-t-on, ne forma jamais de doctrine cohérente³⁰⁶. Il faut y voir plutôt un ensemble de tendances, de programmes, de propositions, unis par un certain nombre de caractéristiques communes. Un des traits dominants est la personnalité exubérante du créateur qui veut crier son mal, exorciser les démons intérieurs, car « l'expressionniste est un possédé, distendu jusqu'à la souffrance de ce qui bout et brûle en lui »³⁰⁷. Cependant, cet être mal avec lui-même, s'il attache une grande importance à son intériorité, ne reste pas pour autant fermé aux phénomènes extérieurs qui provoquent souvent son indignation et l'incitent à la révolte. Michel Gliksohn voit dans l'expressionnisme une sorte de synthèse de la modernité littéraire dont il « recèle à l'état concentré, les traits essentiels et les contradictions ». Il signifie pour lui « la double ambition de dire les secrets de l'âme et la destruction du moi, un glissement de la distorsion vers l'abstraction, correspondant au refus d'appliquer les formules convenues du réalisme, l'alternative enfin entre l'éloquence didactique et l'expérimentation formelle, écho de la crise du sens et des valeurs »³⁰⁸. Une telle caractéristique du mouvement ouvre des voies pour une analyse de l'œuvre mirbellienne du point de vue des tendances expressionnistes. Nous voulons éviter des constatations exaltées; il ne s'agit pas d'affubler Mirbeau d'une étiquette, d'autant que jusqu'ici nous nous sommes gardés de lui en imposer une; il nous semble cependant que

³⁰⁶ Cf. J.-M. Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990.

³⁰⁷ R. Huyghe, J. Rudel, *op. cit.*, p. 62.

³⁰⁸ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 146.

ses romans, examinés à la lumière de l'expressionnisme, révéleraient des aspects nouveaux. Un tel rapprochement permettra en même temps de prouver la modernité de ce romancier qui appartient incontestablement au groupe de créateurs honnêtes et ambitieux qui ont influencé le cours de l'histoire littéraire. Mais auparavant, nous tenons à cerner les présupposés de notre réflexion : à notre sens, l'expressionnisme de Mirbeau découle de deux sources principales. Il résulte d'abord de ses penchants naturels. Sans doute, la nature violente du romancier le porte vers le paroxysme, le cri, le délire, la caricature. En ce cas, ses affinités avec le mouvement expressionniste ont un caractère intuitif et achronique. D'autre part, cette tendance se développe chez lui avec le temps ; elle est le fruit de ses découvertes et de ses réflexions en matière d'art. Pour des raisons évidentes, on ne peut pas parler d'influence directe de cette esthétique sur l'art mirbellien : à l'époque où l'expressionnisme s'affirme en tant que mouvement autonome (autour de 1910, en Allemagne), l'écrivain est déjà sur son déclin et ne semble pas avoir une connaissance quelconque de ce phénomène littéraire. Par ailleurs, les œuvres que nous analyserons dans ce chapitre ont été écrites bien avant cette date (*Dingo* constitue la seule exception). Cependant, l'expressionnisme, tout en appartenant au XX^e, a bien ses racines dans les phénomènes esthétiques de la fin du XIX^e siècle³⁰⁹. C'est pourquoi il semble opportun de confronter les choix et les sympathies artistiques qui, d'une part, déterminent la voie littéraire de Mirbeau et qui, d'autre part, conduisent à l'avènement de l'expressionnisme.

1. Sources et prodromes

En effet, on trouve plusieurs affinités entre les fondements intellectuels, psychologiques et moraux des œuvres mirbellienne et expressionniste. Le premier chaînon est constitué par la philosophie de Friedrich Nietzsche. J.-M. Gliksohn lui attribue « un rôle essentiel dans la genèse intellectuelle de l'expressionnisme »³¹⁰. Mirbeau connaît et admire les ouvrages du philosophe et fait preuve, comme le signale Lucien Guirlinger³¹¹, de leur bonne compréhension. Le nom de Nietzsche apparaît sur les pages de *La 628-E8* (chapitres II et VII). Signalons, sans entrer dans les nuances interprétatives possibles, le fond commun aux trois systèmes de pensée. On y dé-

³⁰⁹ Nous laissons de côté les autres sources de l'expressionnisme, tel l'art moyenâgeux ou baroque, car elles n'entrent pas dans le cadre de notre sujet.

³¹⁰ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 18.

³¹¹ L. Guirlinger, « Mirbeau et Nietzsche », *COM* 9, 2002, p. 228-240.

couvre d'abord la conviction de la déchéance de l'humanité, entrée dans son heure crépusculaire. Cette idée est certes présente dans la plupart des théories fin-de-siècle, mais elle offre des développements différents. Dans les cas qui nous intéressent, elle conduit au refus des notions figées, perçues comme dangereuses pour l'édifice social, et identifiées globalement à l'éthique bourgeoise. L'idée de révolte, la volonté de changement, l'espoir d'une société nouvelle, complètent cette chaîne, en dépit d'un certain nihilisme dont la tentation traverse les trois systèmes. Évidemment, des différences existent: la vision de la société régénérée est beaucoup plus concrète chez Nietzsche et chez les expressionnistes, en dépit d'une certaine exaltation de ces derniers, tandis qu'elle demeure floue et imprécise chez Mirbeau, qui ne suit pas Nietzsche dans son optimisme concernant le culte de l'énergie et le futur dépassement de soi (encore qu'on pourrait confronter de manière intéressante les élans dionysiaques de Dingo à la conception nietzschéenne du Surhomme). Un autre point commun est le rôle consolateur et tonifiant attribué à l'art. C'est là que le nihilisme trouve une sorte d'apaisement: bien que l'art soit reconnu comme mystificateur, on croit cependant à son utilité, car il «transforme le nihiliste privé de valeurs en créateur de valeurs»³¹². Même si certaines déclarations de Mirbeau démentissent cette fonction positive de l'art (comme, par exemple, celles de son interview de 1907³¹³), en définitive, il lui demeure fidèle.

Enfin, il faut considérer dans cette perspective comparatiste l'idée de la mort de Dieu. Elle est fondamentale pour la philosophie de Nietzsche; le vide métaphysique qui envahit l'existence humaine est bien connu, nous le savons déjà, de Mirbeau, matérialiste convaincu et désespéré. On le retrouve également chez les expressionnistes, sans qu'il soit toujours d'ordre religieux. Parfois il prend la forme du nihilisme ou de l'incertitude de soi-même et du monde. Cela provoque, entre autres, une dénégation énergique de l'esthétique naturaliste qui suppose que le monde réel peut faire l'objet d'une connaissance positive. C'est là encore que la pensée expressionniste coïncide avec celle de Mirbeau.

Cependant, il est également possible de confronter la dernière attitude aux conceptions d'Henri Bergson. En effet, sa philosophie anti-positiviste nourrit dans une certaine mesure la réflexion expressionniste. Lui trouver des analogies avec les convictions de Mirbeau pourrait paraître téméraire, cependant c'est ce à quoi procède Samuel Lair qui découvre une certaine communion entre les deux créateurs³¹⁴. Tous deux accordent

³¹² J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 20.

³¹³ Interview de Mirbeau par P. Gsell, art. cit., p. 426.

³¹⁴ S. Lair, «Henri Bergson et Octave Mirbeau: du philosophe poète à l'écrivain philosophe», *COM* 4, 1997, p. 313-328.

la priorité à la vie intérieure qu'ils suivent dans ses évolutions subtiles et mystérieuses, et à la connaissance intuitive, au détriment de la connaissance d'ordre intellectuel. Tous deux envisagent l'idée de révolte (S. Lair souligne l'influence bergsonienne sur les conceptions de Georges Sorel dans *Réflexions sur la violence*, 1908³¹⁵). Des ressemblances existent aussi au niveau du mouvement, de l'énergie, du dynamisme, éléments importants de la philosophie bergsonienne, qu'il est possible de découvrir chez Mirbeau, tout particulièrement dans *La 628-E8*. Le romancier s'y livre, par le truchement de la voiture, à une apologie de la vitesse et de la liberté, ce qui signifie pour S. Lair le dépassement de son pessimisme d'autrefois et une évolution « qui le mène de la noirceur de la vision désabusée des premiers romans à un nihilisme qui, s'il ne perd jamais de son acuité, fait bon ménage avec des accès d'enthousiasme débordant auxquels il donne libre cours dans *La 628-E8* »³¹⁶. Enthousiasme, liberté, dynamisme, caractérisent aussi la démarche expressionniste, qui fait également un large usage des notions de révolte et d'intuition.

La troisième affinité se situe sur le plan de la psychanalyse. Des parentés entre les théories de Sigmund Freud et les conceptions morales et psychologiques des expressionnistes semblent assez évidentes, même si leur connaissance mutuelle n'est pas très profonde. J.-M. Gliksohn cite les convergences principales : « les penchants contradictoires de l'être humain, le règne du désir et de la subjectivité, la dissociation du moi, la concurrence du rêve et de la pensée lucide »³¹⁷ : il soulève aussi l'importance du conflit avec le père, tout en reconnaissant le caractère lâche de ces analogies. Cela nous encourage à rechercher le même type d'affiliations dans l'œuvre mirbellienne. On y trouve, en effet, un certain nombre d'éléments préfreudiens. Les chapitres précédents ont déjà montré le rôle de la subjectivité dans la perception du monde chez Mirbeau. Nombre de ses personnages demeurent sous l'empire de pulsions contradictoires, dont Éros et Thanatos sont incontestablement les maîtres. Le rôle que l'écrivain attache aux hallucinations et aux rêves des protagonistes est aussi un signal important pour découvrir les aspects psychanalytiques dans son œuvre. Enfin, il est intéressant de se pencher sur la question du conflit avec le père. Selon Gliksohn, le parricide est un épisode relativement fréquent dans les œuvres liées à l'expressionnisme. Le critique y voit la parabole de la révolte des expressionnistes contre les valeurs bourgeoises, contre l'esprit positiviste et contre la tradition immuable dans l'art. Si les romans de Mirbeau ne présentent pas de formes extrémales de la lutte entre le fils

³¹⁵ *Ibid.*, p. 320.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 326.

³¹⁷ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 26.

et le père, il n'en reste pas moins que ce conflit a une grande importance pour l'écrivain. La figure paternelle est chez lui représentative du conservatisme, de l'insensibilité, de la bêtise : le père est le premier bourreau de son fils, avant de le pousser sous le marteau des institutions qui achèveront de broyer son individualité : église, école, armée. Le père de Sébastien Roch, mais aussi ceux de Jean Mintié du *Calvaire* ou de Georges de *Dans le ciel*, condensent tous les traits dont nous venons de parler et forment un contraste pénible avec leurs enfants, sensibles, malheureux et solitaires. La haine que Mirbeau voue à toutes les structures de l'état, aux institutions et aux valeurs bourgeoises, est symptomatique de sa révolte contre l'autorité paternelle. En même temps, il est permis d'y chercher les raisons de son culte de l'individualisme, qui l'apparente également aux expressionnistes.

Ces rapprochements de caractère général n'épuisent pas le problème des affinités entre les romans de Mirbeau et les œuvres qui appartiennent à la mouvance expressionniste. Nous nous proposons donc d'examiner cette parentèle de manière plus détaillée.

2. Éléments du style expressionniste

L'expressionnisme est l'art du paroxysme, de la déformation, de l'amplification. On parle souvent, pour le caractériser, de l'«esthétique du cri»³¹⁸. La violence thématique se reflète dans la violence verbale, afin de restituer l'authenticité de l'expérience intérieure. Or, tous ces éléments appartiennent au canon des procédés stylistiques de Mirbeau. Affirmant, dès 1884, qu'«il faut exprimer la vie que nous voyons, crûment, violemment, avec la disproportion de ses formes, l'exagération de ses grimaces et de ses grâces malades [...] ou bien [qu']il faut la créer, de toutes pièces, en notre imagination, et vivre dans le rêve pur, le rêve abstrait et charmant où l'humanité se décolore et se volatilise»³¹⁹, il montre déjà que la vision que l'artiste a de la réalité passe à travers un prisme déformant et qu'il ne devrait pas se soucier de l'objectivité ; de plus, il envisage qu'un créateur puisse renoncer à la représentation de la réalité pour se concentrer sur l'émanation de son intériorité. Pour sa part, il se range du côté de la réalité, qu'il considère comme le point de départ de sa création, mais sa façon de le faire est très particulière. Il y ménage surtout de la place pour une vision personnelle des choses, que ses contemporains ont souvent taxée d'«exagérée». Mirbeau se défendait, en invoquant «la vie elle-même»³²⁰, son

³¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁹ «Notes sur l'art. Puvis de Chavannes», *La France*, 8 novembre 1884, CE 1, p. 72.

³²⁰ «L'Art et la Nature», *Le Gaulois*, 26 avril 1886, CE 1, p. 246.

critère esthétique principal : « Plus je vais dans la vie, et plus je m'aperçois que c'est la vie qui exagère, et non ceux qui sont censés l'exprimer », écrivait-il en 1902³²¹. Cependant, son imagination, son hypersensibilité et son tempérament exacerbé qui se manifestent dans ses œuvres, lancent un défi à cette déclaration. On pourrait y voir ce « romantisme caricatural » que Louis Hauteœur indique comme l'un des « premiers éléments dont hérite l'expressionnisme français »³²². Le critique énumère ensuite les autres composantes de l'art expressionniste en France : la déformation technique (l'exagération du trait, la mise en relief d'un seul aspect) et la fonction du rêve qui devient pour l'artiste « la véritable réalité »³²³. Tous ces traits occupent une place importante dans les romans mirbelliens. Enfin, dans les chapitres précédents et ici même, nous avons insisté à plusieurs reprises sur le subjectivisme de Mirbeau. Or, à lire Michel Gliksohn, on peut aisément « situer l'expressionnisme dans la tradition de l'esthétique subjectiviste, de tous ceux qui, avec Jean-Jacques Rousseau, mettaient le langage “ né non des besoins, mais des passions ” en rapport non avec l'objet mais avec la subjectivité, l'intériorité, l'émotivité. Du *Cri* d'Edvard Munch (1895) aux premières peintures abstraites de Kandinsky, on voit le peintre utiliser les techniques de la caricature, non plus seulement pour exprimer la dérision, mais pour dire la pitié, la révolte ou, abandonnant les formes identifiables, les secrets indicibles de l'âme. En littérature, l'expressionnisme évolue aussi de la caricature et de la distorsion jusqu'à l'abstraction, à l'invention de langues nouvelles »³²⁴. La caricature dans l'œuvre de Mirbeau se charge précisément de véhiculer des notions essentielles pour le système philosophique et moral de l'écrivain, à savoir la révolte et la pitié.

2.1. Déformation du réel

Lorsque Michel Raimond qualifiait de « réalisme visionnaire » l'art romanesque d'Octave Mirbeau, il soulignait l'importance des hallucinations et des rêves qui s'unissaient à la représentation réaliste, comme dans le monologue intérieur de Sébastien, durement éprouvé par la vie au collège : « Dans cette vision qu'a d'un univers hostile une âme d'enfant, on remarque plusieurs niveaux : les impressions, qui ont un fondement objectif ; des méditations [...] où le monde extérieur qui les a causées s'éclipse un instant ; enfin, des éléments hallucinatoires qui sont des impressions

³²¹ « L'abbé Cuir », *Le Journal*, 16 mars 1902, CE 2, p. 325.

³²² L. Hauteœur, *op. cit.*, p. 267.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 145.

démesurément amplifiées par une subjectivité souffrante», ou comme dans d'autres fragments où «des souvenirs et des rêveries [...] viennent se mêler aux perceptions et aux méditations»³²⁵. Cela amenait le critique à comprendre la subjectivité du point de vue de manière plus large, en tant qu'élément transfigurant la réalité, qui provoque «une sorte de gonflement de certains moments, où le lecteur peut épouser d'assez près l'expérience d'une individualité»³²⁶. Roland Dorgelès va plus loin encore, lorsqu'il voit en Mirbeau une «étrange machine à transformer le réel»³²⁷. En effet, le rêve est un élément constant de ses œuvres et la réalité prend sous sa plume des aspects insolites. L'imagination et le tempérament du romancier influencent souvent la peinture de personnages, comme c'est le cas pour l'abbé Jules. L'exubérance impudique, l'exhibitionnisme masochiste, l'incohérence et l'inassouvissement dont il fait preuve, permettent le rapprochement avec les tendances expressionnistes. Rappelons aussi que la construction du personnage est redevable à Dostoïevski ; or, les expressionnistes ont vu dans cet écrivain leur véritable précurseur qui, bien avant eux, «dépeignait des états de conscience extrêmes non pas comme des curiosités pathologiques mais comme des points de vue révélateurs sur l'existence, capables, sinon de faire éclater une vérité du moins de démasquer les faux-semblants»³²⁸. De plus, la personnalité de l'abbé envahit l'ensemble de l'œuvre. Souvent, elle influence les autres protagonistes dans leur perception de la réalité. C'est également à ce niveau que l'on peut découvrir des ressemblances avec les romans de Dostoïevski chez qui, selon J.-M. Gliksohn, la réalité concrète «ne faisait que souligner cette importance des paroxysmes psychologiques, la validité d'une aspiration au bien, la transfiguration spirituelle de l'homme qui, seule, donne son vrai sens à la souffrance et à la passion»³²⁹. Le personnage de l'abbé, déchiré constamment entre les pulsions contradictoires de son caractère violent, est emblématique d'une telle vision des choses. Enfin, indépendamment de sa dimension individuelle, il permet aussi une généralisation, ce qui invite Stéphane Mallarmé à voir en lui un «douloureux camarade». Or, cette dernière circonstance n'est pas moins typique de l'écriture du romancier russe que des présumés expressionnistes ; dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski, J.-M. Gliksohn souligne aussi «la valeur universelle» dont cet écrivain dote la destinée de ses personnages, ce qui caractérise très exactement, selon lui, «l'esprit dans lequel les expressionnistes allaient

³²⁵ M. Raimond, *op. cit.*, p. 308.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ R. Dorgelès, préface, *CEROM* 1, p. 15.

³²⁸ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 109.

³²⁹ *Ibid.*

concevoir le rôle de la littérature »³³⁰. Le rapprochement entre Octave Mirbeau, Fédor Dostoïevski et les expressionnistes nous paraît donc fondé.

Revenons encore à la question des liens entre la réalité et les émotions du personnage. C'est de nouveau *L'Abbé Jules* qui nous servira d'exemple. Il s'agit du moment où l'abbé, dont nous ne connaissions jusqu'alors que le passé, doit faire son intrusion dans le temps présent de la narration – après plusieurs années d'absence, il décide de rentrer au pays. La perspective de cette première entrevue effraye le jeune narrateur qui s'imagine son oncle comme très laid et très méchant. Avant la rencontre, le garçon revoit sans cesse « la grimaçante figure » (434) de l'oncle, son image « atroce », « diabolique » et « menaçante » (435). L'entrée en gare du train qui ramène Jules est ressentie par son neveu comme un choc violent :

J'entendis aussitôt un coup de sifflet d'abord lointain, puis se rapprochant, un coup de sifflet qui m'entra dans le cœur comme un coup de couteau. Le beuglement d'un cor répondit. Et ce fut un grondement de bête furieuse, le roulement formidable d'une avalanche qui se précipitait sur nous. Je crus que tout ce vacarme, que toute cette secousse dont le ciel et la terre étaient ébranlés, je crus que tout cela qui haletait, qui sifflait, qui mugissait, qui crachait de la flamme et vomissait de la fumée, je crus que tout cela était mon oncle, et je fermai les yeux (436).

