



HAL
open science

L'aliénation dans les romans d'Octave Mirbeau (1886-1913)

Elise Fontvieille Fontvieille Gorrez

► **To cite this version:**

Elise Fontvieille Fontvieille Gorrez. L'aliénation dans les romans d'Octave Mirbeau (1886-1913). Littératures. Université Rennes 2, 2018. Français. NNT : 2018REN20067 . tel-02010028

HAL Id: tel-02010028

<https://theses.hal.science/tel-02010028>

Submitted on 6 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT DE LETTRES MODERNES

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Littératures et Modernités*

Par

Élise FONTVIEILLE GORREZ

**L'ALIÉNATION DANS LES ROMANS D'OCTAVE MIRBEAU
(1886-1913)**

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, en 2018
Unité de recherche : CELLAM

Rapporteurs avant soutenance :

Mme Laure HIMY-PIÉRI Professeur des Universités
CAEN
Mme Cécile MEYNARD Professeur des Universités
ANGERS

Composition du Jury :

M. Alain ABELHAUSER Professeur des Universités RENNES 2
Mme Laure HIMY-PIÉRI Professeur des Universités CAEN
Mme Cécile MEYNARD Professeur des Universités ANGERS

Directeur de thèse
M. Pierre BAZANTAY Professeur émérite des Universités
RENNES 2

THÈSE DE DOCTORAT DE LETTRES MODERNES

L'UNIVERSITE RENNES 2

COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues

Par

Élise FONTVIEILLE GORREZ

**L'ALIÉNATION DANS LES ROMANS D'OCTAVE MIRBEAU
(1886-1913)**

Thèse présentée et soutenue à Rennes 2, en 2018

Rapporteurs avant soutenance :

Mme Laure HIMY-PIÉRI Professeur des
Universités CAEN
Mme Cécile MEYNARD Professeur des
Universités ANGERS

Composition du Jury :

M. Alain ABELHAUSER Professeur des
Universités RENNES 2
Mme Laure HIMY-PIÉRI Professeur des
Universités CAEN
Mme Cécile MEYNARD Professeur des
Universités ANGERS

Directeur de thèse
M. Pierre BAZANTAY Professeur émérite des
Universités RENNES 2

*À mes enfants Gustave et Raphaël
et à toutes les personnes qui m'ont soutenue de leurs encouragements
et de leur amitié.*

J'aime les originaux, les extravagants, les imprévus, ce que les physiologistes appellent les dégénérés... Ils ont, du moins, cette vertu capitale et théologique de n'être pas comme tout le monde... Un fou, par exemple... J'entends un fou libre, comme nous en rencontrons quelques fois... [...] 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, ils savent ce qu'est la divine fantaisie...

Octave Mirbeau, *Les Vingt et un jour d'un neurasthénique* p. 239.

Les Hommes du jour

Dessin de A. Delannoy

Texte de Flax



OCTAVE MIRBEAU

3 Octobre 1908. — N° 37

10 Centimes

Le prochain numéro sera consacré à

RODIN

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

38, Quai de l'Hôtel-de-Ville, 38 — PARIS (IV^e)

Administrateur: **Henri FABRE**

Abonnements

UN AN.	6.
Six Mois.	3.
Trois Mois.	1.
ÉTRANGER.	2.

PRÉAMBULE

Les nécessités de la vie m'ont fait suivre un parcours atypique. Parallèlement à une activité professionnelle dans les milieux de la Santé - aide-soignante remplaçante (Villejuif) et brancardière (Rennes) puis infirmière (mémoire de fin d'études sur Alzheimer soutenu à Fougères en 2007) à Châtelleraut, Nantes, Lille, Le Mans et Bouguenais, j'ai poursuivi à Rennes 2 des études en non-assidue, en fonction de mon propre emploi du temps et de manière qui peut paraître quelque peu décousue (histoire de l'art, sciences du langage puis lettres modernes). J'ai ainsi terminé à Rennes 2 par deux mémoires : Master 1 en sciences du langage (*La présence de l'absence dans Madame Bovary de Flaubert : une réflexion sur le réel en littérature*, sous la direction des Professeurs Attie Duval-Gombert et Jacques Laïssis, 2002) et Master 2 en lettres modernes (*Flaubert à corps et à cri : l'obsession du corps dans Madame Bovary et Bouvard & Pécuchet*, sous la direction du Professeur Pierre Bazantay, 2012). M'éloignant de Flaubert - mais certes pas du XIX^e siècle -, j'ai alors entrepris, toujours sous la direction du Professeur Pierre Bazantay, cette thèse de doctorat consacrée à Octave Mirbeau.