Cette vision apocalyptique du train que le narrateur effrayé identifie à son oncle invite Claude Quiguer à parler d'un « cauchemar de l'enfant qui prend en main la description, qui modèle et qui colore la réalité technique à l'image de ses fantasmes »³³¹. L'identification du personnage au train témoigne de la contamination de la réalité par les visions intérieures du narrateur. La terreur de l'enfant ne lui permet pas de retrouver les dimensions réelles de la vision même au moment où il voit déjà son oncle sortir du wagon :

En rouvrant les yeux, devant moi, je vis une chose noire, longue, anguleuse, qui descendait à reculons d'un wagon, une chose que terminait, par le bas, un énorme pied, tâtant le vide et cherchant un point d'appui. Nous étions tous les trois, derrière cette chose aux flancs de laquelle battait un sac de nuit, rayé de bandes rouges et vertes, nous étions tous les trois rangés militairement, sur une seule ligne, anxieux et pâles. Et aucun de nous, immobilisés par l'émotion, ne bougeait. La chose se retourna, et parmi les angles, et parmi le noir, sous l'ombre d'un large chapeau, deux regards étranges, colères, deux regards entre lesquels pointait un nez vorace et quêteur comme celui d'un chien, deux regards insoutenables s'abattirent sur nous. C'était mon oncle (436-437).

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ C. Quiguer, *Femmes et machines en 1900*, Paris, Klincksieck 1979, p. 240.

Nous reprenons le commentaire de Claude Quiguer, car il conforte la perspective expressionniste que nous croyons motivée pour ce passage : « La vision survit à l'arrêt de la machine et le cercle se ferme : de la chose-oncle (la machine perçue par l'enfant), descend maintenant très "logiquement" l'oncle-chose. L'indétermination monstrueuse de la chose que la panique de l'enfant a composée à partir de la machine transposée et de l'oncle imaginé rejaillit maintenant sur l'oncle "réel" » pour le contaminer : à son tour, il est chose, sans figure et sans nom, énorme masse informe, partie d'un bloc mécanique mythifié »³³². C'est donc toute une logique fantaisiste que le garçon développe dans son imagination.

Le personnage de Jules continuera à influencer le regard de l'enfant sur le monde. Ainsi, lorsque sa mère le force à une promenade où il doit épier l'abbé, cette perspective terrifiante contamine sa vision du paysage, qui s'assombrit à mesure qu'Albert s'approche de l'abbé :

La route faisait de brusques courbes, disparaissait, réapparaissait. À mesure que j'avais, les ombres s'allongeaient, s'effilaient, dessinant des mufles de bêtes étranges. Et, tout à coup, j'aperçus la terrible soutane, noire sur la blancheur éclatante, avec une petite ombre qui la suivait, et frétillait à ses pieds, semblable à un petit chien (450).

Nous avons ici affaire à un procédé de nature expressionniste : « Le paysage n'est plus qu'une projection d'un état d'âme »³³³, comme écrit Pierre Michel. On en trouve un autre exemple dans l'épisode de la tentative du viol d'une paysanne par Jules. Il est curieux d'observer le changement de la technique descriptive entre le début et la fin de cette scène. L'évocation du paysage que Jules admire pendant sa promenade comporte des éléments impressionnistes, dans la mesure où elle met en valeur les couleurs et le jeu de lumières du jour finissant, tout en restituant des ensembles plutôt que des objets isolés et qu'elle reproduit l'impression instantanée ressentie par le personnage :

[il] s'engagea dans une sente qui monte, à travers champs et friches, et conduit à la forêt de Blanche-Lande qui, au loin, devant lui, tassait ses sombres massifs, dans le soleil couchant. La nuit venait, odoriférante et superbe, encore tout illuminée de jour rose, sur les coteaux, sur les chemins, sur les écorchures de la terre, tandis que l'ombre vêtue de brumes roses aussi et lentement déployées, s'allongeait au creux des vallons. Ébloui, charmé, il marchait vite, aspirait avec délices la fraîcheur qui s'épandait dans l'air, et il regardait le ciel, labouré d'or, éblouissant de feu à l'horizon, et au-dessus de sa tête le ciel, encore, uni et tranquille, d'un bleu d'acier, d'un bleu profond, où les étoiles allaient tout à l'heure paraître (370).

³³² *Ibid.*

³³³ Notes à *L'Abbé Jules*, CEROM 1, p. 1188.

Après la rencontre humiliante avec la paysanne qui réussit à se dégager de l'étreinte du prêtre, celui-ci reste seul, en proie à de violents remords. La modification qui s'opère dans son humeur n'est pas sans produire un effet sur sa perception du paysage : « Et ce fut le silence, tout autour de lui, et ce fut la nuit, une inquiétante nuit, profonde et sans lune, une nuit qui entraînait dans son âme » (374). Mais rapidement, cette vision de la nature filtrée par une émotion passagère cède la place à une hallucination qui ne se réfère plus à la réalité existante, mais qui projette sur le paysage la sensation intérieure : la nature renvoie à Jules « avec le mystère grandissant de ses ténèbres, à elle, les grimaçantes et vengeresses images de ses remords à lui et de ses terreurs » (*ibid.*) qui bientôt se muent en un délire où le paysage existe uniquement en fonction des phantasmes du personnage :

Il était ainsi que dans un rêve de fièvre, où les choses se succèdent, incohérentes, ironiques et douloureuses. Malgré lui, l'impure obsession de la femme revenait, s'associait à sa honte, et, avec un involontaire tressaillement de ses muscles, avec une vibration suprême de ses moelles, il la retrouvait en lui, autour de lui, jusque dans l'opacité de l'ombre, jusque dans le symbolisme errant du ciel, où les nuages évoquaient d'impossibles nudités, d'impossibles enlacements, une multitude de figures onaniques et tordues, semblables aux gravures démesurément agrandies d'un livre obscène, qu'il avait eu jadis, au collège. Et, au-dessous de ce ciel pollué, la forêt dressant ses masses confuses, énormes et lointaines, amplifiant ses terrasses, ses colonnades, ses escaliers, ses temples, lui faisait l'effet de quelque architecture formidable, de quelque noire Sodome, bâtie en l'honneur de la Débauche éternelle et triomphale (374).

Ainsi, d'une description impressionniste du début de l'épisode, l'auteur passe à une évocation expressionniste, qui ne renvoie plus au monde extérieur et qui est représentative de « l'explosion de l'intériorité » décrite par J.-M. Gliksohn³³⁴. Chez Mirbeau, ce sont surtout des émotions violentes, la haine, l'angoisse, le dégoût, qui se manifestent dans toute l'authenticité d'un cri spontané et sont reflétées par l'entourage. Ce procédé revient de manière régulière dans ses œuvres. Par exemple, Georges de *Dans le ciel*, impressionné par la violence du caractère de son ami et par ses théories bizarres et incohérentes à propos de l'art, ne perçoit plus l'atelier du peintre de manière réaliste : les émotions qu'il ressent transmettent leur force aux objets :

...dans l'atelier, la pénombre accrue me semblait, à chaque minute, plus tragique. Les objets s'y amplifiaient, sinistrement, s'exagéraient jusqu'à l'irréalité du cauchemar; les figures peintes, autour de moi, s'animaient d'une vie terrifiante, tendaient vers moi des regards surnaturels, des bouches vulvaires qu'un ricanement sanglant déchirait. Et les chevalets m'apportaient l'image d'atroces crucifiés (82).

³³⁴ *Op. cit.*, p. 43.

Le commentaire de Lucien, lorsque Georges lui décrit ses visions, est révélateur des opinions de Mirbeau et étonnant par ses convergences avec l'expressionnisme :

Eh bien, voilà! c'est de l'art, mon petit... l'art c'est ça!... Des visions?... mais tu es un enfant... tu as trouvé le caractère des choses de l'atelier, ni plus ni moins... Un chevallet comme une croix, comme un gibet!... Bravo!... c'est ça, c'est le caractère!... Tu as donné à cet objet, qui n'est rien, qui n'a pas une existence réelle, la forme des terreurs de ton esprit!... Demain, peut-être, tu verras autrement, tu le verras comme... un cathédrale... comme une grande fleur de soleil!... Il faut bien te mettre dans la tête une vérité... un paysage... une figure... un objet quelconque, n'existent pas en soi... Ils n'existent seulement qu'en toi... [...] Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir... (83 – c'est nous qui soulignons)

Louis Hautecœur trouve des termes heureux pour décrire ce phénomène : « Pour les expressionnistes l'objet est une perception et rien d'autre ; c'est une simple modification du sujet ; l'objet est inhérent au sujet ; il est une forme de son émotion ; il varie d'un individu à l'autre ; il varie même dans un individu selon les moments. L'intérêt ne porte plus sur l'objet, mais sur le sujet. Il ne s'agit plus de traduire l'impression qu'il reçoit passivement, mais l'expression qu'il confère à l'objet³³⁵. C'est cette expression de l'intériorité qui se manifeste dans les toiles de Lucien, inspirées largement de Van Gogh. Mirbeau découvre sa peinture en 1891. Il est le premier propriétaire des *Iris* et des *Tournesols*, ces « fantastiques fleurs qui se dressent et se crêtent, semblables à des oiseaux déments ». L'art de Van Gogh l'impressionne par le symbolisme de ses visions, par « une noblesse qui émeut, et une grandeur tragique qui épouvante » et par le « style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité »³³⁶. La caractéristique de cet art qu'il donne dans deux articles importants écrits après la mort du peintre, permet à la fois d'apprécier la justesse de ses observations et de deviner ses propres principes esthétiques :

Il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques³³⁷.

³³⁵ L. Hautecœur, *op. cit.*, p. 265.

³³⁶ « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891, CE 1, p. 443.

³³⁷ *Ibid.*, p. 442.

Non seulement Mirbeau admet la possibilité de ne traiter la réalité que comme un prétexte pour l'expression de la personnalité de l'artiste, mais encore – et c'est là l'importance de son analyse –, il décrit le résultat de cette expression en des termes presque analogues, nous le verrons, aux définitions modernes de l'expressionnisme :

Tout, sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, et qui est en lui et qui est lui. Il se dépense tout entier au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs, qu'il gonfle de la surprenante sève de son être. Ces formes se multiplient, s'échevèlent, se tordent, et jusque dans la folie admirable de ces ciels où les astres ivres tournoient et chancelent³³⁸.

Il n'est pas besoin d'insister sur le respect dont les expressionnistes entourent Van Gogh, leur véritable précurseur. J.-M. Gliksohn se penche également sur les relations du mouvement expressionniste avec ce peintre, et cite un fragment d'une lettre où Van Gogh explique à son frère comment il peint un portrait : il y insiste sur le rôle de la couleur qui lui permet de « s'exprimer fortement » et sur le fait qu'il ne cherche pas à reproduire exactement la réalité, mais qu'il la sature de sentiments qu'il a pour l'homme portraituré. Gliksohn considère « cette attitude qui soumet les formes à une représentation intérieure à la fois affective et intellectuelle » comme purement expressionniste et indique le rôle fondamental de l'expression individualisée : « l'art ne consiste pas à appliquer des formules du style mais à répondre à une exigence de l'esprit ; le renouvellement des formes découlera, comme naturellement, de la vision de l'artiste. C'est la réponse de l'intuition et de la spontanéité à tous les académismes anciens ou récents, à toutes les esthétiques fondées sur des valeurs établies »³³⁹. Telle est exactement la position d'Octave Mirbeau qui, toute sa vie durant, se soulève avec une grande conséquence contre toute forme d'académisme et contre les attitudes figées devant l'art. Sa conception de l'art comme expression d'un tempérament individuel est en communication étroite avec les définitions de l'expressionnisme par Gliksohn : dans une interview accordée en 1907, il affirme que « par la force même de son tempérament » l'artiste va « accentuer dans la nature les formes et les couleurs qui en expriment le mieux le sens. En représentant sincèrement la nature, il la fera comprendre à sa manière, et c'est tout l'art »³⁴⁰.

³³⁸ *Ibid.*, p. 443.

³³⁹ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, pp. 55-56.

³⁴⁰ Interview de Mirbeau par P. Gsell, *art. cit.*, p. 425.

2.2. Écriture de la violence

La violence thématique de l'expressionnisme débouche nécessairement, nous l'avons déjà indiqué, sur une violence langagière, une écriture violente, crispée et extrêmement émotionnelle: «le thème du cri rejoint [...] l'hyperbole de la formule», dit J.-M. Gliksohn, qui insiste en même temps sur le caractère authentique et intuitif de la parole expressionniste, censée s'opposer au «langage trompeur de la société»³⁴¹. Mirbeau dénonce le pouvoir mensonger de la parole telle qu'elle fonctionne au niveau social. Les beau-parleurs dont il peuple les pages de ses romans sont toujours des menteurs, des voleurs ou des lâches. Il suffit de prendre l'exemple du juge Robin dont l'éloquence camoufle le néant de stupidité, de méchanceté et de corruption. Il en est de même du maître du Buit, personnage authentique, ridiculisé dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (62). La cause principale du respect des paysans pour les notaires de province, si bien décrits dans *Dingo*, est leur jargon incompréhensible: le notaire «incarne encore un autre prodige non moins merveilleux, par où se révèlent mieux encore la divinité de son origine et la toute-puissance de ses surnaturelles fonctions: il écrit et il parle un jargon mystérieux, à quoi personne ne comprend jamais rien... Moins encore qu'au latin de la messe. Le paysan croit en Dieu, parce que Dieu parle en latin; il croit au notaire, parce que le notaire écrit en jargon» (712). Le personnage de Joseph-Hippolyte-Elphège Roch est bâti sur une éloquence idéale, pour ainsi dire, car elle est complètement dépourvue de sens. Cela ne l'empêche pas – au contraire ! – de devenir maire de Pervençhères. Personnage beaucoup plus consistant et plus corrompu, Eugène Mortain du *Jardin des supplices* compte parmi ses talents les plus prestigieux «cette faculté merveilleuse de pouvoir, cinq heures durant, et sur n'importe quel sujet, parler sans jamais exprimer une idée» (194). Le style de Mirbeau lui-même est de toute évidence un style de pamphlétaire, où se reflètent des années de polémique journalistique. Comme nous l'avons déjà observé dans un chapitre antérieur³⁴², il cède alors à la volonté d'exprimer clairement ses opinions afin d'être compris du large public. Cependant, cette clarté l'inquiète en tant qu'artiste, car il la trouve limitatrice par rapport à la profondeur de l'obscurité. D'autre part, comme l'observe Pierre Michel, Mirbeau lutte contre les habitudes classiques et procédés rhétoriques, contractés lors de ses études et dans les premières années d'apprentissage à Paris³⁴³. Ainsi, après s'être laissé tenter par l'écriture artiste, s'efforce-t-il de forger son propre langage,

³⁴¹ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 39.

³⁴² «Octave Mirbeau et la crise du roman».

³⁴³ Cf. P. Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 288.

en évoluant vers un style simple, plus apte à exprimer l'émotion directe. Le tempérament exubérant de l'écrivain, que nous avons déjà tant de fois mis en cause, y trouve mieux son compte. L'une des raisons de son admiration pour les écrivains russes est précisément la qualité de l'expression : « *La guerre et la paix* et *L'Idiot*, dit-il en 1903, ce seront les principaux facteurs de notre transformation morale, les plus violents réformateurs de notre sensibilité. Chez eux, pas de prétentions verbales. Rien que le souci d'exprimer la passion, avec une concision si nerveuse, si aiguë, que tout notre être et nos fibres sont travaillés, en gémissent et en souffrent »³⁴⁴. C'est là encore, une interprétation que les expressionnistes ne pourraient pas dédaigner. Évidemment, loin de lui toutes les expériences formelles au niveau du langage qui tenteront un groupe important d'expressionnistes ; il faut cependant remarquer que chez ces derniers, le désir de réformer la langue n'est pas un principe généralisé, et que souvent ils inspirent leurs recherches de leur spontanéité et non des exigences codifiées.

« Contraindre, forcer, brutaliser » – ces termes semblent caractériser le mieux la « rhétorique de la violence » que Fabien Gruel et Christophe Lustenberger décrivent parallèlement chez Octave Mirbeau et Louis-Ferdinand Céline³⁴⁵. Les analogies avec cet écrivain sont, à notre sens, beaucoup plus nombreuses et frappantes. Ainsi, lorsque Julia Kristeva choisit l'exemple de Céline pour son analyse de l'abjection dans la littérature, il est aisé de découvrir des points de rencontre entre nos deux auteurs. Pour Kristeva, le récit célinien est un récit de la douleur et de l'horreur non seulement à cause de la thématique, mais aussi « parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public »³⁴⁶. L'œuvre mirbellienne se fonde de même sur la souffrance propre du narrateur et sur son indignation face aux horreurs du monde. Kristeva observe aussi que « lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet / objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... À un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se *narre* plus mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité stylistique maximale (langage de violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie) »³⁴⁷. Il ne fait pas de doutes qu'une telle démarche caracté-

³⁴⁴ Interview de Mirbeau par M. Le Blond, art. cit.

³⁴⁵ F. Gruel, Ch. Lustenberger, « Mirbeau / Céline : guerillas verbales », *COM* 9, 2002, p. 179.

³⁴⁶ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 165.

³⁴⁷ *Ibid.*

rise l'écriture mirbellienne – nous y reviendrons ; en même temps, la valeur expressionniste de ces procédés est incontestable, ce que confirme J.-M. Gliksohn, en situant *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* dans le voisinage du mouvement expressionniste. La « logorrhée » qui envahit, selon É. Roy-Reverzy³⁴⁸, les romans de Mirbeau, correspond précisément au « cri » dont parlent Kristeva et Gliksohn. Et lorsque Jacques Dubois constate, toujours à propos de Céline, que « l'intention pamphlétaire mine le roman et le conduit aux confins de la dislocation »³⁴⁹, nous sommes au cœur de la problématique mirbellienne qui nous intéresse dans le présent chapitre.

D'autre part, même la tentation du silence qui hante Mirbeau tout au long de sa carrière artistique peut recevoir une explication expressionniste, dans la mesure où elle revendique la vérité et l'authenticité au niveau de l'expression. Le balbutiement, la phrase hachée, enfin le silence sont parfois plus près de l'émotion primitive que tout un échafaudage de paroles où la part du prémédité est trop grande. « Le thème de la douleur – de l'horreur est l'ultime témoignage de ces états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative, dit encore Kristeva. Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie, et silence »³⁵⁰. Samuel Lair, dans une analyse pertinente de la « loi du silence selon Mirbeau », observe pour sa part que le comportement des personnages silencieux équivaut à « rassemblement, récupération de tout l'individu qui jette dans un effort contrasté la somme de ses qualités, et crée dans cet élan son œuvre, synthèse artistique, aboutissement d'un engagement idéologique ou dépassement de soi »³⁵¹. Souvent aussi (Boloroc de *Sébastien Roch* en offre le meilleur exemple), le silence exprime le plus profond de la révolte. « Le silence, parole de l'anarchiste »³⁵², écrit S. Lair, et ses propos complètent la définition de l'abjection que donne Julia Kristeva : « ...l'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés »³⁵³. Or, la position extrêmement critique des expressionnistes face à la société bourgeoise, à sa corruption et à sa culture figée et immuable, constitue un point important dans leur esthétique. L'intérêt porté au langage en est une des manifestations.

³⁴⁸ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 15.

³⁴⁹ J. Dubois, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 141.

³⁵⁰ J. Kristeva, op. cit., p. 165.

³⁵¹ S. Lair, « La loi du silence selon Mirbeau », *COM* 5, 1998, p. 41.

³⁵² *Ibid.*, p. 34.

³⁵³ J. Kristeva, op. cit., p. 246.

3. Contre l'illusion réaliste

La révolte contre la réalité politique et sociale et la recherche de l'authenticité d'expression doivent nécessairement mener au refus des conventions et des traditions, qui, dans le cas de l'artiste, touchent aussi la représentation du monde extérieur. L'expressionnisme se caractérise, entre autres, par le détour de la figuration exacte des éléments de la réalité, d'où, dit Jean-Michel Gliksohn, «la tentation de l'abstraction»³⁵⁴ qui traverse cette esthétique. D'autre part, tout en s'acheminant vers l'abstraction, l'expressionnisme est loin de la traiter comme une solution unique. Gliksohn observe que le trait essentiel de l'expressionnisme est la distorsion qui «inscrit, dans des objets identifiables et dans des paroles intelligibles, les marques stylistiques d'une exigence intérieure». Cela le conduit à voir dans l'abstraction la dernière étape de la distorsion. Elle serait «le premier symptôme d'un abandon, par l'art, de la nécessité d'imiter le monde extérieur ou la pensée lucide; elle voudrait être le signe d'un mouvement de l'âme, distinct des formes qui en portent la trace»³⁵⁵. Ainsi le concret n'est pas banni de l'esthétique expressionniste, il peut même servir de support à l'expression de l'intériorité, «l'essentiel étant que la création ne soit pas soumise à l'objet extérieur»³⁵⁶.

Le problème de la représentation de la réalité est, nous l'avons dit, l'une des préoccupations majeures de Mirbeau. Quand Monet lui fait part de ses difficultés théoriques, il lui conseille de s'en tenir au monde solide des objets: «Voyons, Monet, mettez-vous donc en face de la réalité, une bonne fois. Imposez une discipline humaine à votre raison. Dites-vous qu'il est des rêves qu'une âme forte ne doit pas tenter, parce qu'ils sont irréalisables. On ne peut aller plus loin que le monde sensible, et sapristi! ce que vous sentez, ce que vous voyez est un domaine assez vaste, assez infini pour vous»³⁵⁷. Dans ses chroniques esthétiques, il revient régulièrement sur l'importance de l'observation et de la fidélité à la nature. «On n'atteint un peu de la signification, du mystère et de l'âme des choses que si l'on est attentif à leurs apparences»³⁵⁸, écrit-il encore en 1913.

Mais, d'autre part, il n'est pas rare de lire sous sa plume des phrases comme celle-ci: «ce que nous voyons autour de nous c'est nous-mêmes, et les extériorités de la nature ne sont pas autre chose que des états plastiques

³⁵⁴ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 51.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁷ Lettre de Mirbeau à C. Monet, 19 mai 1908, *Corr. Monet*, p. 216.

³⁵⁸ «Renoir», *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 3, février 1913, CE 2, p. 521.

en projection, de notre intelligence et de notre sensibilité»³⁵⁹ : une telle conviction le situe à l'opposé du réalisme tel que le conçoivent ses contemporains. Il prétend aussi qu'«il n'existe pas une vérité, en art ; il n'existe que des vérités variables et opposées, correspondant aux sensations également variables et opposées que l'art éveille en chacun de nous. La beauté d'un objet ne réside pas dans l'objet, elle est, tout entière, dans l'impression que l'objet fait en nous, par conséquent, elle est en nous»³⁶⁰. La comparaison avec la formule de Kandinsky «est beau ce qui est beau intérieurement»³⁶¹ s'impose. Nous en arrivons ainsi à une conception des rapports entre l'art et la réalité qui éclaire d'une lumière différente la démarche de Mirbeau. Les propos de Roland Dorgelès se révèlent très significatifs de ce point de vue. Il affirme, en effet, que «ce prétendu réaliste ne s'est jamais servi de la réalité. Il ne la copiait pas : il l'imaginait»³⁶². Dans les chapitres précédents, nous avons mentionné sa volonté d'écrire des livres «d'idées pures», c'est-à-dire sans ancrage dans le monde des réalités. Nous avons également signalé notre conviction que dans ses romans successifs, Mirbeau rejette toujours davantage ce qu'il est convenu d'appeler l'illusion réaliste. Nous nous proposons d'examiner à présent les modalités de cette évolution tout en recherchant leur parenté avec l'esthétique expressionniste. Les points cardinaux de cet éloignement de l'illusion réaliste – que nous qualifierons d'abord comme le rejet de la transparence de l'art – semblent être de nombreuses transgressions du code de la vraisemblance romanesque, la dénonciation des procédés simplificateurs du roman réaliste, enfin l'usage particulier des concepts du personnage romanesque et des relations spatio-temporelles. Nous reviendrons aussi brièvement aux problèmes de la composition pour les examiner dans ce nouveau contexte.

3.1. Crédibilité romanesque

À l'époque de Mirbeau, l'art réaliste se définit souvent comme une négation de l'art, comme une littérature de la seule référence. Michel Zérafra parle à ce propos du dilemme, qui s'est avéré faux avec le temps, et qui se posait aux romanciers réalistes : ils croyaient devoir choisir entre l'art, c'est-à-dire l'imagination, la sensibilité et la subjectivité du créateur, et la vérité, c'est-à-dire une représentation fidèle de la société³⁶³. Se placer du

³⁵⁹ « Les Souvenirs d'un pauvre diable », *Contes cruels* II, p. 509.

³⁶⁰ « Aristide Maillol », *La Revue*, 1^{er} avril 1905, CE 2, p. 386.

³⁶¹ Cf. J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 51.

³⁶² R. Dorgelès, *op. cit.*, p. 15.

³⁶³ M. Zérafra, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 20.

côté de la vérité signifiait donc viser une parfaite transparence des mots et de l'art. Évidemment, il ne s'agit là que d'une convention, dont les réalistes n'étaient nullement ignorants. « Les écrivains n'étaient pas dupes, écrit Jacques Dubois, ils savaient ce que leur coûtait la fabrication de leurs romans. Mais ils s'accommodaient d'une imposture et d'un malentendu qui ont eu la vie dure »³⁶⁴. Au début de sa carrière, Mirbeau lui-même semble donner son accord à cette convention : en parlant des tableaux de Claude Monet, il choisit des termes d'obédience réaliste, qui semblent pris dans la préface de *Pierre et Jean* : il admire la transparence de l'art dans ces toiles (« l'art disparaît, s'efface, et nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante complètement conquise et domptée par ce miraculeux peintre »), qui lui permet d'avoir l'« illusion complète de la vie »³⁶⁵. Mais dans ses propres romans, l'art n'est jamais transparent. Avec le temps, il devient évident qu'il entend rendre visible sa personnalité, jouer avec la forme. Tout ce qui relève de l'arbitraire chez lui, conduit précisément à la manifestation de son art et de sa technique. Comme l'observe Charles Grivel, « faire l'aveu du procédé romanesque a toujours outré. Qui le déclare paraît ne pas se conformer à la règle, passe pour malhonnête aux yeux du « bon auteur » qui pourtant pratique de même »³⁶⁶. Mais le « bon auteur », nous venons de le constater, sait taire tous ses procédés, tandis que le tempérament et la sincérité primaire de Mirbeau ne le lui permettent pas. C'est aussi par cette outrance méthodique qu'il se rapproche de l'expressionnisme.

Une des façons de s'opposer à la convention réaliste est de ne pas respecter la consigne de la vraisemblabilisation : si nous la définissons, avec Charles Grivel, comme la déclaration de se rendre vrai, à l'intérieur du texte, par rapport à son référent extratextuel³⁶⁷, l'art de Mirbeau ne répond pas à cette formule : au contraire, il entrave systématiquement le code de la vraisemblance négligeant de reproduire le référent de manière cohérente. Ainsi recourt-il systématiquement à la caricature, comme dans le cas du couple Robin, où la bêtise du mari égale la méchanceté de la femme, sans compter leurs défauts de prononciation hyperboliques (M. Robin prononce « les B comme les D, et les P comme les T », ce qui donne souvent « des combinaisons de mots fort comiques », Mme Robin, en revanche, a « une façon aigre et sifflante de détacher chaque syllabe, entre deux aspirations » – *L'Abbé Jules* 340) et leur aspect physique grotesque : le juge Robin est décrit comme

³⁶⁴ J. Dubois, *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁵ « Claude Monet », *art. cit.*, p. 358.

³⁶⁶ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 115.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 244.

un homme d'une cinquantaine d'années, vaniteux, solennel et stupide, irréparablement. Au physique, il ressemblait à un singe, à cause de sa lèvre supérieure, un large morceau de peau, bombante et mal rasée, qui mettait une distance anormale entre le nez aplati et la bouche fendue jusqu'aux oreilles. Pour le reste, petit, gras, la face jaune, dans un collier de barbe grisonnante, le ventre rond, les mains poilues (339).

Son épouse est dotée d'un « corps sec, anguleux, très long, un visage rouge où l'épiderme, par endroits, s'exfoliait, un nez en l'air, court, aux narines écartées; les cheveux d'un blond verdâtre, plaqués en bandeaux minces sur les tempes meurtries »; cette « laideur naturelle », ajoute le narrateur,

se compliquait de toutes les manies ridicules dont on eût dit qu'elle prenait plaisir à la souligner. Elle avait, en parlant, une façon aigre et sifflante de détacher chaque syllabe, entre deux aspirations, qui agaçait les nerfs autant que le frottement d'un doigt sur du verre mouillé. Et c'étaient, à chaque mot, des sourires pincés, des tremoussements, des révérences, toute une série de gesticulations gauches et de poses prétentieuses, qui donnaient à son corps l'aspect d'un mannequin désajusté. Obsédée du désir qu'on s'occupât d'elle sans cesse, sans cesse elle se plaignait d'une indisposition à la tête, au ventre, à la poitrine, soupirait, soufflait, et demandait finalement la permission de délayer son corset (341).

On trouvera d'autres portraits de ce type dans tous les romans de Mirbeau. Il se plaît aussi à imaginer des situations grotesques, gonflées jusqu'à l'absurdité, comme l'histoire du mandement de *L'Abbé Jules*. Il s'agit d'un mandement annuel préparé par l'évêque qui veut à tout prix ménager les susceptibilités de tous ses paroissiens, et donc choisit ses mots avec une extrême précaution. Son idéal serait de trouver des « mots assez effacés pour que les pages qu'il allait écrire, équivalussent à des pages blanches et que tout le monde fût content » (403). Or, le texte remanié par Jules avec des « phrases brèves, rapides, sifflantes » et « un âpre accent de pamphlétaire » (408) est d'une rare violence qui provoque un scandale général :

De province, l'affaire eut vite gagné Paris; de Paris, la France. En quelques jours, le mandement de l'abbé Jules avait pris les proportions d'un gros événement européen. Il mettait toutes les chancelleries en branle, tendait tous les regards vers Rome, mystérieuse et muette, déchaînait la presse. Et le pauvre évêque, si ennemi du bruit, occupait l'attention universelle. [...] Entre la France et le Saint-Siège, c'était un échange fiévreux de correspondances, d'explications, de rapports, une allée et venue continue de courriers de cabinet. Et le Conseil d'État, solennellement, délibérait. Dans les cafés, dans les cercles, dans les salons, chacun commentait la grave question du jour. [...] Des feuilles sérieuses et bien renseignées établirent l'affiliation de l'évêque à des sociétés occultes, expliquèrent le fonctionnement du carbonarisme catholique, dont il était un des plus dangereux chefs, et qui menaçait la liberté des consciences et la paix du monde (408-409).

Le grossissement est tel que même un lecteur naïf finira par se poser la question de la vraisemblance de cet épisode.

On trouve également, dans les romans mirbelliens, de nombreux exemples d'incohérences sur le plan de la logique, comme celui, souvent évoqué, du narrateur du *Jardin des supplices* qui, sans connaître un mot de chinois, est capable de comprendre des conversations entières dans cette langue, ou cet autre, du même roman, où, après un chapitre consacré à la description des cruautés les plus épouvantables, entre autres celle de l'utilisation de la «fée Dum-Dum», l'acteur principal de ce récit, le capitaine anglais, prononce un plaidoyer contre le caractère inhumain de notre civilisation. Lui, qui un instant plus tôt, s'égayait à la perspective de nouvelles inventions homicides, qualifie subitement tous les Européens de «sauvages», les pires de tous, car «ayant conscience de notre sauvagerie, nous y persistons» (224). Cette inconséquence sur le plan de la psychologie du personnage et de la construction du récit ne peut se justifier que par des fins utilitaires, en l'occurrence une démonstration plus fulgurante des thèses de l'auteur. Le critère de la vraisemblance, et en même temps la construction du personnage, s'en trouvent bafoués, et le didactisme, cher aux expressionnistes, ne s'en porte que mieux.

Souvent aussi, Mirbeau efface délibérément les frontières entre la fiction et la réalité, en prêtant aux personnages réels des mots ou des comportements outranciers. É. Roy-Reverzy observe, dans ces cas, «...une incertitude sur le mode même de la fiction : l'interview du général Archinard, qui tient des propos délirants sur le colonialisme, déréalise ce célèbre colonisateur de l'Afrique noire. Au-delà d'un genre littéraire, c'est donc à ce qui nous entoure, à nos représentations que s'attaque le romancier et qu'il entache de doute : finalement ce fameux général existe-t-il ou n'est-il qu'un être de papier ? Il en va de même pour Maître du Buit, Georges Leygues et consorts, tandis que le professeur Tarabustin ou le marquis de Portpierre semblent soudain bien réels...» On trouve également des exemples de cette «hésitation entre réel et fiction» dans *La 628-E8* et dans *Dingo*³⁶⁸.

D'autres fois, nous observons le manque de cohérence au niveau de la narration. Michel Raimond, dans un chapitre consacré aux modalités du point de vue, rapporte les réflexions de Julien Green concernant le choix de l'optique narrative pour un de ses romans : «je me demande si je n'écrirai pas ce roman à la première personne. Cela donne au livre un accent de vérité qui est inappréciable, mais aussi que de limites imposées à l'auteur ! Il faut que le romancier soit Dieu le père, pour ses personnages. Ainsi

³⁶⁸ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 21.

il peut, à son aise, montrer les mobiles de leurs actions. Mais si c'est un des personnages qui raconte l'histoire, et qu'il ait l'air de savoir tout ce qui se passe dans l'esprit des autres, cela tourne au procédé et l'illusion est bientôt détruite»³⁶⁹. Or, si Mirbeau choisit systématiquement une perspective singulière, il ne renonce par pour autant aux procédés de l'omniscience. Il en résulte précisément cette destruction de l'illusion réaliste dont parle Green. Il suffit d'évoquer l'exemple de la narration dans *L'Abbé Jules*, où – nous l'avons déjà signalé – un narrateur enfant possède parfois une connaissance inexplicable des événements et des comportements.

Dans tous ces cas de portraits et d'événements invraisemblables, «Mirbeau ne cherche [...] nullement à nous en faire accroire, dit Pierre Michel; au contraire, il prend bien soin de nous distancier d'entrée de jeu (c'est le cas de le dire) et de nous installer de plain-pied dans le registre de la farce et de l' "hénaurmité" [...] Dérision et démystification sont les deux armes du combat incessant de Mirbeau contre une société d'oppression, criminelle et hypocrite, qui le révolte et dont il rêve le grand chambardement»³⁷⁰. Comme nous l'avons déjà observé, le sentiment de la révolte caractérise également les créateurs expressionnistes. Et l'une des formes de cette révolte est précisément le manque d'accord à la tradition sclérosée qui exerce son pouvoir dans la littérature.

3.2. Vers l'anéantissement du personnage

Lorsqu'on veut traiter le problème des rapports du Mirbeau romancier à la fiction romanesque, la question du personnage s'impose. Nous l'avons déjà abordée dans le premier chapitre de cette partie, sans toutefois en analyser les aspects qui nous semblaient appartenir davantage à la problématique du chapitre présent. Pour mettre le point sur ce qui a été dit, précisons que l'anéantissement du personnage romanesque tel que nous l'avons analysé jusque là, ne prive pas les personnages mirbeliens de leur dimension humaine. Tout en étant bafoués, ignorés, négligés – ou justement à cause de cela – ils continuent à dire la profonde vérité sur la souffrance de l'individu. Il existe cependant une autre catégorie de personnages dont les spécimens sont non moins fréquents chez Mirbeau. Cette fois-ci, il nous est possible de parler d'une véritable schématisation et d'une telle simplification de l'être qu'il en perd tout son caractère humain. Ce type de personnage se réduit le plus souvent à quelques gestes mécaniques, à un tic de langage, à une pensée qui lui revient comme une

³⁶⁹ J. Green, *Journal*, 4 septembre 1930, in M. Raimond, *op. cit.*, p. 386.

³⁷⁰ P. Michel, introduction aux *21 jours d'un neurasthénique*, CEROM 3, p. 11.

obsession. Un tel procédé se situe donc à l'opposé du précédent, qui sans jamais donner de réponse, multipliait des pistes de réflexion et mettait en relief la profondeur psychologique du héros. Dans les cas que nous présenterons à présent, le constat de l'auteur est évident : ces personnages n'existent pas. Le caractère éminemment grotesque de leur présentation, la nonchalance avec laquelle le romancier brise les codes de la vraisemblance au moment où elle continue à exercer son pouvoir dans un grand nombre de romans invitent à découvrir dans son regard la même suspicion qui s'étendra bientôt sur une grande part de la littérature mondiale. Mirbeau semble briser la « convention tacite » entre le lecteur et le romancier et affirmer avec aplomb son rôle de créateur de personnages qui ne sont que « des êtres de papier », comme les appelle Henri Mitterand dans son commentaire à l'entreprise esthétique du Nouveau Roman³⁷¹.

Le père de Sébastien Roch passe le premier. Un des commerçants les plus importants de la ville, plus tard nommé maire, il suit une carrière fréquente pour les représentants du pouvoir chez Mirbeau et leur ressemble aussi par sa nullité. L'enseigne de son magasin, son éloquence qui ne cache aucune idée, et son nom qu'il arbore comme un étendard et qu'il fait répéter sans cesse à Sébastien, en guise de leçon – la seule qu'il lui ait jamais donnée – suffisent pour le caractériser, car il ne possède pas de vie intérieure. Sébastien note :

J'ai remarqué que, sous l'emphase qui lui est coutumière [...], ses idées sont infiniment restreintes. Je ne lui en connais que trois, dont il ait un sens exact et précis, et qu'il transpose du monde physique au monde moral. Elles correspondent aux idées de hauteur, de largeur et de prix. C'est là tout son bagage scientifique et sentimental (739).

On peut en dire autant de l'aspect psychologique du personnage. M. Roch, au « crâne étroit », au « front lisse, où ne s'accuse aucun modelé » et aux « yeux vides, vides de pensée et vides d'amour » (714), se résume par une énorme vanité. C'est elle qui motive toutes ses actions, à commencer par la décision d'envoyer son fils au collège des jésuites. Le retour de M. Roch à la maison après le départ de Sébastien permet de constater chez lui l'absence de tout sentiment paternel :

À la maison, M. Roch ne sentit point qu'un vide s'était fait, que quelque chose de cher – une habitude, une affection, une petite vie candide et remuante chaque jour mêlée à la sienne – allait lui manquer désormais. Et lorsqu'il passa devant la porte, restée entr'ouverte, de la chambre où son fils avait vécu, près de lui, il n'y arrêta pas un regard triste, et n'éprouva au cœur aucun sursaut. Il se coucha, s'endormit, comme de coutume, d'un sommeil profond rythmé par de sourds ronflements (572).