Tout en élevant mes deux fils jumeaux, nés en 2013, je suis actuellement infirmière en psychiatrie à l'hôpital Georges-Daumezon de Bouguenais (Loire-Atlantique). J'ai donc sans doute eu un peu moins de temps que certains doctorants à consacrer à ma recherche, mais mon principal handicap a surtout été lié à la solitude intellectuelle et à l'éloignement du monde universitaire (les bibliothèques, par exemple, étant ouvertes quand je travaille et souvent fermées quand je suis libre). Étant désormais ancrée dans la région nantaise, je me suis cependant rapprochée de la Société Octave Mirbeau dont, par une heureuse coïncidence, le siège est à Angers, ce qui m'a permis, le 31 mars 2017, de donner

une première communication sur Mirbeau lors du colloque international « Postérité et modernité » organisé dans cette ville et au château du Plessis-Macé, à l'occasion du centenaire de la mort de cet écrivain (cette communication a été publiée dans le numéro 24 des *Cahiers Octave Mirbeau*, paru en 2018).

*

Le choix d'Octave Mirbeau s'est imposé après une longue réflexion. Mon idée de départ était de travailler de nouveau sur Gustave Flaubert, à qui j'avais déjà consacré deux mémoires. Puis il m'a semblé que Mirbeau conviendrait peut-être mieux aux centres d'intérêt qui, chaque jour, sont les miens, en particulier la psychiatrie, puisque je travaille dans un hôpital spécialisé. Par ailleurs, l'œuvre de cet écrivain est si abondante qu'elle me permettait de choisir un corpus correspondant à l'axe de recherche choisi, l'aliénation dans les romans de Mirbeau, en particulier l'aliénation sociale et religieuse (*Le Journal d'une femme de chambre*, Sébastien Roch), l'aliénation du corps et l'aliénation amoureuse (*L'Abbé Jules*, *Le Calvaire*, *Le Jardin des supplices*, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*), qui constituent les deux premières parties de cette thèse. La troisième est consacrée à la crise de l'écriture et l'affranchissement du réel (et s'en affranchir n'est-il pas chez Mirbeau une tentative de se libérer, c'est-à-dire de se *désaliéner* ?). Je m'appuierai alors surtout sur *Dans le ciel*, *La 628-E8* et *Dingo*.

Chemin faisant, nous croiserons d'autres écrivains, en particulier les Goncourt, Bloy, Huysmans, Maupassant, Bourget, Hervieu, Maeterlinck, Renard, sans oublier, bien sûr - plus souvent qu'à son tour -, Flaubert auquel le lecteur voudra bien nous pardonner d'être, d'une certaine manière, resté fidèle. Mais ces références à l'auteur de *Madame Bovary* s'imposent, tant les deux écrivains ont des points communs, ne serait-ce que leur ancrage dans le Grand Ouest (Normandie et Bretagne), leur haine du bourgeois, leurs coups de gueule, leurs contradictions, et leurs maladies. Mais bien des choses aussi les séparent, en particulier sur le plan littéraire et esthétique.

Au reste, ces deux écrivains sont encore vivants aujourd'hui. Flaubert est, certes, devenu un « classique » (puisque toujours étudié en classe), alors que Mirbeau, boudé par l'*alma mater*, sent toujours le soufre (ce qui ne serait pas pour lui

déplaire). Pourtant, beaucoup de ses écrits continuent d'être traduits et réédités, grâce au formidable travail de la société Octave Mirbeau (ancrée à Angers) et à la prodigieuse énergie de son président Pierre Michel, qui continue de retrouver et d'éditer bien des inédits. Mirbeau, l'homme de tous les combats, continue ainsi, aux côtés de son frère d'armes Flaubert, de frapper d'estoc et de taille.