³⁷¹ H. Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, p. 5.

Dans ces circonstances, les descriptions étoffées de sa boutique et de sa maison ne surprennent plus chez un écrivain qui d'habitude ne se sert pas de cette technique: seuls les objets dont M. Roch est entouré parviennent à lui donner une certaine consistance et un semblant de vie. Même impression de la part de Sébastien pour qui chaque objet domestique est fait à l'image de son père, jusqu'aux plates-bandes du jardin qui parlent le langage de M. Roch:

Parfois, il se réfugiait au jardin, situé en dehors du bourg, près du cimetière. Là non plus, il ne pouvait goûter un seul instant le repos cherché. L'absence des belles fleurs, des arbres ombrageux, l'ennuyeux dessin des plates-bandes, l'absurdité des ornements artificielles que la fantaisie horticole du quincaillier avait prodiguées partout, lui rappelaient involontairement les lourdes apostrophes, les écrasantes prosopopées, l'incontinence, l'incohérence de cette rhétorique, à laquelle il avait cru se soustraire et qu'il retrouvait décuplée dans le silence des choses (563).

Nous revenons ici à l'idée présentée dans le chapitre « Vie, mort, amour »: le père de Sébastien est déjà mort de son vivant: l'emplacement de sa maison à côté du cimetière et la construction du tombeau avec une inscription toute prête en fournissent d'autres preuves. Le personnage se trouve ainsi réduit au néant dans lequel il a toujours plongé.

Nous venons de citer l'exemple des amis de la maison Dervelle, M. et Mme Robin, qui se limitent à une apparence extérieure dérisoire et aux fautes de prononciation grotesques, et s'abîment dans un gouffre de stupidité. *Les 21 jours d'un neurasthénique* présente un autre juge, Maître du Buit, dont l'existence équivaut à ses discours dépourvus de toute signification:

Quelquefois, M^e du Buit vient prendre son bain dans une cabine voisine de la mienne... Je l'entends qui s'entretient avec le garçon... Il dit:
- Il ne m'appartient pas... Des personnes plus autorisées ... Et j'ajoute... Mon bain est froid... et j'ajoute... pas assez sulfureux ... Nous sommes à un tournant de l'histoire... et qu'on me permette cette expression... à un virage dangereux de l'humanité... L'honneur de l'armée... Bétolaud... Ces écrivains... Imprescriptibles...
Il dit encore bien d'autres choses aussi admirables... Même, dans la plus humble fonction de ses plus humbles organes, il reste orateur... et s'affirme éloquent... (62)

Il semble que toute pensée et toute émotion humaine soient bannies de ces personnages, fantoches grotesques, réduits à une seule dimension. Cette idée se voit confirmée dans le portrait de la marquise de Parabole qui n'est pas « tout à fait une femme, ni tout à fait une bestiole, ni absolument un oiselet », mais « quelque chose de plus mécanique » (81). Évidemment, les conséquences en sont graves pour le roman, qui ne saurait plus former, en s'appuyant sur ces êtres ridicules, un univers cohérent et autonome, un

modèle réduit du monde réel. Cette intention manifeste de mettre à mal la notion de personnage romanesque pourrait être rapprochée, toutes proportions gardées, de la démarche des Nouveaux Romanciers. Lorsque Alain Robbe-Grillet affirme, avec un certain esprit de brimade, il est vrai, vouloir en finir enfin avec le personnage, ses présupposés ne diffèrent pas radicalement de ceux de Mirbeau³⁷². On peut également y appliquer les analyses de Michel Zéraffa qui constate, à propos des années vingt du XX^e siècle, qu'elles ne sont plus l'époque où « la fonction, la présence sociales d'un individu le désignait en tant que personne [...], où le romancier pouvait valablement concevoir le personnage comme un type sociologique et psychologique ». Le personnage n'est plus une « théorie susceptible de contenir et de représenter l'homme dans ses authentiques vérité et totalité », observe le critique, il cesse d'être « synthétique »³⁷³. Mirbeau fait un pareil constat vingt ans auparavant, en refusant de doter le personnage d'une existence autre que purement livresque. Simultanément, l'abandon du psychologisme et l'éloignement de la perspective naturaliste, de même que la dimension caricaturale et grotesque de ces personnages, nous permettent des rapprochements avec l'expressionnisme.

Les personnages mécaniques dans les romans de Mirbeau, des êtres dominés par un seul trait, réduits à un seul comportement, sont représentatifs de la volonté de l'écrivain d'échapper à la tyrannie de la vraisemblance et du finalisme qui sont pour lui des catégories réductrices. Ses efforts ne s'arrêtent pas là, pourtant. Dans ses derniers romans, il recourt à un procédé radical, faisant disparaître totalement le personnage romanesque.

Nous distinguons deux manières d'estomper le personnage. La première consiste à lui substituer un objet ou un animal. Ainsi, l'automobile de *La 628-E8* occulte tous les personnages humains à tel point qu'on considère ce livre comme un hymne à sa gloire. De plus, elle est régulièrement présentée comme un être vivant. Après avoir décrit les routes boueuses de Hollande où la voiture s'enlisait et ne pouvait avancer sans l'aide des chevaux, le narrateur lui attribue des sentiments humains et se montre totalement soumis à sa volonté, quitte à perdre la vie :

Furieuse d'avoir dû demander du secours au cheval, on ne peut pas la maîtriser. Il y a des moments où elle ne tient plus au sol... Elle vole, vole dans l'air comme un ballon... Nous serons au port, dans quelques minutes... à moins, que nous ne soyons, gisant sur la route, broyés et le ventre ouvert ! (383)

³⁷² A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

³⁷³ M. Zéraffa, *op. cit.*, p. 12.

Le rapprochement avec l'être humain n'est pas systématique, à d'autres endroits c'est à des animaux que la voiture est comparée :

La 628-E8 était impatiente. On la sentait, toute frémissante d'élans retenus... Elle semblait encapuchonner son capot, comme un ardent étalon, son encolure, sous le mors qu'il mâche et qui le maîtrise. On eût dit vraiment qu'elle tirait sur le volant, comme un cheval sur ses guides... (510)

Quelques pages plus loin, apparaît l'image d'un « oiseau rapide qui rase la surface immobile d'un lac » (512). Les réactions des hommes confirment cette vivification de la voiture. Dans les villes où les passagers s'arrêtent, elle est toujours l'objet d'une grande curiosité mêlée de peur. À Anvers, les badauds l'observent avec méfiance « comme une bête inconnue, dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse caresser. [...] – Si, tout d'un coup, elle allait rugir, partir, se ruer sur nous ! » (391) Brossette, le mécanicien, bien que plus familiarisé avec cette invention moderne, « aime sa machine; il en est fier; il en parle comme d'une femme » (307). L'analogie avec les sentiments de Des Esseintes pour les locomotives s'impose : dans cette ère moderne, la femme n'est plus la seule référence dans le domaine du beau, et la machine s'élève au rang des êtres vivants. Ce qui frappe le plus, c'est l'influence décisive de la voiture sur le style de vie du narrateur. Son lien avec la voiture est tellement grand que parfois on peut parler d'une véritable identification de l'homme à la machine : « Malgré le calme de cet hôtel, tous mes nerfs vibrent et trépident... je suis comme la machine qu'on a mise au point mort, sans l'éteindre, et qui gronde... », dit-il (303). Cela lui permet de ressentir des émotions dont il ne serait pas autrement capable :

L'auto allait, glissait, sans heurts, sans secousses, et comme allégée des servitudes de la pesanteur. Elle me donnait une joie qui n'est ni la joie de bondir, ni la joie de patiner, mais qui ressemble à l'une et à l'autre. Elle m'emportait avec une extraordinaire allégresse, et, vraiment, je me sentais doué de son élasticité. On eût dit que, pour se faire plus douce et pour aller plus vite, elle courait, de toutes ses forces, pieds nus, sur la route (451).

É. Roy-Reverzy observe que cette union de l'homme à la machine n'est pas sans rappeler « le roman de l'énergie » dont parle Albert Thibaudet à propos de Morand et de Kessel³⁷⁴. Puisque leur création ne se place que

³⁷⁴ É. Roy-Reverzy, « La 628-E8 ou la mort du roman », *COM* 4, 1997, p. 257. En effet, le passage des *Réflexions sur le roman* cité à cette occasion pourrait s'adapter à l'œuvre de Mirbeau : « Ce serait le roman où l'homme et la machine qu'il dirige, comme l'âme et corps, ne feraient qu'un » (A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 193, *ibid.*).

dans les années vingt, l'honneur est d'autant plus grand pour Mirbeau qui réalise une entreprise pareille avec son roman écrit au début du siècle. Dans la préface par laquelle il dédie le volume à Ferdinand Charron, le constructeur des automobiles préférées de Mirbeau, il avertit d'ailleurs dès le début où il faut chercher le véritable héros de ce texte :

C'est pour cela que j'aime mon automobile. Elle fait partie désormais de ma vie; elle est ma vie, ma vie artistique et spirituelle, autant et plus que ma maison. [...] Je ne puis me faire à l'idée, qu'un jour, je ne posséderai plus cette bête magique, cette fabuleuse licorne (287-288).

La 628-E8 et *Dingo* – les titres seuls de ces ouvrages indiquent leur centre d'intérêt : la machine et le chien. Dans le dernier roman de Mirbeau, l'identification du narrateur à son chien est mise en évidence dès le début : ainsi, lorsqu'il admire les protestations du petit chiot contre la stupidité des hommes, il leur donne une explication psychologique : « Oui, j'avoue que ce pessimisme, en quelque sorte prévitale, me réjouit dans mon pessimisme invétéré et fit que je m'intéressai davantage au sort de cet être larvaire qui, encore noyé dans les limbes et sans l'avoir jamais vu, allait entrer dans le monde avec une conception de l'humanité si parfaitement conforme à la mienne » (638). Ensuite, le narrateur relate l'enfance de Dingo, avec beaucoup de tendresse et avec un soin constant de montrer « les balbutiements d'une personnalité »³⁷⁵. L'« anthropologisation » du chien est un procédé constant. Les contradictions visibles de son caractère ne sont-elles pas typiques de nombre de jeunes gens, mais aussi de Mirbeau lui-même, et cela même à l'époque où il n'était plus jeune du tout ? Il note, par exemple : « un caractère que je ne pourrais pas bien définir d'un mot, qui était, qui allait être plutôt de la gravité, de la gaieté, de la malice, une sorte d'effronterie bizarre et gracieuse... Quoi encore ?... De la cruauté, peut-être ?... Peut-être de la bonté ?... Enfin quelque chose d'impétueux et de calme à la fois, quelque chose de comique et de noble, de candide et de rusé... je ne sais trop... ce que vous voudrez, après tout » (650). Observons à l'occasion une grande désinvolture de cette description, qui atteste l'impossibilité de pénétrer les secrets du caractère d'un être vivant et la négligence des codes romanesques. Cependant, la conviction profonde de Mirbeau que nous sommes tous dominés par de mauvais instincts perce également dans la caractéristique de l'animal : il déchire tout ce qui se trouve sur sa route, pour se faire des muscles, pour développer sa mâchoire. La réaction du narrateur va de nouveau dans le sens de l'identification à son chien :

³⁷⁵ C'est une expression que Mirbeau a utilisée à propos de son autre roman sur l'enfance, *Sébastien Roch*.

Et je jouissais infiniment, comme devant l'un des plus impressionnants spectacles de la nature, à suivre les progrès de ce lent et sûr travail, les épisodes de ce drame grandiose et obscur, où pourtant j'apercevais, clairement défini, le but vital pour lequel les gestes, les mouvements, les ruées soudaines de l'instinct et leurs nécessaires violences acquéraient, pour la défense et pour l'attaque, une force, une élasticité, une grâce aussi et une précision de jour en jour plus marquées. Il avait l'air de jouer au méchant tigre, de même qu'un enfant, dont la conscience s'éveille, commence à jouer, tout naturellement, au soldat ou au brigand (651).

Ces «jeux» auront les suites que nous savons. L'admiration du narrateur pour son chien n'en diminue pas pour autant. Obligé de quitter Ponteilles, à cause de la haine de ses habitants, il a tendance à excuser les actions de son chien: «...dois-je l'avouer?... au fond de moi-même je découvris, non sans une certaine mélancolie d'ailleurs, que ses crimes ne m'indignaient pas comme il eût fallu. Le soir, à table, chez des amis, j'aimais à conter ce que j'appelais ses fredaines, indulgemment et même avec un certain orgueil. Pour un peu, la chaleur de la conversation aidant, je les eusse volontiers prises à mon compte» (813).

Les preuves de cette personnification du chien se multiplient à travers tout le roman. Qui plus est, le chien prend visiblement le pas sur l'homme. Le narrateur reste dans l'ombre de l'animal. Souvent, c'est Dingo qui le guide, qui lui impose un comportement, lui donne un modèle à suivre, le fait réfléchir: «J'avais fini par m'y fier aveuglément, raconte le narrateur. Je me détournais de l'homme envers qui Dingo montrait de la méfiance, de la haine. J'acceptais, sans discussion, celui à qui Dingo manifestait de l'amitié» (710). Ainsi, le personnage du narrateur s'efface et recule au rang des personnages secondaires, sans épaisseur.

É. Roy-Reverzy observe encore une caractéristique importante des romans ultérieurs de Mirbeau: la place accordée à la femme diminue jusqu'à son élimination totale. Or, selon Roy-Reverzy, la disparition de la femme signifie la mort du romanesque³⁷⁶. «La beauté est en effet détenue désormais par la machine, écrit-elle, en remplacement de la femme qui fait au contraire figure de mécanique mal réglée et de piège mortifère et qui incarne toutes les formes du grotesque – laideur corporelle, vulgarité morale, stupidité. Dingo, lui, chien qui “refusa obstinément” de “devenir un homme”, est à la fois une figure de l'artiste [...] et de l'être primitif, non encore souillé par la civilisation»³⁷⁷, qui exerce ce pouvoir sur son maître. Ces propos non seulement corroborent notre thèse sur le caractère

³⁷⁶ C'est dans ce sens qu'elle conduit ses analyses dans *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1997.

³⁷⁷ É. Roy-Reverzy, «Mirbeau rhapsode ou comment se débarrasser du roman», art. cit., p. 22.

mécanique d'une partie des personnages mirbelliens, mais en même temps mettent en valeur le côté expressionniste des derniers ouvrages du romancier.

La deuxième voie pour faire disparaître complètement le personnage consiste à effacer les frontières entre le personnage romanesque et la personne véritable de l'auteur, sans pour autant verser dans l'autobiographie. Cette opération, qui, si nous en croyons Pierre Michel, se rapprocherait de l'autofiction telle que l'a définie Daniel Grojnowski³⁷⁸, achève à notre sens la mise à mort du personnage. Il semble que le procédé commence avec *Les 21 jours d'un neurasthénique*. Le narrateur de cette œuvre décousue semble n'être là que pour servir d'alibi à tous ces récits qui n'ont entre eux aucun autre lien. S'il lui arrive d'exprimer ses idées ou de parler de son propre sort, cela ne contribue aucunement à la construction de son personnage et ne nous permet pas d'avoir une idée quelconque de sa personnalité. Au contraire, il souligne son effacement, en insistant par exemple sur son incapacité à quitter X... :

Vingt fois j'ai voulu partir, et je n'ai pu. Une sorte de mauvais génie, qui s'est pour ainsi dire substitué à moi, et dont la volonté implacable m'incruste de plus en plus profondément en ce sol détesté, m'y retient, m'y enchaîne... L'annihilation de ma personnalité est telle que je me sens incapable du petit effort qu'il faudrait pour boucler ma malle, sauter dans l'omnibus... (137)

Ce fragment vient après la description des trois rêves du narrateur : dans chacun d'entre eux, il est impuissant, immobilisé, cloué au sol, incapable d'un mouvement quelconque. Comme l'observe Monique Bablon-Dubreuil, le narrateur «épanche sa maladie dans le récit»³⁷⁹. Mais le narrateur diffère-t-il sensiblement de l'auteur, lui aussi souffrant de neurasthénie et sujet à des crises de passivité qui l'immobilisent dans un fauteuil des journées entières ? C'est à partir de ce roman qu'on peut soupçonner Mirbeau d'avoir décidé de se mettre lui-même en scène, même s'il confère à son héros un nom différent du sien (Georges Vasseur). D'autre part, comme nous l'avons déjà signalé, il serait impossible de parler d'autobiographie, car non seulement le pacte, dont Philippe Lejeune a précisé les conditions, n'est pas avoué, mais en plus Mirbeau brouille constamment les pistes coupant court à toute tentative pour connaître son véritable «je». Dans les romans ultérieurs, nombre d'indices permettent le rapprochement entre le narrateur et Octave Mirbeau : la profession d'écrivain (dans *La 628-E8* il est même question des *Affaires sont les affaires*), le voyage

³⁷⁸ Cf. P. Michel «Mirbeau et l'autofiction», *COM* 8, 2001, p. 121-134.

³⁷⁹ M. Bablon-Dubreuil, «Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau», art. cit., p. 31.

en automobile (le numéro d'immatriculation authentique fonctionnant comme titre du récit), quelques autres épisodes que l'on connaît de la vie de Mirbeau (comme le grave accident de sa femme, décrit dans *Dingo*), ses connaissances bien réelles (Claude Monet, Paul Bourget, d'autres encore qui figurent dans le livre sous des noms changés), le fait d'avoir possédé un chien prénommé Dingo et d'avoir habité Cormeilles-en-Vexin - Ponteilles-en-Barcis dans le livre... Le lecteur est donc autorisé à croire que «celui qui dit je» est l'auteur en personne. Pourtant force lui est de constater que l'ambiguïté se maintient et que la silhouette du Mirbeau véritable reste occultée. Car, d'autre part, le prétendu Mirbeau profère des opinions qui contrastent féroce­ment avec ses convictions véritables (dans *Dingo*, il se dit flatté des compliments de M. Lagnaud, personnage borné et malhonnête - 717, il se reconnaît peu d'imagination et beaucoup de paresse - 710, et il glorifie la république, affirmant entre autres phrases pompeuses: «Hors de nous, il n'est que de mauvais citoyens» - 748), dramatise les événements qui lui sont advenus à tel point qu'ils deviennent méconnaissables (comme le récit de sa dernière rencontre avec Bourget sur le yacht de Maupassant où l'écrivain mondain est rendu entièrement responsable de la folie de Maupassant - *La 628-E8*, 599-600) ou les invente de toutes pièces (comme le meurtre et le viol de la petite Radicet dans *Dingo* - 694-709). Les habitants de Cormeilles-en-Vexin, bien qu'ils gardent parfois leur vrai nom dans le livre, n'ont pas été tels que la veine créatrice du romancier les a présentés. L'enquête de Roland Dorgelès, menée dans les années trente dans le village, montre assez combien fantaisistes sont les portraits peints par Mirbeau. Plusieurs fois aussi, un doute s'installe: est-ce Mirbeau en personne ou bien son avatar romanesque qui nous confie ces réflexions amères: «Hélas ! j'ai eu dans ma vie assez d'amis, d'excellents, fidèles et très chers amis, pour savoir que l'amitié humaine n'est le plus souvent que la culture d'une domination ou l'exploitation usuraire d'un intérêt, d'une candeur, d'une confiance» (688) ? Est-ce l'auto-ironie qui perce dans cette appréciation des hommes de lettres, ou bien Mirbeau-personnage ne se compte-il pas dans leur groupe, lorsqu'il dit de Dingo: «n'étant pas homme, homme de lettres surtout, il n'avait aucune vanité, du moins, aucune de leurs vanités. Il se méfiait des vains éloges et des compliments grossiers» (718) ? Le lecteur est incapable de distinguer entre le personnage et la personne, pour reprendre la classification de Zé­raffa. On en arrive donc à conclure que le romancier n'assume la fonction de personnage que pour le miner intérieurement. Par conséquent, le personnage disparaît, sans qu'une autre instance s'installe à sa place. Ayant perdu consécutivement son nom, son passé, son histoire, il perd finalement son identité et donc, sa raison d'être. De cette manière, Mirbeau s'attaque

à la base même de l'édifice réaliste : la disparition du personnage équivaut au refus de maintenir la « convention tacite » que nous avons évoquée au début de cette analyse.

3.3. Temps et espace – dimension métaphorique

L'illusion réaliste est également soutenue par les forces combinées du temps et de l'espace. C'est aussi dans ce cas que nous avons choisi de conduire nos analyses en deux mouvements. Après avoir présenté l'usage relativement traditionnel que l'écrivain fait de ces deux notions, nous aimerions étudier à présent leur fonctionnement métaphorique. Ce niveau d'interprétation n'était pas entièrement absent des premières œuvres de Mirbeau, tandis que *Le Journal d'une femme de chambre* semblait restituer un cadre spatio-temporel assez complet : cependant, il est aisé de constater que Mirbeau se livre dans ses romans à une déréalisation progressive des notions traditionnellement responsables de l'ancrage de l'histoire dans la réalité. Le temps et l'espace, dont la présentation dans les premiers romans s'éloigne déjà du modèle traditionnel, assument, à partir de *Dans le ciel*, une fonction presque entièrement métaphorique. L'histoire de Georges et de Lucien transporte les personnages dans un lieu irréel, quasi mythique, dont la fonction est sans aucun doute symbolique :

Figure-toi un pic, tout ras, un pic cocasse, en forme de pain de sucre. Au sommet, quelques arbres qui ont chétivement poussé, et dont les branches s'ornementent de jolies torsions décoratives. Dans ces arbres une vieille maison croulante que les lierres, seuls, retiennent. Et tout autour de cela, le ciel, le ciel, un ciel immense, à perte de rêve. [...]

Il est extraordinaire, mon pic. Il y a des endroits où l'on ne voit pas la terre, où l'on ne voit que le ciel. Je peux me croire en ballon, dans une perpétuelle ascension vers l'infini. C'est épatant. J'y ai eu des sensations inouïes. Tâche de te représenter cela. Tout autour de moi, le ciel. Nul horizon, nul bruit! Rien que la marche silencieuse des nuages. Et, tout à coup, dans ce vide incommensurable, dans ce silence des éternités splendides, l'aboi d'un chien qui monte de la terre invisible. D'abord, l'aboi est faible; il est comme une plainte; puis, peu à peu, il s'accroît, il est comme une révolte. Et cela dure des jours entiers, et cela dure des nuits entières. Et il me semble que c'est la plainte de l'homme, que c'est la révolte de l'homme, qui monte contre le ciel, ce chien qui aboie, oui, c'est la voix même de la terre (105-107).

Le pic signifie, pour les deux artistes, la représentation constante des aspirations irréalisables et la consommation de l'échec. Le ciel qui l'entoure et qui ne laisse voir rien d'autre est, comme l'Azur de Mallarmé, une hantise de l'idéal qu'ils ne pourront jamais atteindre, et en même temps symbole de leur éloignement des hommes, de qui ils sont séparés par cette

obsession de l'idéal. Dans le passage précité, malgré l'optimisme du propriétaire tout frais, on devine déjà la menace qui ne tardera pas à se réaliser. Le caractère effarant et quasiment impossible de l'endroit est mis en évidence par le premier narrateur du récit qui vient visiter son ancien ami. Lui aussi fait tout de suite le rapprochement entre le sort de Georges et le lieu de son habitation :

X... habite une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic. Mais pourquoi dans ce pays de tranquilles plaines, où nulle autre convulsion de sol ne s'atteste, pourquoi ce pic a-t-il jailli de la terre, énorme et paradoxal cône solitaire? La destinée bizarre de mon ami devait, par une inexplicable ironie, l'amener dans ce paysage spécial, et comme il n'en existe peut-être pas un autre nulle part. Cela me parut déjà bien mélancolique (22).

L'espace sort du cadre réaliste pour postuler l'ordre métaphysique. Même le fait de situer l'action pour un temps à Paris ne change pas beaucoup, car la ville acquiert également une dimension métaphorique et irréelle, vue par les yeux d'un peintre exalté qui la compare à une bête qui dévore tous les êtres humains de valeur et désire sa destruction : «...il n'y aura un bel art, c'est-à-dire une belle vie, car tout se tient... que lorsque Paris ne sera plus...» (87)

Le Jardin des supplices est un autre exemple de cet espace vague, à moitié irréel, comme issu d'une hallucination. La Chine dont on nous parle est mythique, et on aurait grand tort de voir dans sa description le souci didactique, comme ce serait le cas pour un récit de voyage d'où les lecteurs pourraient tirer des informations utiles. Emmanuel Godo insiste sur une déréalisation progressive de ce roman. «La première partie, écrit-il, loin d'être une simple contribution au réalisme ou au naturalisme, proposant une énième critique du délabrement social du temps, permet de mesurer, par comparaison avec la seconde, comment progressivement le réel est congédié, révoqué: des cabinets ministériels à la croisière puis au jardin, le texte se présente comme une lente décantation, une mise à distance de la contemporanéité et une plongée dans l'inactuel»³⁸⁰. Rappelons aussi que le texte de Mirbeau, tout en critiquant les prétendues mœurs chinoises, vise l'Europe: c'est une raison de plus pour ne pas présenter l'Orient de manière réaliste.

Dans d'autres cas, il semble que les repères spatiaux ne sont posés là que pour être immédiatement niés, comme pour X, cette ville des *21 jours d'un neurasthénique* qui n'existe pas :

³⁸⁰ E. Godo, «Un roman coupable: *Le Jardin des supplices* de Mirbeau», in *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Orléans, Ontario / Paris, Les Éditions David / L'Harmattan, 1998, p. 225.

La particularité de cette ville où je suis, et dont l'excellent Baedecker, pince-sans-rire allemand, chante en des lyrismes extravagants « la sublime beauté idyllique », tient en ceci, qu'elle n'est pas une ville. En général, une ville se compose de rues, les rues de maisons, les maisons d'habitants. Or, à X... , il n'y a ni rues, ni maisons, ni habitants indigènes, il n'y a que des hôtels... soixante-quinze hôtels, énormes constructions, semblables à des casernes et à des asiles d'aliénés, qui s'allongent les uns les autres, indéfiniment, sur une seule ligne, au fond d'une gorge brumeuse et noire, où toussote et crachote sans cesse, ainsi qu'un petit vieillard bronchiteux, un petit torrent (21-22).

La description du paysage perd sa fonction traditionnelle et devient une métaphore, en l'occurrence de la vie humaine :

Je crois bien que cette tristesse me vient de la montagne. La montagne m'opprime, m'écrase, me rend malade. [...] Être venu ici chercher la santé, et n'y trouver que la phobie! ... Et comment y échapper?... Devant soi, derrière soi, au-dessus de soi, toujours des murs, et des murs et encore des murs qui vous séparent de la vie!... Jamais une éclaircie, une échappée d'horizon, une fuite vers quelques chose, et pas un oiseau... [...] Non, rien que ces murs mornes et noirs où le regard se heurte sans pouvoir les franchir, où la pensée se brise sans pouvoir les traverser... (46-47)

Les tentatives du narrateur pour vaincre ces mauvaises dispositions ne lui apportent pas de succès. Dans ses excursions fatigantes en compagnie d'un guide, il ne rencontre que des lieux sinistres et désespérés. L'idée du sommet apparaît à nouveau, sans doute encore ici symbole de la perfection et de l'accomplissement, mais cette fois-ci, il reste clairement hors d'atteinte :

- Mais les sommets.... les sommets?... Je veux atteindre les sommets...

- Il n'y a pas de sommets...

Et il a raison, ce guide. Il n'y a jamais de sommets... Quand on croit avoir atteint un sommet, il se trouve qu'on est encore dans une prison, dans un caveau... Devant soi, les murs, plus terribles, plus noirs, d'un autre sommet... Et, de sommet en sommet, c'est vers plus de mort que l'on monte... (49)

Une lecture symbolique du passage précédent s'impose avec une telle force (on pourrait même contester la finesse du procédé) que sa fonction « géographique » s'estompe tout à fait.

C'est également dans *Dingo* que l'espace possède une fonction symbolique. Les grands terrains ouverts que parcourt l'animal sauvage font s'orienter la réflexion vers les questions de liberté et - à l'opposé de celle-ci - d'emprisonnement, une fois Dingo transféré à Paris³⁸¹. Ponteilles-en-Bar-

³⁸¹ Chez Mirbeau, l'espace assume plusieurs fois la fonction symbolique de l'emprisonnement: Paris pour Dingo, le collège pour Sébastien Roch, la maison natale pour Jean Mintié ou pour Georges Robin, le pic pour les deux artistes de *Dans le ciel*, la maison des

cis, bien qu'on lui trouve un modèle dans la réalité, est loin de répondre aux lois d'une description réaliste, qui ajouterait de la vraisemblance aux personnages plantés dans ce décor. S'il existe un rapport entre la description du village et celle de ses habitants, il est construit sur le grotesque et la satire, ce qui l'éloigne visiblement des exigences réalistes. Comme l'a bien vu R. Dorgelès, qui a même exécuté une enquête sur place, « dans *Dingo*, rien n'est exact, mais tout est juste » – en rejetant le modèle réaliste, Mirbeau ne renonce pas pour autant à la véridicité : « La vérité, ce n'est pas dans les registres de la mairie qu'on la trouvera, mais dans le féroce album du caricaturiste »³⁸². Une telle approche le situe évidemment du côté de l'expressionnisme.

La 628-E8, qui constitue une particularité de plusieurs points de vue, ne déçoit pas non plus quand on y analyse le rôle de l'espace. Le narrateur lui-même propose comme l'une des pistes de lecture celle d'un journal de voyage. Cela suggérerait l'importance des descriptions de l'entourage, des contrées par où on passe, une notation « d'après nature » des motifs du paysage. Mais, une phrase plus loin, l'écrivain nous met déjà en garde : est-ce seulement un voyage ? S'agit-il réellement de décrire des paysages et de parler des aspects pittoresques des villes que l'on visite ? Même si ces éléments ne manquent pas dans le livre, on comprend vite que leur fonction véritable n'est pas de familiariser le lecteur avec des pays étrangers. L'objectif est de présenter une vision nouvelle de l'univers transformé par cette invention fabuleuse qu'est la voiture. Le narrateur admire cette modification :

Il y a des moments où, le plus sérieusement du monde, je me demande quelle est, en tout ceci, la part du rêve, et quelle, la part de la réalité. Je n'en sais rien.

L'automobile à cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir. L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout... On part pour Bordeaux et – comment?... pourquoi? – le soir, on est à Lille. D'ailleurs, Lille ou Bordeaux, Florence ou Berlin, Buda-Pesth ou Madrid, Montpellier ou Pontarlier..., qu'est-ce que cela fait?... (295)

La déréalisation de l'espace est évidente : c'est le côté fantaisiste du voyage qui est souligné, et peu chaut au narrateur dans quels endroits l'automobile l'amène. C'est dire que, grâce à la voiture, il ne se soumet plus à aucune tyrannie, et atteint une complète liberté. De plus, sa perception de la réalité se modifie sensiblement sous l'influence de la vitesse qui devient une notion capitale. En effet, le monde est observé à travers les

Lanlaire et la campagne, où elle se sent exilée, pour Célestine, autant d'exemples de ce motif.

³⁸² R. Dorgelès, *op. cit.*, p. 22.

vitres d'une voiture en marche, ce qui amène P. Michel à constater l'évolution de la technique d'observation utilisée dans *La 628-E8* par rapport aux méthodes impressionnistes. Si, selon la théorie impressionniste, l'observateur demeure immobile face au paysage changeant sous l'effet de la lumière, dans le roman de Mirbeau, il se déplace constamment. « L'observateur ne se contente plus d'ausculter scientifiquement les choses et de les exprimer telles qu'elles lui apparaissent, dans leur essence même, à un moment donné; il les rend telles que son "tempérament" unique les a transfigurées, sous le double effet de la vitesse et de ses humeurs changeantes au gré des vents [...] Dès lors, par une pente insensible, on est passé de l'impressionnisme à ce qui ressemble fort à de l'expressionnisme »³⁸³.

La notion du temps subit de pareilles transformations dans les romans ultérieurs de Mirbeau. À partir de *Dans le ciel*, la notation du temps concret, vécu, s'estompe pour laisser place à la fonction métaphorique. Le réalisme du cadre romanesque s'en ressent bien évidemment. Les personnages plongent dans un non-temps, ce qui souligne leur détachement complet de la vie et de la société. Il en est ainsi de Georges pendant sa maladie, qui signifie pour lui un temps de repos, « un état d'engourdissement physique et de sommeil intellectuel qui était doux et profond comme la mort » (42). Tout condamnable que paraisse ce refus de l'engagement, il permet de goûter parfois un peu de bonheur, à condition de faire abstraction complète de la réalité. Le narrateur des *21 jours d'un neurasthénique* se rappelle avoir eu cette chance :

Après avoir, pendant quatre heures, marché dans les landes et sur la grève, j'entrai dans une petite auberge, où je mangeai des huîtres fraîchement pêchées, et bus un pot de cidre. Des femmes me servaient, comme on en voit dans les tableaux de Van Eyck. C'était la même gravité douce, la même noblesse d'attitude, la même beauté ample du geste... Et un silence!

La maison était propre, les murs blanchis à la chaux. Au-dessus de la cheminée, il y avait un panneau de boiserie ancienne, et sur la table de la cheminée, deux grosses coques d'oursins qui ressemblaient à l'Alhambra. J'oubliai le siècle, j'oubliai la vie, la douleur humaine, j'oubliai tout, et je passai là une heure délicieuse et sans remords (229).

Cette œuvre, écrite en 1900, va encore plus loin sur la voie de l'annihilation des repères temporels. Le temps ne compte plus dans ce roman, composé uniquement d'histoires juxtaposées qui ne sont liées que par l'autorité du narrateur. La mention du temps figure toutefois déjà dans le titre. Il fait comprendre que le texte racontera la cure du personnage principal – un neurasthénique – qui durera 21 jours. En effet, au début il annonce son arrivée dans la ville de X. au milieu des Pyrénées, et à la

³⁸³ P. Michel, introduction à *La 628-E8*, CEROM 3, p. 270.

fin, il déclare partir dès le lendemain. Cependant, il se révèle vite que ces mentions n'ont aucun rôle dans notre connaissance du héros ni dans celle de sa vie à X. Rien ne vient nous confirmer par la suite que le séjour du narrateur a effectivement duré 21 jours. On pourrait presque penser à un séjour plus long, car il se plaint d'être tombé dans un marasme qui lui fait remettre sa décision de partir toujours à plus tard. Il n'y a non plus aucun rapport entre le nombre de jours et le nombre de chapitres dans lesquels, contrairement au *Journal d'une femme de chambre*, aucune date ne figure. La fonction des indices temporels est donc purement stylistique et utilitaire: introduire un récit, présenter un personnage. Dès lors, nous avons l'impression d'être transportés dans un hors-temps, où les indications temporelles n'ont plus aucune importance, et ce qui compte, c'est la valeur universelle et extratemporelle des messages. Cette intuition se trouve confirmée, sur une note ironique, par le caractère éternel de la charge ministérielle de Georges Leygues dont parle le narrateur :

On se leva de table. Je retrouvai plus tard, au fumoir, M. Leygues. Quoiqu'il fût fort entouré de gens à qui il distribuait, chaleureusement, la croix de la Légion d'honneur, je parvins à l'attirer dans un coin, et je lui dis encore :

- Vous m'avez très impressionné, tout à l'heure. En effet, je crois à votre inamovibilité ministérielle; je suis convaincu que vous avez assez de ressources dans l'esprit et dans le cœur, assez d'indépendance pour qu'une simple question d'opinion politique ou sociale soit un obstacle à... comment dirai-je?... à votre immortalité ministérielle (60).

Le fait de ne pas dater les phénomènes permet à Mirbeau de dénoncer leur caractère permanent et renouvelable à chaque génération, et donc, de rajouter du poids à ses observations critiques. Paradoxalement, le fait de mettre en scène des personnes réelles n'ancre pas davantage le texte dans la contemporanéité, tant - nous l'avons déjà signalé - leur comportement et leur discours sont improbables. D'autre part, on pourrait imaginer que pour la société décrite par Mirbeau, la question du temps ne se pose pas, car son temps est révolu, et l'écrivain opère déjà sur une matière en cours de décomposition :

Spectacle désolant, car on se rend compte que partout les classes bourgeoises sont en décrépitude; et tout ce qu'on rencontre même les enfants, si pauvrement éclos dans les marais putrides du mariage... c'est déjà du passé!... (23)

L'image désabusée de la société bourgeoise et l'attente du nouveau reparait ici, comme dans maints autres passages des romans mirbelliens, et évoque, rappelons-le, les procédés expressionnistes.

La sublimation du temps continue à se produire dans les romans ultérieurs de Mirbeau. Ainsi, cette sorte de journal de voyage que l'on peut

voir dans *La 628-E8* permettrait facilement l'intrusion de dates au début de chaque nouveau passage, comme cela avait été le cas pour *Le Journal d'une femme de chambre*. Or, cette fois-ci, le romancier évite toute datation, probablement dans le souci de ne pas alourdir un roman qui pour être (ce qui reste à prouver) un récit de voyage, n'en est pas moins un récit fantasmagorique. Le fait de se déplacer en voiture ajoute un éclairage supplémentaire au problème du temps. Marie-Françoise Montaubin croit à son annihilation :

La vitesse du véhicule, soulignée à plusieurs reprises par le narrateur, se révèle aussi le principe d'une poétique, modelé sur ses accidents et sur ses conquêtes: multiplication des points de vue, facilité accrue de passer de l'un à l'autre, d'oublier l'un pour l'autre, bientôt disparu de l'horizon. Le rythme fictivement imposé au texte par la machine se présente paradoxalement comme une délivrance des exigences temporelles. Le déroulement chronologique et logique cède la place à la juxtaposition plus ou moins inopinée, plus ou moins arbitraire, motivée par la double fiction du voyage et de la vitesse³⁸⁴.

Pour confirmer la justesse de ces observations, citons un passage de la préface de *La 628-E8*: le narrateur y confronte les paysans de l'Auvergne, lourds d'esprit, sectaires, réfractaires à la nouveauté, méfiants envers les étrangers, qu'il avait quittés le matin, et ceux du Jura, qui lui font une rare impression d'esprits libres et ouverts, et qu'il rencontre au soir de la même journée. Grâce à la rapidité du voyage, il s'opère, dans son esprit, une véritable abolition du temps traditionnel qui cède la place à la vision juxtaposée de la réalité :

Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes, en passant par tous les intermédiaires de terrain, de culture, de mœurs, d'humanité qui les relient et les expliquent, et j'éprouvais cette sensation - tant il me semblait que j'avais vu de choses - d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois (287).