Il reste que le chercheur a parfois le sentiment que tout a déjà été fait et écrit dans les innombrables articles et ouvrages qui lui ont déjà été consacrés et qu'il est difficile de l'étudier sans se référer en permanence aux travaux de Pierre Michel, qui écrit sur lui depuis plus d'un demi-siècle et lui a consacré une partie essentielle de sa vie. Et mon propos, dès lors, apparaîtra sans doute bien candide et naïf.

La vérité est que les grands écrivains peuvent toujours être revisités puisque chaque génération les découvre avec un regard différent. Ils ne meurent jamais, car, pour reprendre la phrase célèbre de Marcel Proust, « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclairée, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »* S'il en fallait une, Mirbeau en serait la preuve.

* Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927).

INTRODUCTION

L'aliénation dans les romans d'Octave Mirbeau

La biographie d'un écrivain est aujourd'hui considérée comme un exercice vieillot et inutile. Les lecteurs qui, pour des raisons diverses, aimeraient en savoir plus sur Octave Mirbeau - l'homme qui tenait la plume - pourront cependant satisfaire leur curiosité en lisant *Octave Mirbeau : L'imprécateur au cœur fidèle* (Séguier, 1990), un ouvrage très documenté de 1022 pages signé Jean-François Nivet et Pierre Michel. Contentons-nous donc ici de rappeler quelques dates sur sa jeunesse et le début de sa carrière qui nous paraissent utiles pour mieux comprendre le destin commun de Mirbeau et de son œuvre.

Octave Mirbeau naît dans une famille bourgeoise, le 16 février 1848, à Trévières (Calvados) d'un père officier de santé - ce qui est une exception dans cette famille où les hommes sont presque tous notaires. L'officier de santé aimera, d'ailleurs, se dire médecin, ce qui est inexact mais s'avère plus flatteur dans les dîners en ville. Le jeune Mirbeau ne passe que quelques mois à Trévières, puisque les Mirbeau s'installent l'année suivante à Rémalard (Orne), à huit kilomètres de là. Quand il aura l'âge de raison, Octave accompagne parfois son père en tournée, quand celui-ci visite ses malades. Ce premier contact avec la souffrance, la maladie et la mort le marquera beaucoup. Après des études primaires dans une école tenue par des religieuses, il convient de passer aux choses sérieuses. Pour les études secondaires, le père décide de faire d'une pierre deux coups : envoyer son fils chez les jésuites et, par là même, comme par capillarité, se hisser d'un cran dans la société, car il caresse des ambitions politiques. C'est que les jésuites jouissent, sur le plan pédagogique et éducatif, d'une formidable réputation. Le choix se porte sur Saint-François-Xavier de Vannes, ce qui, en 1859, n'est pas la

porte d'à-côté (le train s'arrête à Rennes et le long trajet qui conduit à Vannes se fait en calèche, mais le jeu en vaut la chandelle, car on croise surtout du beau monde chez les jésuites, dont un certain nombre d'aristocrates. Octave va y passer quatre ans comme pensionnaire et s'y montrera fort mauvais élève. Mais c'est pour une autre raison qu'il sera renvoyé de l'établissement en juin 1863, quelques semaines avant les vacances d'été : c'est qu'un prêtre a abusé de lui. La logique derrière le renvoi est à la fois simple et classique : ce n'est pas l'adolescent qu'il faut protéger, mais l'institution. À la rentrée suivante, son père l'inscrit à l'école Saint-Vincent * de Rennes, qui, bien que créée en 1842, jouit déjà d'une flatteuse réputation dans l'ouest de la France. Octave ne s'y montrera pas meilleur élève. Après avoir obtenu son bac - non sans mal, à la troisième tentative - il entre à la faculté de droit de Paris mais n'y passe, en touriste, que quelques mois. Il partage son temps entre Paris et Rémalard, travaillant à l'occasion chez un notaire normand. Plus tard il participera, mais de loin, à la guerre de 1870 (malade, il est hospitalisé). Dès 1873, il mouille l'ancre à Paris, est à l'occasion chroniqueur de presse, rencontre de nombreux écrivains et mène joyeuse vie. En 1878, il est à Foix dans l'Ariège quelque temps comme journaliste et devient rédacteur en chef de *L'Ariégeois*. Il ne tarde pas cependant à remonter à Paris et continuera à écrire pour la presse (créant même un journal, *Les Grimaces*, en 1883). Ne tenant pas en place, il est souvent en voyage, dans l'ouest notamment (Audierne, Rennes, Noirmoutier, Belle-Île, Kérisper...), lutte contre la neurasthénie et fréquente les artistes - surtout les peintres et les sculpteurs - et les hommes politiques. Puis il se lance éperdument dans l'écriture, sous son nom ou sous divers pseudonymes (c'est ce qu'on appelle ses « romans nègres »). De 1885 à 1890, il publiera plusieurs livres : un recueil de contes, *Lettres de ma chaumière*, son premier livre (qui sera un échec commercial) et trois romans, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*. Il travaille alors d'arrache-pied, engrange argent et conquêtes, et se bat même en duel. Et, comme un bonheur ne vient jamais seul, il épouse en 1887 une belle et jeune veuve, actrice et romancière à ses heures, Alice Regnault, qui a le sens des affaires... Et tout le reste est littérature.