Il est aisé de voir dans ce gommage de la chronologie, dans la rapidité du rythme et dans la revendication de la liberté qui en résulte, des exigences typiquement expressionnistes.

Et si *Dingo* offre un parcours plus ou moins chronologique (à partir de l'arrivée de l'animal à la maison du narrateur jusqu'à sa mort), ce n'est pas pour retomber dans les ornières du roman traditionnel: aucune date, aucun référent extraromanesque n'apparaissent. Le temps ne compte plus, car le récit aspire à une dimension qu'on dirait légendaire, où l'ancrage dans la réalité des aventures mythiques du héros canin n'est point nécessaire.

³⁸⁴ M.-F. Montaubin, « Les romans d'Octave Mirbeau: "Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ...?" », art. cit., p. 56.

Mirbeau soumet donc l'existence d'éléments spatio-temporels dans ses ouvrages à sa seule volonté, et se soustrait aux exigences de la forme romanesque traditionnelle. Souvent, ce faisant, il parvient à situer ses récits dans un cadre chronotopique qui n'est plus lié à la réalité et dont le fonctionnement est, dès lors, purement symbolique. Comme tel, il ne remplit que partiellement les exigences du roman réaliste.

3.4. Problèmes de composition – remarques finales

Il nous faut revenir enfin au problème traité largement dans le chapitre précédent. La composition décousue et désordonnée des ouvrages mirbelliens, où l'auteur accorde une autonomie toujours plus grande aux anecdotes particulières, est une preuve définitive du mépris que Mirbeau manifeste envers la convention réaliste. Chez lui, point de structure subordonnée à un finalisme, point d'intrigue dont le parcours ordonné mènerait à un dénouement logique. Nous avons donné à ce procédé un éclairage impressionniste; en effet, la juxtaposition des éléments du récit, sa fragmentation, le refus de composer sont bien le fait de l'impressionnisme littéraire. Cependant, le primat du fragment sur une structure globale caractérise un nombre plus grand de tendances littéraires, dont également l'expressionnisme. Alfred Döblin, par exemple, refuse l'enchaînement causal du roman et affirme que chaque épisode de l'œuvre devrait tenir par lui-même, vivre une vie indépendante, ce qui est la seule garantie de sa qualité. Pour appuyer ces thèses, il évoque Homère, Dante, Cervantès, Dostoïevski, chez qui «chaque moment, chaque épisode de l'œuvre trouve sa justification en lui-même»³⁸⁵. Une construction par fragments caractérise également *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer-Maria Rilke, dont certaines pages méritent de «figurer parmi les plus remarquables de la prose expressionniste»³⁸⁶. La technique où chaque épisode justifie son existence indépendamment des autres est fréquente chez les expressionnistes, ce qui montre son importance pour cette esthétique. Il apparaît donc que c'est également par la composition fragmentaire de ses romans, qui atteint son apogée avec *Les 21 jours d'un neurasthénique* et *La 628-E8*, qu'Octave Mirbeau s'apparente à l'esthétique expressionniste.

Nous avons examiné les éléments qui décident, à notre sens, de la validité de l'illusion réaliste dans les œuvres de Mirbeau. Au terme de ce parcours, il semble évident que le romancier met à mal ce concept, de manière toujours plus manifeste dans ses textes successifs. Dans cet

³⁸⁵ J.-M. Gliksohn, *op. cit.*, p. 97.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 109.

éloignement des chemins du roman réaliste traditionnel, il lui arrive de croiser d'autres voies; celle des expressionnistes, même si nous ne pouvons le traiter que dans une perspective achronique, paraît se rapprocher le plus de son propre cours. Arnaud Vareille, qui analyse le rapport de l'écriture mirbellienne à l'impressionnisme du point de vue du thème de l'ombre dans ses romans, conclut également, à propos du roman que nous venons de citer dans le même contexte, à l'anéantissement de sa fonction réaliste: «Ce sera à *La 628-E8* d'achever la mutation formelle de l'œuvre en choisissant délibérément de sortir des «cadres» romanesques par la suppression de l'ombre et du rapport au réel qu'elle contribuait à créer. Ce faisant, l'œuvre de Mirbeau ira au-delà des avancées impressionnistes pour annoncer déjà les avant-gardes du XX^e siècle»³⁸⁷.

Contrairement aux autres parties de notre analyse, nous ne pouvons pas parler dans ce chapitre des imprégnations conscientes de la part de l'écrivain ou présenter ses opinions sur l'esthétique expressionniste. Toute conclusion relève donc par force de l'arbitraire. Aussi préférons-nous redire notre intention de nous abstenir des déclarations définitives qui réduiraient l'art de Mirbeau à une seule esthétique. Simplement, il nous a paru intéressant d'ajouter à la multitude des définitions possibles de son œuvre, la perspective expressionniste. Car, comme l'explique Maxime Bourotte, «relire les œuvres expressionnistes en pensant à Mirbeau leur donne [...] une signification nouvelle. Mirbeau était un styliste et un chercheur. Les expressionnistes en furent, eux aussi, et d'importants. Qu'ils se soient ignorés n'altère pas leur rencontre»³⁸⁸.

³⁸⁷ A. Vareille, «Mirbeau et les ruses de l'écriture: la part d'ombre dans l'œuvre romanesque», *COM* 8, 2001, p. 157.

³⁸⁸ M. Bourotte, «Mirbeau et l'expressionnisme théâtral», *COM* 8, 2001, p. 218.

CONCLUSION

Octave Mirbeau, l'homme des contradictions. Il s'acharne contre les journalistes qu'il accuse de conformisme et de vénalité. Mais il reste, jusqu'à la soixantaine, journaliste lui-même, l'un des plus connus et des plus écoutés de l'époque. Il ne cesse de dénoncer l'absurdité de la critique d'art, non seulement celle qui suit aveuglément les modes et qui condamne toute originalité en faveur des dogmes réducteurs, mais aussi celle qui, plus personnelle, tente d'exprimer son émotion en face d'une œuvre d'art : « le mieux serait d'admirer ce qu'on est capable d'admirer, et, ensuite, de se taire », dit-il¹. Cependant, il est l'auteur d'un nombre impressionnant de chroniques esthétiques qui commentent les œuvres les plus variées ; on connaît aussi son rôle dans la promotion des talents méconnus, peintres, sculpteurs ou musiciens. Cette tentation du silence, dont il parle à propos de l'art, il l'éprouve aussi dans le domaine de la littérature. À plusieurs reprises, il avoue son découragement et affirme que « le peu de choses qu'[il] avait à dire est dit, depuis longtemps »². Il proclame sa haine pour la littérature et pour l'art en général : « Oui, la littérature est une abominable chose. Je la hais, je la hais ! »³ Et pourtant, il continue d'écrire, laissant déborder dans ses œuvres un véritable flux de paroles, qui donne l'impression de pouvoir durer infiniment ; chaque nouveau roman apporte la preuve de son profond intérêt pour la forme d'expression artistique. Enfin, il répète sa résignation devant l'inertie et le misonéisme de ses compatriotes, que rien ne saurait changer ; et, en dépit de ce manque de conviction, il n'a de cesse de stigmatiser leurs tares et il espère l'avènement de la société nouvelle.

¹ « Sur M. Félix Vallotton », préface du catalogue de l'exposition Vallotton, janvier 1910, *CE* 2, p. 496.

² Lettre à P. Hervieu, 4 octobre 1892, *Corr. II*, p. 629.

³ Lettre à P. Hervieu, mi-mars 1890, *ibid.*, p. 204.

Ces contradictions semblent constituer la caractéristique majeure de la personnalité d'Octave Mirbeau. Elle sont liées à son caractère: violent et tendre à la fois, capable de grandes haines et de grands amours, plein de curiosité et de passion devant la vie. Aussi ses œuvres présentent-elles une richesse thématique extraordinaire: des questions psychologiques, politiques, sociales y sont traitées avec une énergie et une verve peu communes. Le souffle du pessimisme les traverse; il reflète la prédisposition naturelle de l'écrivain, renforcée par ses lectures, Pascal et Schopenhauer entre autres, et surtout par son observation du monde. La Belle Époque vue de près ne paraît pas si belle à ce redresseur de torts. Mirbeau se fait fort de relever toutes les ignominies, quitte à offenser les représentants de l'ordre. Il persifle les ministres, les avocats célèbres, les artistes qui appuient le système. Ses charges contre les institutions de la République, qui l'a profondément déçu, sont d'une rare véhémence. En particulier, il s'acharne contre celles qui contribuent à l'abêtissement de la société, afin de mieux l'assujettir. L'école, l'église et l'armée sont ses cibles constantes. En même temps, il critique le rôle néfaste de la famille qui abrutit l'enfant, au lieu de lui assurer un développement harmonieux. L'hypocrisie de la vie privée et sociale le révolte tout particulièrement; il revient aussi régulièrement sur l'illusion de l'amour que l'homme cultive, bien qu'elle le rende malheureux.

Cette conception pessimiste de la vie n'empêcha pas Mirbeau d'engager bien des combats pour des causes nobles et justes. Il fit preuve de courage, se rangeant du côté des anarchistes (il finança presque entièrement la revue anarchiste *Les Temps Nouveaux* de Jean Grave) et luttant à visage découvert au temps de l'affaire Dreyfus. Chérissant par-dessus tout la liberté, il la revendiqua dans plusieurs circonstances: il prit l'initiative d'une protestation d'artistes en faveur de Maxime Gorki, persécuté par le régime tsariste (1905), il rédigea une pétition pour la libération de Guillaume Apollinaire, injustement soupçonné dans l'affaire du vol de la Joconde (1911). Il se sentait concerné par le sort de ses collègues moins fortunés et ne ménagea pas ses efforts pour améliorer leur situation. Ses combats pour faire sortir de l'ombre des artistes talentueux relèvent de la même aspiration à la justice.

Son indignation permanente devant les crimes du monde liée à son tempérament exubérant, le poussèrent naturellement sur la voie de la révolte. Si elle s'exprimait, dans ses œuvres, par les thèmes abordés et par la manière pamphlétaire de les traiter, elle influença également les positions esthétiques du romancier. Révolté contre le conformisme de la littérature servant d'appui au système qui lui répugnait, il se détournait des formes figées de l'art. Il couvrit de sa haine l'académisme, mais aussi le naturalisme qu'il accusait de dogmatisme et de myopie. Sa vénération de la

nature et le rôle important qu'il lui attribuait, le dégoûtaient des tentatives trop abstraites du symbolisme. Dans toutes ses appréciations et dénégations, il demeurait fidèle à son critère esthétique principal : la vie. Ce terme quelque peu général et flou, mais essentiel pour l'écrivain, nous l'avons vu, désignait une exigence précise vis-à-vis de toute œuvre d'art : elle devait, selon Mirbeau, reproduire la vie sincèrement, d'après l'observation directe, en respectant le savoir-faire. Mais avant tout, elle devait témoigner de l'émotion personnelle de l'artiste, laquelle influençait parfois la réalité jusqu'à la transfigurer complètement. L'impressionnisme d'une vision restituée dans son caractère instantané cédait alors la place à l'expressionnisme d'une vision intérieure. C'est pour cette raison que Mirbeau put admirer et comprendre l'art de Claude Monet et celui de Vincent Van Gogh.

Il plaça ses propres réalisations artistiques sous le même signe de sincérité de l'expression personnelle et de recherche du vrai. Dès ses premiers romans, on observe des écarts par rapport à la tradition du genre. Dans quelle mesure cette volonté de faire basculer le passé aboutit-elle à un programme conscient de la construction de formes nouvelles ? L'esprit indépendant d'Octave Mirbeau ne semble pas fait pour suivre un projet préétabli, d'autant que cela signifierait s'inféoder à une autre mouvance, comparable à celles qu'il veut fuir, ou bien inaugurer sa propre école, chose qui lui fait absolument horreur : « Il n'a pas d'école. Il ne sait pas conserver de cour »⁴. Aussi sa démarche est-elle beaucoup plus spontanée ; des réalisations concrètes s'adaptent aux besoins du moment, à telle cause qu'il veut défendre, à telle attitude qu'il veut combattre.

Cependant, en analysant ses œuvres, nous découvrons un certain nombre de constantes. Le premier élément à citer est la subjectivité du point de vue, dont Mirbeau use avec une grande conséquence. Même *Sébastien Roch*, écrit presque entièrement à la troisième personne, n'échappe pas à la règle. Le romancier est en effet convaincu de l'impossibilité d'aboutir à une vision objective et il fait de la subjectivité l'une des conditions de la vérité dans l'art. Cette tendance régnera bientôt dans la littérature française, mais à l'époque où notre écrivain publie ses premiers ouvrages, elle est encore peu répandue. Le naturalisme qui continue à exercer son pouvoir, propage le mythe de l'impassibilité du narrateur et emploie le plus fréquemment la troisième personne de la narration.

Un autre trait constant de l'esthétique mirbellienne est la nonchalance avec laquelle il semble composer ses romans. Elle passe par de multiples phases et atteint son apogée dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, une suite d'épisodes sans aucun lien entre eux, sauf le personnage du

⁴ G. Besson, « Octave Mirbeau vivant », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 150.

narrateur. La juxtaposition des fragments indépendants devient, dans les dernières décennies du siècle, aussi bien chez les poètes que chez les romanciers, une recherche volontaire au niveau de la structure. Dans ses derniers romans, Mirbeau use de ce procédé avec un enthousiasme qui frôle la volonté d'auto-destruction. De ce point de vue, *Les 21 jours d'un neurasthénique* ou *La 628-E8* semblent ne plus rentrer dans le genre romanesque traditionnel.

L'anéantissement de la composition romanesque se répercute évidemment sur le plan de l'intrigue et sur la construction du personnage. Mirbeau rejette, en premier lieu, le schématisme psychologique typique du roman naturaliste. Sous l'influence de Dostoïevski, il pénètre dans les régions indéfinissables du psychisme humain, insistant sur l'impossibilité de découvrir les véritables motivations de l'homme et révélant la multiplicité de son être. C'est à sa maîtrise dans ce genre d'introspection que nous devons les personnages inoubliables de Jean Mintié, de Sébastien Roch ou de l'abbé Jules. Cependant, Mirbeau ne s'arrête pas à cette étape et continue l'œuvre de la dislocation du personnage : dans ses romans ultérieurs, le héros perd sa consistance jusqu'à disparaître complètement ; c'est alors à la machine ou au chien de le remplacer. Ce faisant, le romancier affirme sa volonté de faire éclater la forme romanesque, dont l'un des éléments primordiaux est le personnage bien construit.

On observe une même démarche en ce qui concerne le rôle du temps et de l'espace. S'il arrive à notre écrivain de les exploiter de manière traditionnelle, pour donner appui à l'action du roman ou pour fournir une explication de type psychologique, historique ou social, le plus souvent, Mirbeau néglige de disposer les repères spatio-temporels, ce qui fait basculer l'œuvre dans un cadre chronotopique irréel. L'absence d'indications de lieux et de dates éloigne les ouvrages mirbelliens du modèle romanesque généralement admis à l'époque.

L'ensemble de ces circonstances permet, à notre sens, de conclure au rejet progressif de ce qu'il est convenu d'appeler l'illusion réaliste. Dès ses premiers romans, Mirbeau s'en prend à l'unité de ce concept ; dans les ouvrages écrits à la fin de sa carrière, il l'abandonne définitivement. Pour ce faire, il a recours à des techniques qui l'apparentent à l'impressionnisme littéraire d'un côté, et à l'expressionnisme de l'autre. Il semble impossible de mesurer la part de la démarche consciente de Mirbeau en ce qui concerne le lien qui unit ses œuvres à l'impressionnisme, on peut seulement affirmer, vu son intérêt constant pour ce courant artistique, que cette démarche existe. L'expressionnisme pose un autre problème, celui d'antériorité d'une part, mais aussi de parallélisme, d'autre part, des pressentiments et des réalisations personnelles de Mirbeau par rapport au

mouvement constitué en Allemagne. La question est vaste et compliquée, mais si l'on s'accorde avec Johannes Becher et Kurt Pinthus que l'expressionnisme était un cri ou une révolte au tournant du siècle et que les expressionnistes étaient des humanistes déçus, Mirbeau y a sa place, tout comme Romain Rolland⁵.

En observant les bouleversements qu'Octave Mirbeau fait subir au roman, on finit par s'apercevoir qu'ils s'unissent dans un effort commun de destruction. La désintégration de la carcasse de roman n'est pas la première étape sur la voie de la construction d'une forme nouvelle. Une telle démarche semble ne pas intéresser notre écrivain. Autant il désire se débarrasser des chaînes de la structure du roman, autant il laisse le champ libre à d'autres et à soi-même pour y inventer à souhait. Son amour de la liberté et son individualisme intransigeant ne s'accommoderaient pas d'une autre solution. Cet homme qui, pendant toute une époque, faisait dans la littérature, selon Gabriel Reuillard, «la pluie et le beau temps»⁶, ne prétendit jamais au rôle de guide ou de prophète, allergique qu'il était à toute forme de dictature.

D'autre part, il n'est pas impossible d'interpréter ce rejet du roman comme une difficulté toujours grandissante qu'il éprouvait à élaborer ses œuvres. Nous avons nous-mêmes écarté la solution de facilité; mais peut-être, l'honnêteté artistique de Mirbeau ne souffrait-elle pas de cette concession en faveur d'une forme lâche de ses ouvrages? Rappelons qu'Éléonore Roy-Reverzy ou Pierre B. Gobin rapprochent les derniers textes de Mirbeau de l'art du reportage, ce qui coïncide parfaitement avec les habitudes journalistiques de toute sa vie; Valery Larbaud préfère parler du Mirbeau essayiste⁷. Partant de ces jugements, on pourrait comprendre la démarche mirbellienne non comme une attaque contre la forme du roman, mais comme un simple éloignement de sa voie. Si, à partir de *Sébastien Roch*, le romancier enlève des couvertures de ses livres la mention «roman», c'est peut-être qu'il ne conteste pas la définition même du genre tel qu'on l'entend à l'époque, mais qu'il veut faire des livres selon sa propre sensibilité, sans avoir égard à cette forme qui ne s'accorde pas avec ses conceptions artistiques. Il n'est pas rare, en ce temps-là, de voir des écrivains se débattre

⁵ Cf. J. R. Becher, *Das poetische Prinzip*, Berlin, 1957, p. 111; K. Pinthus, «Souvenirs des débuts de l'expressionnisme», *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Editions du CNRS, 1984, p. 26-34; Z. Naliwajek, «Autour des pages supprimées dans *Jean-Christophe*», *Permanence et pluralité de Romain Rolland*, Nevers, 1995, p. 117-124.

⁶ G. Reuillard, «Le 17 février fut une date fatidique pour Octave Mirbeau», *Normandie*, 17 février 1947.

⁷ É. Roy-Reverzy, art. cit., p. 19; P. B. Gobin, art. cit., p. 190; V. Larbaud, art. cit., p. 131-135.

entre le désir de renoncer à l'étiquette de « roman » qui ne s'adapte plus à leurs œuvres, et l'impossibilité de trouver un terme plus approprié. Octave Mirbeau en fait sans doute partie.

Mais ce qui importe, c'est moins la motivation, difficile à découvrir chez un homme aussi friand de contradictions que Mirbeau, que le résultat final, qui permet de situer notre écrivain par rapport à l'évolution littéraire de l'époque. Or, son originalité ne fait point de doute. Son dynamisme, ses indignations, son style suffiraient seuls à lui garantir une position à part. Certaines de ses techniques, comme l'épanchement de l'intériorité dans le récit, la désinvolture dans le maniement de la structure romanesque et le refus de la construction psychologique traditionnelle des personnages, le démarquent de son temps et annoncent les conceptions esthétiques du XX^e siècle. La thématique abordée dans ses œuvres, toute enracinée qu'elle soit dans la contemporanéité de l'écrivain, n'en devance pas moins les questions pressantes de notre époque. Enfin, il faut tenir compte de ses goûts artistiques dont le temps a vérifié la justesse. Nous pouvons donc conclure, sans crainte d'abuser, à la modernité d'Octave Mirbeau, et croire pleinement fondé l'intérêt que l'on porte aujourd'hui à son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres d'Octave Mirbeau:

1. Romans, contes, théâtre, chroniques

Œuvre romanesque, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet / Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000–2001.

Tome 1: *Le Calvaire* [1886], *L'Abbé Jules* [1888], *Sébastien Roch* [1890], *L'Écuyère* [1882], publié sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne, *La Maréchale* [1883], publié sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne; tome 2: *Dans le ciel* [1989], *Le Jardin des supplices* [1899], *Le Journal d'une femme de chambre* [1900], *La Belle Madame Le Vassart* [1884], publié sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne, *Dans la vieille rue* [1989], publié sous le pseudonyme de Forsan; tome 3: *Les 21 jours d'un neurasthénique* [1901], *La 628-E8* [1907], *Dingo* [1913], *Un Gentilhomme* [1920], *La Duchesse Ghislaine* [1886], publié sous le pseudonyme de Forsan.

Théâtre complet, Eurédit, 4 volumes, 2003.

Tome 1: *Les Mauvais Bergers* [1898]; tome 2: *Les Affaires sont les affaires* [1903]; tome 3: *Le Foyer* [1908]; tome 4: *Farces et Moralités (Vieux Ménages* [1894], *L'Épidémie* [1898], *Amants* [1901], *Le Portefeuille* [1902], *Scrupules* [1902], *Interview* [1904]).

Contes cruels, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2000.

Combats politiques, textes choisis, présentés et annotés par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Librairie Séguier, 1990.

Combats pour l'enfant, textes choisis, présentés et annotés par Pierre Michel, Vauchrétien, Ivan Davy, 1990.

L'Affaire Dreyfus, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Librairie Séguier, 1991.

Lettres de l'Inde, textes présentés et annotés par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, Éditions L'Échoppe, 1991.

Paris déshabillé, textes présentés et annotés par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, Éditions L'Échoppe, 1991.

Combats esthétiques, 2 vol., édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Librairie Séguier, 1993.

Combats littéraires, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2006.

Petits Poèmes parisiens, textes présentés et annotés par Pierre Michel, Alluyes, Éditions À l'écart, 1994.

Chroniques du Diable, textes choisis, présentés et annotés par Pierre Michel, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995.

Premières chroniques esthétiques, recueillies, présentées et annotées par Pierre Michel, Angers, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996.

Chroniques musicales, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Librairie Séguier-Archimbaud, 2001.

2. Articles cités^{*}:

«La Fille Élixa», *L'Ordre*, 25 mars 1877.

«Notes pessimistes», *Le Matin*, 20 novembre 1885.

«Le Public et le théâtre», *Le Gaulois*, 20 avril 1887.

«La Grève des électeurs» *Le Figaro*, 28 novembre 1888.

«Un Joueur», *Le Figaro*, 27 janvier 1889.

«Maurice Maeterlinck», *Le Figaro*, 24 août 1890.

«Dialogues tristes. Une lecture», *L'Écho de Paris*, 1^{er} décembre 1890.

«Palinodies», *L'Aurore*, 15 novembre 1898.

3. Correspondance

Correspondance avec Auguste Rodin, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Tusson, Éditions Du Lérot, 1988.

Correspondance avec Claude Monet, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Tusson, Éditions Du Lérot, 1990.

Correspondance avec Camille Pissarro, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Tusson, Éditions Du Lérot, 1990.

Correspondance générale, tomes premier, deuxième et troisième, édition établie, présentée et annotée par P. Michel, avec l'aide de J.-F. Nivet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2002–2009.

4. Interviews

Interview de Mirbeau par André Picard, *Le Gaulois*, 25 février 1894.

Interview de Mirbeau par Paul Adam, *Le Figaro*, 10 décembre 1900.

Interview de Mirbeau par Albert-Émile Sorel, *Gil Blas*, 10 avril 1903.

Interview de Mirbeau par Maurice Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

Interview de Mirbeau par Maurice Dekobra, septembre 1903, reproduit dans *Cahiers Octave Mirbeau* n° 7, 2000, p. 213–216.

Interview de Mirbeau par François Crucy, *L'Aurore*, 5 juin 1904.

Interview de Mirbeau par Louis Vauxcelles, *Le Matin*, 8 août 1904.

* Ne sont énumérés ici que les articles que nous avons cités directement de la presse ; dans tous les autres cas, nous nous référons aux anthologies des textes de Mirbeau, notamment aux *Combats esthétiques* et aux *Combats littéraires*.

Interview de Mirbeau par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907

Interview de Mirbeau par Louis Nazzi, *Comoedia*, 25 février 1910.

Interview de Mirbeau par Georges Docquois, *Pages folles*, décembre 1911, p. 10-12.

II. Ouvrages consultés**

- Angenot Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la belle Epoque*, Paris, Éditions Labor, 1986.
- Bahr Hermann, *Expressionismus*, München, Delphin-Verlag, 1916.
- Barthes Roland, Bersani Leo, Hamon Philippe, Riffaterre Michel, Watt Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1982.
- Bataille Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957.
- Becher Johannes Robert, *Das poetische Prinzip*, Berlin, 1957.
- Becker Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.
- Becker Colette, Cabanès Jean-Louis, *Le roman au XIX^e siècle : l'explosion du genre*, Bréal, 2001.
- Birkett Jennifer, *The Sins of the Fathers. Decadence in France 1870-1914*, London, Quartet Books, 1986.
- Blum Léon, *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1936.
- Borie Jean, *Le Tyran timide. Le naturalisme et la femme au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Bourget Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, 2 vol. [1883], Paris, Librairie Plon, 1917 et 1924.
- Bourget Paul, « Paradoxe sur la couleur » [1881], *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, Librairie Plon, 1905.
- Bourneuf Roland et Ouellet Réal, *L'univers du roman* [1972], Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Brunetière Ferdinand, *Le Roman naturaliste* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1896.
- Bürger Peter, *La Prose de la modernité*, trad. de l'allemand et préfacé par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1994.
- Caramaschi Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa / Paris, Libreria Goliardica / Librairie Nizet, 1971.
- Caramaschi Enzo, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano / Paris, Schena / Librairie Nizet, 1985.
- Carr Reginald, *Anarchism in France - The Case of Octave Mirbeau*, Manchester University Press, 1977.
- Chevrel Yves, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Littératures modernes », 1982.

** Certains de ces titres ne sont pas explicitement cités dans ce volume. Cependant, nous avons cru utile de les reproduire ici, car leur lecture a été indispensable pour notre travail. D'autre part, nous ne reproduisons pas les positions qui se rapportent à Octave Mirbeau et que nous n'avons que consultées; nous renvoyons, dans ce cas, à la *Bibliographie d'Octave Mirbeau*, très complète et constamment remise à jour: http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CE0QFjAD&url=http%3A%2F%2Fmichel.mirbeau.perso.sfr.fr%2FMichel%2520-%2520Bibliographie%2520d%27OM.pdf&ei=bmzVUdCUOILQtQayvIGoBw&usg=AFQjCNG7WM6KTePzTqVsUpKT805X_hcDxQ&sig2=7GJ553cacqhYbfURSR1BSw&bvm=bv.48705608,d.Yms (accès le 4 juillet 2013).

- Citti Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890–1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- Colin René-Pierre, *Schopenhauer en France*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- Colin René-Pierre, *Zola. Renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- Compagnon Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Daudet Léon, *Souvenirs et polémiques* [1917], Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992.
- Dédéyan Charles, *Le Nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours. Tome I, Du post-romantisme au symbolisme (1840–1889). Tome II, Spleen, révolte et idéal (1889–1914)*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1972.
- Desanges Paul, *Octave Mirbeau*, Paris, Les Forgerons, 1916.
- Dictionnaire Octave Mirbeau*, sous la direction de Yannick Lemarié et Pierre Michel, Lusanne, Éditions L'Âge d'Homme / Société Octave Mirbeau, 2011.
- Dottin-Orsini Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Éditions Grasset, 1993
- Dubois Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- Dubois Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Dufour Philippe, *Le Réalisme de Balzac à Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Dumesnil René, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Del Duca, De Gigord, 1955.
- Elder Marc, *Deux essais : Octave Mirbeau et Romain Rolland*, Paris, G. Crès, 1914.
- Fauchereau Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Éditions Denoël, Collection des Lettres Nouvelles, 1976.
- Geffroy Gustave, *Monet, sa vie, son œuvre* [1924], Paris, Macula, 1982.
- Gliksohn Jean-Michel, *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection des Littératures modernes, 1990.
- Goncourt Jules et Edmond, de, *Le Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851–1896*, [1956], texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989.
- Grivel Charles, *La production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- Hartmann Édouard, *Philosophie de l'Inconscient* [1869], tr. D. Nolen, Paris, Baillière, 1877.
- Hauser Arnold, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, tr. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.
- Hauteceur Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle* [1942], Paris, Librairie Armand Colin, 1963.
- Huret Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Les Éditions Thot, 1982.
- Huyghe René, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960.
- Huyghe René, Rudel Jean, *L'art et le monde moderne*, Paris, Larousse, 1969.
- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points», 1975.
- Lingua Catherine, *Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la Décadence*, Paris, Librairie Nizet, 1995.
- Loesh Georg, *Die impressionistische Syntax der Goncourt*, Nuremberg, Benedikt Hilz, 1919.

- Marquèze-Pouey Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Michel Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995.
- Michel Pierre, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 2001.
- Michel Pierre, *Octave Mirbeau et le roman*, Angers, Société Octave Mirbeau / Éditions du Boucher, 2005.
- Michel Pierre, Nivet Jean-François, *Octave Mirbeau. L'imprécatrice au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992.
- Mitterand Henri, *Le Discours du roman* [1980], Presses Universitaires de France, collection « Écriture », 1986.
- Mitterand Henri, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Presses Universitaires de France, collection « Écriture », 1994.
- Morice Charles, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.
- Moser Ruth, *L'Impressionnisme français. Peinture - Littérature - Musique*, Genève, Imprimerie Henri Studer, 1952.
- Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1884], traduction et présentation Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de poche, 1972.
- Nietzsche Friedrich, *Par delà le bien et le mal* [1886], Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10 / 18, 1972.
- Nivet Jean-François, *Mirbeau journaliste*, thèse de doctorat dactylographiée, 3 volumes, Lyon, 1987.
- Noiray Jacques, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, José Corti, 1981-1982, t. I et II.
- Palacio Jean, de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Librairie Séguier, 1994.
- Picard Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Écriture », 1995.
- Pierrot Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, Publications de l'Université de Rouen, 1977.
- Pilon Edmond, *Octave Mirbeau*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1903.
- Praz Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle. Le Romantisme noir* [1930], Paris, Denoël, 1998.
- Przybos Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris, Librairie José Corti, 2002.
- Quiguer Claude, *Femmes et machines de 1900*, Paris, Klincksieck, 1979.
- Quincey Thomas, de, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* [1827], tr. de l'anglais par Pierre Leyris et Marcel Schwob, NRF, Éditions Gallimard, 1963.
- Raimond Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, Librairie José Corti, 1985.
- Raimond Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- Relectures des « petits » naturalistes. Actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999*, dir. Becker Colette et Dufief Anne-Simone, Collection ritm, Université Paris X, 2000.
- Revon Maxime, *Octave Mirbeau, son œuvre*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1924.
- Reyer Georges, *Un Cœur pur. Marguerite Audoux*, Paris, Grasset, 1942.
- Ricardou Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Ricatte Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1964.

- Richard Noël, *Le mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.
- Rod Édouard, *Études sur le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 1894. ???
- Rod Édouard, *Nouvelles études sur le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 1899. ???
- Rod Édouard, *Idées morales du temps présent* [1891], Paris, Perrin, 1905.
- Rosny J.-H., *L'Académie Goncourt*, Paris, Les Éditions G. Grès et Cie, 1927.
- Rousset Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- Roy-Reverzy Éléonore, *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1997.
- Roy-Reverzy Éléonore, *Le Roman au XIX^e siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1998.
- Sagnes Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969.
- Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme Volonté et Représentation* [1819], Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Schwarz Martin, *Octave Mirbeau. Vie et œuvre*, Paris, La Haye, Mouton, 1966.
- Sérullaz Maurice, *L'Impressionnisme* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1972.
- Spitzer Leo, *Études de style* [1928], trad. A. Coulon, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1980.
- Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- Thorel-Cailleteau Sylvie, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.
- Thorel-Cailleteau Sylvie (réd.), *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, collection « Les fondamentaux », 1998.
- de Vogüé Eugène-Melchior, *Le Roman russe* [1886], Montreux, Éditions L'Âge d'Homme, 1971.
- Vouilloux Bernard, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, collection Esthétiques, 1997.
- Walker John, *L'Ironie de la douleur. L'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Toronto 1954.
- Weber Eugen, *Fin de siècle*, Paris, Fayard, 1986.
- Zéraffa Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Zola Émile, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, présentation de Henri Mittemrand, Bruxelles, Éditions Complexe, collection « Le Regard Littéraire », 1989.
- Zola Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

III. Articles cités

- Adès Albert, « Octave Mirbeau à Cheverchemont », *Les Nouvelles littéraires*, 27 janvier 1934.
- Adès Albert, « La Dernière physionomie d'Octave Mirbeau », *La Grande Revue*, mars 1917.
- Adès Albert, « L'Œuvre inédite d'Octave Mirbeau », *Excelsior*, 3 juin 1918.
- Asholt Wolfgang, « De la statue à La Mort de Balzac : les Balzac de Mirbeau », *Littérature et nation*, Université de Tours, n° 17, octobre 1997, p. 99-115.
- Avrane Patrick, « Freud rate Mirbeau », *Europe*, n° 839, mars 1999, p. 42-52.
- Bablon-Dubreuil Monique, « Une Fin-de-siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romanisme*, n° 94, décembre 1994, p. 28-38.

- Besson George, «Octave Mirbeau vivant», *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 149-150.
- Bianco René, «Octave Mirbeau et la presse anarchiste», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 53-62.
- Bourrotte Maxime, «Mirbeau et l'expressionnisme théâtral», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 211-218.
- Briaud Anne, «L'influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 219-227.
- Brunetière Ferdinand, «Les causes du pessimisme», *Revue Bleue*, 30 janvier 1886.
- Cabanès Jean-Louis, «Le Discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 153-164.
- Campolonghi Luigi, «La 628-E8 di Ottavio Mirbeau», *Il Lavoro*, 26 novembre 1907.
- Carr Reginald, «L'Anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire : essai de synthèse», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 63-74.
- Daudet Léon, «Octave Mirbeau», *Candide*, 29 octobre 1936.
- Delon Michel, préface, notice et notes du *Jardin des supplices*, Folio, 1988, p. 7-37 et 305-334.
- Delon Michel, «L'Ombre du Marquis», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 393-402.
- Des Loges Marian, «Impresjonizm w literaturze», *Sprawozdanie z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*. Warszawa 1949, p. 34-45.
- Duret Serge, «Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre*», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 249-268.
- Duret Serge, «*Le Journal d'une femme de chambre* ou la redécouverte du modèle picaresque», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, 1995, p. 101-124.
- Gaillard Françoise, «Les célibataires de l'art», *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Actes du colloque international de Bordeaux (2-4 mai 1996), sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Garreau Bernard, «Le style de Sébastien Roch», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 20, 2013, p. 55-62.
- Gignoux Régis, «Octave Mirbeau», *Le Figaro*, 17 février 1917.
- Gobin Pierre, «Un "code" des postures dans les romans de Mirbeau ? De l'esthétique romanesque à l'esthétique dramatique», *Lecture socio-critique du texte romanesque*, textes édités par Graham Falconer et Henri Mitterand, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Company, 1975, p. 189-206.
- Godo Emmanuel, «Un Roman coupable : *Le Jardin des supplices* de Mirbeau», Actes du colloque *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, dir. Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupančič, Paris / Orleans, Ontario, l'Harmattan / les Éditions David, 1998, p. 221-231.
- Gruel Fabien, Lustenberger Christophe, «Mirbeau / Céline : guerillas verbales», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 9, 2002, p. 179-200.
- Gruzinska Aleksandra, «Humiliation, haine et vengeance : le rire de Célestine», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4, 1997, p. 223-235.
- Guirlinger Lucien, «Mirbeau et Nietzsche», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 8, 2001, p. 228-240.
- Gural-Migdal Anna, «Entre naturalisme et frénétisme : la représentation du féminin dans le Calvaire», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 15, 2008, p. 4-17.

- Jourdain Francis, « À propos d'Octave Mirbeau », *Commune. Revue littéraire française pour la défense de la culture*, n° 43, 1937, p. 769-774.
- Lair Samuel, « Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 3, 1996, p. 15-29.
- Lair Samuel, « Henri Bergson et Octave Mirbeau : du philosophe poète à l'écrivain philosophe », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4, 1997, p. 313-328.
- Lair Samuel, « La Loi du silence selon Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 5, 1998, p. 32-58.
- Lair Samuel, « Mirbeau et Claudel orientés », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 13, 2006, p. 96-112.
- Lambert Emmanuelle, « L'Écriture du corps dans les *Romans autobiographiques* de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, 1995, p. 39-46.
- Landrin Jacques, « Octave Mirbeau et les Goncourt », *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 403-418.
- Larbaud Valery, « Mirbeau l'essayiste », *Les Cahiers d'aujourd'hui* n° 9, p. 131-135.
- Lemaître Jules, « La jeunesse contemporaine sous le Second Empire et sous la troisième République », *Revue Bleue*, 13 juin 1885.
- Limousin Christian, « Mirbeau critique d'art. De « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 1, 1994, p. 11-41.
- Limousin Christian, « A quoi bon les artistes en temps de crise ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 60-77.
- Lloyd Christopher, « Food and decadent culture : Huysmans and Mirbeau », *Romance Studies*, n° 13, 1988, p. 67-79.
- Mc Caffrey Enda, « Le Portrait d'un artiste en jeune chien - Incarnation et mouvement dans *Dingo* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, p. 66-74.
- Mendès Catulle, « Octave Mirbeau », *L'Écho de Paris*, 17 mai 1890.
- Michel Pierre, « Octave Mirbeau et Émile Zola. De nouveaux documents », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, p. 140-150.
- Michel Pierre, « Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, p. 8-22.
- Michel Pierre, « Mirbeau et la raison », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, p. 4-31.
- Michel Pierre, « Mirbeau et l'autofiction », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 121-134.
- Michel Pierre, « Les hystériques de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, 2002, p. 17-38.
- Mitterrand Henri, « De L'écriture artiste au style décadent » [1969], *Histoire de la langue française*, sous la direction de G. Antoine et R. Martin, Paris, CNRS éditions, 1985.
- Montaubin Marie-Françoise, « Les Romans d'Octave Mirbeau : « Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ? » », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, p. 47-60.
- Montaubin Marie-Françoise, « Mort de Balzac », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 267-280.
- Naliwajek Zbigniew, « Autour des pages supprimées dans *Jean-Christophe* », *Permanence et pluralité de Romain Rolland*, Nevers, 1995, p. 117-124.
- Nivet Jean-François, « Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux « intenses » », *Colloque Octave Mirbeau. Actes du colloque de Crouttes, juin 1991, actes recueillis par Michel Pierre*, Paris, Les Éditions du Demi-Cercle, 1994, p. 51-60.
- Pagès Alain, « Zola / Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Actes du colloque international de Bordeaux (2-4 mai 1996), sous la direction de Cabanès Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Pinthus Kurt, « Souvenirs des débuts de l'expressionnisme », *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 26-34.
- Planchais Jean-Luc, « Clara : supplices et blandices dans *Le Jardin* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 47-57.

- Przybos Julia, «Délices et supplices: Octave Mirbeau et Jérôme Bosch», *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers (19-22 septembre 1991)*, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 207-216.
- Rachilde, C.R. des *21 jours d'un neurasthénique*, *Mercure de France*, octobre 1901, p. 197-198.
- Ramacciotti Valeria, «Divagazioni su la tigre e il pavone», *Seminari pasquali di analisi testuale*, Pisa, Ed. Ets, 1993, p. 53-66.
- Reuillard Gabriel, «Le 17 février fut une date fatidique pour Octave Mirbeau», *Normandie*, 17 février 1947.
- Roy-Reverzy Éléonore, «La 628-E 8 ou la mort du roman», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 257-266.
- Roy-Reverzy Éléonore, «Mirbeau rhapsode, ou comment se débarrasser du roman», *Europe* n° 839, mars 1999, p. 14-24.
- Séveno Anne-Laure, «L'Enfance dans les romans autobiographiques de Mirbeau: démythification et démystification», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 160-180.
- Soldà Fabien, «Le Jardin des supplices: récit d'une initiation?», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, p. 61-86.
- Soldà Fabien, «Octave Mirbeau et Charles Baudelaire: *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du mal* revisitées», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 197-216.
- Souday Paul, «Octave Mirbeau», *Le Temps*, 18 février 1917.
- Thoby Anne-Cécile, «Sous le signe de Caïn - Les moblots d'Octave Mirbeau et de Léon Bloy», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, p. 86-99.
- Vareille Arnaud, «Mirbeau et les ruses de l'écriture: la part d'ombre dans l'œuvre romanesque», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 135-157.
- Védrine Hélène, «Mirbeau et Félicien Rops: l'influence d'un peintre de la modernité», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 124-140.
- Vouilloux Bernard, «L'impressionnisme littéraire»: une révision», *Poétique*, n° 121, 2000, p. 61-92.
- Żurowski Maciej, «*Pani Bovary* i rozwój powieści nowoczesnej», *Przegląd Humanistyczny*, 4, 1958, p. 17-38.

INDEX DES NOMS

A

Adam, Juliette 162
Adam, Paul 147, 152, 171, 194, 283
Adès, Albert 83, 232, 287
Alexis, Paul 140, 141, 158
Angenot, Marc 59, 97, 283
Apollinaire, Guillaume 10, 165, 276
Asholt, Wolfgang 194, 287
Audoux, Marguerite 10, 165, 286
Avrane, Patrick 48, 287
Axa, Zo d' 108
Bablon-Dubreuil, Monique 227, 264, 287
Balzac, Honoré de 59, 88, 155, 158, 165,
175, 194, 202, 229, 232, 258, 284, 285,
287, 288

B

Bansard des Bois, Alfred 74, 108
Barbey d'Aurevilly, Jules 24, 141, 157, 160-
161, 289
Barrès, Maurice 147
Bastien-Lepage, Jules 145, 169
Bataille, Georges 49, 283
Baudelaire, Charles 23, 50, 54, 63, 69, 75,
96, 98, 157, 158, 163, 182, 185, 189, 197-
198, 219, 284, 289
Becher, Johannes 279, 283
Becque, Henry 141, 165
Bergson, Henri 37, 239, 288
Besson, George 9, 277, 287
Bianco, René 108, 287
Bloy, Léon 63, 165, 179, 289
Blum, Léon 114, 283
Boccace (Boccaccio, Giovanni) 228
Boissieu, Jean-Jacques de 76

Bonnetain, Paul 145
Bonnières, Robert de 159
Bonvin, François 191
Bosch, Jérôme 225, 289
Botticelli, Sandro 148, 153, 200
Bourges, Élémir 147, 165
Bourget, Paul 122, 141, 154-156, 185, 208,
210, 219-220, 265, 283
Bourneuf, Roland 191, 283
Bourotte, Maxime 274, 287
Briaud, Anne 109, 287
Brunetière, Ferdinand 21, 202, 208, 219,
283, 287
Burty, Philippe 193

C

Cabanel, Alexandre 167
Cabanès, Jean-Louis 105, 122, 283, 287, 289
Campolonghi, Luigi 228, 287
Caramaschi, Enzo 76, 202, 284
Carr, Reginald 12, 13, 107-109, 284, 287
Castagnary, Jules 193
Céard, Henry 140, 141, 158
Céline, Louis-Ferdinand 250-251, 288
Cervantès, Miguel de 273
Cézanne, Paul 192
Charron, Ferdinand 81, 262
Chateaubriand, François-René de 68, 202
Chavannes, Puvis de 148, 151, 153, 166,
241
Chesneau, Ernest 193
Chevreul, Michel-Eugène 200
Claretie, Jules 231, 232
Claudé, Camille 202
Claudé, Paul 139, 150-151, 152, 288

Colin, René-Pierre 17, 21, 22, 23, 153, 164, 284
Corot, Jean-Baptiste Camille 192, 200
Croisset, Francis de 167

D

Dante Alighieri 39, 68, 273
Darwin, Charles 24, 42, 165
Daudet, Alphonse 171, 208
Daudet, Léon 86, 284, 287
Debussy, Claude 10, 150
Degas, Edgar 192, 193, 195, 196-197
Delacroix, Eugène 189, 192
Delon, Michel 23, 226, 287
Des Loges, Marian 209, 215, 287
Desanges, Paul 11, 12, 284
Descaves, Lucien 145
Detaille, Jean-Baptiste Édouard 144
Diderot, Denis 12, 228
Dierx, Léon 185
Döblin, Alfred 273
Dorgelès, Roland 243, 253, 265, 269
Dostoïevski, Fédor 12, 162-164, 170, 172, 175, 182, 243-244, 273, 278
Dreyfus, Alfred 114, 139, 146, 177, 276, 281
Dubois, Jacques 59, 251, 254, 284
Duranty, Edmond 193
Duret, Serge 54, 55, 60, 179, 287
Duret, Théodore 193

E

Eco, Umberto 228
Elder, Marc 11, 284

F

Flaubert, Gustave 22, 23, 69, 75, 77, 158, 160, 162, 175, 202, 215, 284, 286
Formentin, Charles 159
Fourcaud, Louis de Boussès de 153, 165, 195, 203
Franck, César 10
Freud, Sigmund 48, 184, 240, 287

G

Gaillard, Françoise 209, 287
Garreau, Bernard 210, 287
Gauguin, Paul 10, 151-152, 236
Gautier, Théophile 68

Geffroy, Georges 165
Geffroy, Gustave 191, 193, 195, 284
Géricault, Théodore 76
Gide, André 174, 228, 234
Gignoux, Régis 204, 287
Gliksohn, Michel 237, 238-240, 242, 243, 246, 248-249, 251, 252, 253, 273, 284
Gobin, Pierre B. 9, 190, 279, 287
Godo, Emmanuel 267, 288
Gogol, Nikolai 165
Gomes Fernandes, Maria Lages 63
Goncourt, Edmond de 22, 23, 75-77, 86, 141, 157, 158-160, 162, 164, 167, 175, 202, 206, 208-209, 210, 219, 229, 233, 284, 285, 286, 287, 288, 289
Goncourt, Jules de 22, 23, 24, 75-77, 86, 141, 157, 158-160, 167, 206, 208-209, 219, 229, 233, 284, 285, 286, 287, 288, 289
Gorki, Maxime 276
Gourmont, Remy de 10, 152
Grave, Jean 108, 143, 276
Green, Julien 256-257
Grivel, Charles 254, 284
Grojnowski, Daniel 264, 284
Gruel, Fabien 250, 288
Gsell, Paul 189, 206, 208, 229, 239, 248, 283
Guiches, Gustave 145
Guirlinger, Lucien 238, 288
Gural-Migdal, Anna 179, 288

H

Hamsun, Knut 165
Hanska, Ewelina 88, 229
Hartmann, Eduard von 22, 284
Hauser, Arnold 203, 212, 214, 284
Hauteccœur, Louis 206, 210, 242, 247, 284
Helmholtz, Hermann von 200
Hennequin, Émile 163, 165
Hennique, Léon 140, 141, 142, 158
Heredia, José-Maria de 143
Hervieu, Paul 147, 160, 162, 165, 171, 186, 220, 221, 222, 223, 275
Homère 273
Hugo, Victor 68, 82,
Huret, Jules 10, 75, 124, 140, 143, 144, 146, 147, 155, 175, 191, 284
Huyghe, René 189, 204, 206, 237, 284
Huysmans, Joris-Karl 10, 75, 140, 158, 175, 185, 208, 288

I

Ibsen, Henrik 165

J

Jarry, Alfred 165

Jourdain, Francis 10, 288

K

Kacprzak, Alicja 5

Kandinsky, Vassily 242, 253

Kessel, Joseph 261

Kristeva, Julia 250, 251, 285

Kropotkine, Pierre 108

Kundera, Milan 228

L

Laforgue, Jules 193, 202, 286

Lair, Samuel 37, 151, 184, 185, 239, 240,
251, 288

Lamartine, Alphonse de 68

Landrin, Jacques 158, 159, 288

Larbaud, Valery 190, 279, 288

Lautréamont, comte de (Isidore Du-
casse) 149

Le Blond, Maurice 160, 228, 250, 283

Lejeune, Philippe 264, 285

Lemaître, Jules 10, 21, 288

Lemarié, Yannick 14, 284

Lemonnier, Camille 187

Leygues, Georges 256, 271

Limousin, Christian 203, 235, 288

Loti, Pierre 202

Lustenberger, Christophe 250, 288

M

Maeterlinck, Maurice 10, 139, 148, 150,
152, 282

Maillol, Aristide 10, 202, 253

Maistre, Joseph de 24

Mallarmé, Stéphane 10, 139, 141, 147, 149,
150, 163, 185, 186, 222, 243, 266

Manet, Édouard 143, 192

Marguerite de Navarre 228

Mauclair, Camille 152

Maupassant, Guy de 140, 141, 154, 158, 159,
162, 163, 165, 185, 187, 203, 265, 288

Maure, Jean (Octave Mirbeau) 226

Mc Caffrey, Enda 131, 288

Meillant, Albert de 195

Meissonnier, Ernest 144

Mendès, Catulle 140, 165, 198, 288

Merle, Béatrice 5

Meunier, Constantin 10, 202

Michel, Janine 5

Michel, Pierre 5, 11, 13, 23, 24, 32, 38, 50,
56, 66, 69, 71, 74, 101, 104, 107, 130,
131, 132, 136, 141, 153, 157, 160, 162,
165, 180, 185, 189, 198, 211, 220, 221,
222, 225, 226, 228, 229, 232, 233, 245,
249, 257, 264, 281, 282, 285, 288

Mitterand, Henri 209, 258, 285, 286, 288

Monet, Claude 7, 10, 61, 153, 163, 167-168,
185, 190, 192, 193, 194, 196, 198, 199,
200, 201, 204, 205, 206, 207, 210, 211,
221, 223, 224, 230, 233, 235, 236, 252,
254, 265, 277, 282, 284,

Montaigne, Michel de 164

Montaubin, Marie-Françoise 205, 228, 229,
272, 288

Morand, Paul 261

Morice, Charles 147, 285

Moser, Ruth 202, 205, 207, 233, 285

Munch, Edvard 242

N

Naliwajek, Zbigniew 5, 279, 289

Nietzsche, Friedrich 238-239, 285, 288

Nivet, Jean-François 7, 13, 107, 114, 141,
159, 160, 161, 162, 167, 172, 224, 226,
281, 282, 285, 289

O

Ordinaire, Dionys 21

Ouellet, Réal 191, 283

P

Pagès, Alain 209, 289

Palacio, Jean de 186, 187, 285

Pascal, Blaise 24, 27, 35, 71, 121, 161, 164,
276

Pasteur, Louis 83

Péladan, Josephin 149

Philippe, Charles-Louis 10, 165

Pilon, Edmond 11, 285

Pinthus, Kurt 279, 289

Pissarro, Camille 7, 10, 128, 143, 153, 166,
168, 169, 192, 194, 195, 200, 206, 207, 282
Planchais, Jean-Luc 99, 160, 289
Poe, Edgar 149, 161, 163
Praz, Mario 98, 285
Proudhon, Pierre-Joseph 108
Przybos, Julia 225, 285, 289

Q

Quiguer, Claude 244, 245, 285
Quincey, Thomas de 23, 50, 101, 285

R

Rabelais, François 12, 164,
Rachilde 99, 227, 289
Raimond, Michel 145, 153, 155, 156, 162,
163, 174, 182, 184, 217, 223, 242, 243,
256, 257, 286
Ramacciotti, Valeria 101, 289
Reclus, Élisée 108
Redon, Odilon 148, 151, 206,
Regnault, Alice 85
Régnier, Henri de 147
Reinach, Joseph 21
Renard, Jules 165
Renoir, Auguste 192, 193, 195, 200, 252
Reuillard, Gabriel 279, 289
Revon, Maxime 12, 286
Reyer, Georges 10, 286
Rilke, Rainer-Maria 273
Rimbaud, Arthur 166
Rivière, Georges 193
Robbe-Grillet, Alain 260, 286
Rod, Édouard 21, 22, 286
Rodenbach, Georges 10, 152, 187
Rodin, Auguste 10, 158, 163, 168, 169, 201,
210, 224, 282
Roll, Alfred 153
Rolland, Romain 11, 279, 284, 289
Rops, Félicien 196, 197, 289
Rosny, J.-H. (aîné) 143, 167, 286
Rousseau, Jean-Jacques 61, 62, 70,
Rousselot, Maurice 169
Roy-Reverzy, Éléonore 187, 190, 204, 224,
226, 228, 235, 251, 256, 261, 263, 279,
286, 289
Rudel, Jean 204, 205, 206, 237, 284

Rushdie, Salman 228

S

Sade, Donatien Alphonse François, mar-
quis de 23, 154
Sagnes, Guy 74, 75, 77, 286
Saint-Pol Roux 152
Sarcey, Francisque 21, 143
Sardou, Victorien 220
Satie, Erik 149
Schopenhauer, Arthur 21, 22-23, 27, 32, 61,
71, 96, 109, 121, 165, 276, 284, 286, 287
Schwarz, Martin 12, 286
Schwob, Marcel 148, 150, 152, 285
Ségur, Nicolas 227
Sémenoff, E. 164
Seurat, Georges 199
Sévéno, Anne-Laure 179, 289
Shakespeare 68, 150, 158
Signac, Paul 199
Soldà, Fabien 23, 39, 96, 289
Sophocle 68
Sorel, Albert-Émile 283
Sorel, Georges 240
Souday, Paul 24, 289
Spencer, Herbert 42, 108, 165
Spinoza, Baruch 24
Stendhal 165, 202, 284, 286
Sterne, Laurence 228
Swedenborg, Emanuel 157

T

Taine, Hippolyte 163
Tartreau-Zeller, Laurence 207
Tedeschi, Rafaella 192
Thibaudet, Albert 261, 286
Thoby, Anne-Cécile 63, 289
Thorel-Cailleteau, Sylvie 185, 286
Tolstoï, Léon 12, 108, 162-164, 170, 232
Tourgueniev, Ivan 141, 154, 165
Turner, William 192

V

Vallotton, Félix 10, 188, 236, 275
Van Gogh, Vincent 10, 153, 169, 201, 236,
247-248, 277
Vareille, Arnaud 178, 179, 274, 289

Vauxcelles, Louis 191, 283
Védrine, Hélène 196, 197, 289
Vélasquez, Diego 158
Verlaine, Paul 147
Vigny, Alfred de 68
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 10, 141
Vimmer, Judith 85, 154
Vogüé, Eugène Melchior de 162, 164, 286
Voltaire 164, 165
Vouilloux, Bernard 193, 194, 202, 214,
286, 289

W

Walker, John 12, 215, 286

Weber, Eugen 45, 286
Whistler, James Abbott 189

Z

Zéraffa, Michel 253, 260, 265, 286
Zola, Émile 17, 140, 141-147, 153, 158, 159,
161, 162, 164, 170, 171, 172, 206, 209,
284, 286, 288, 289

Ż

Żurowski, Maciej 202, 289

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9

PREMIÈRE PARTIE. THÈMES

Chapitre 1. Vie, mort, amour	21
1. Visages de la mort	25
1.1. Mort désirable	25
1.2. Mort terrifiante	32
2. Meurtre universel	38
3. Union de la mort et de l'amour	49
Chapitre 2. Civilisation et nature	61
1. Nature bénéfique, civilisation criminelle	62
2. Artiste et nature	78
3. Civilisation prodigieuse, nature tyrannique	80
3.1. Dualisme de l'amour	85
3.2. Femme naturelle, femme sociale	91
Chapitre 3. Révolte et espoir	107
1. Crimes légaux	109
1.1. Institutions criminelles	109
1.2. Entre abjection et faiblesse	119
2. Révolte problématique	124

DEUXIÈME PARTIE. TECHNIQUES

Chapitre 1. Octave Mirbeau et la crise du roman	139
1. Entre plusieurs esthétiques	140
1.1. Naturalisme	140
1.2. Symbolisme	147
1.3. Roman psychologique	154
1.4. Affinités littéraires	156

2. Opinions sur l'art	166
3. Conception du roman	171
3.1. Hésitations formelles	171
3.2. Temps et espace - dimension réaliste	175
3.3. Psychologie des personnages	179
3.4. Aux limites du réel	184
3.5. Langage	185
Chapitre 2. Octave Mirbeau et l'impressionnisme littéraire ..	192
1. Mirbeau et la peinture impressionniste	192
2. Personnages d'artistes	195
3. L'art et la vie	200
4. L'impressionnisme littéraire	201
4.1. Subjectivité	203
4.2. Vision de la nature	206
4.3. Éléments du style impressionniste	208
5. Problèmes de composition	219
Chapitre 3. Octave Mirbeau et l'expressionnisme littéraire ...	238
1. Sources et prodromes	238
2. Éléments du style expressionniste	241
2. 1. Déformation du réel	242
2. 2. Écriture de la violence	249
3. Contre l'illusion réaliste	252
3.1. Crédibilité romanesque	253
3.2. Vers l'anéantissement du personnage	257
3.3. Temps et espace - dimension métaphorique	266
3.4. Problèmes de composition - remarques finales	273
CONCLUSION	275
Bibliographie	281
Index des noms	291