* Ouvert à Rennes près de la rue de Fougères (en face de l'actuelle faculté de droit), l'établissement était alors surnommé « la pension Brécha », le premier directeur ayant été le chanoine Prosper Brécha. Chassé de ses bâtiments, le « vieux Saint-Vincent » dut fermer et on construisit en contrebas, à quelques centaines de mètres de là, le « nouveau Saint-Vincent », rue de Paris. L'établissement où étudia Mirbeau est devenu le lycée Jean-Macé.

Mirbeau a maintenant la quarantaine et est devenu écrivain. Qu'importe désormais l'écume des jours : il lui faut écrire, écrire, toujours écrire. Il devient membre de l'académie Goncourt. En 1911, victime d'un accident vasculaire cérébral, il reste en partie paralysé, et il lui faut désormais dicter ses textes. La déclaration de la guerre, en 1914, achève de le déprimer encore plus. Comme il ne fait rien comme les autres, il mourra en 1917, le jour même de son anniversaire, le 16 février. Sans hâte excessive, sa veuve Alice Regnault le rejoindra en 1931.

Octave Mirbeau est l'homme de l'emportement et de la fougue. Aujourd'hui, l'écrivain est surtout connu pour *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*, adapté au cinéma. De son vivant, il était célèbre pour ses talents de journaliste engagé. Vif polémiste, il a souvent changé d'idées, de sujets ou d'orientation, mais ce caractère fort a été animé par une constante : il s'est toujours voulu du côté de l'opprimé contre l'opresseur, du pauvre contre le riche, de l'humble contre le puissant. Son œuvre protéiforme est celle d'un homme excessif, sensible et critique face aux conventions et aux hypocrisies. Écrivain au ton superlatif, il déteste les demi-teintes. Il a le caractère d'un homme emporté, qui ne tient pas en place et s'établit à un endroit pour le fuir aussitôt. Paysagiste impressionniste, passionné par le monde végétal, ce contemplatif cache un être hanté par un sentiment d'impuissance. Ses lettres témoignent sans cesse de sa mélancolie et, à l'en croire, de son manque de talent. Mirbeau a toujours pris la défense des artistes, et beaucoup d'entre eux sont sortis de l'anonymat grâce à lui : Rodin, Pissarro, Monet et Van Gogh, par exemple. Cet écrivain atypique et à multiples facettes ne peut être réduit à une seule, sauf à le trahir. Mirbeau apparaît, en tout cas, comme un personnage attachant, qui emporte le lecteur dans sa fougue. Retracer son parcours m'a fait découvrir la profondeur créatrice d'un homme d'exception. Écrivain unique, il transparaît en miroir dans ses personnages hauts en couleur. Nous allons tenter de dégager le filigrane de cette œuvre.

L'objet de cette étude est de montrer en quoi la notion d'aliénation est centrale dans ses écrits. En premier lieu, l'aliénation individuelle par l'hérédité et la famille, celle qui incombe à la société et aux institutions (famille, école, armée) au travers

de ses romans autobiographiques. Dans un second temps, nous verrons comment Mirbeau a traité de l'aliénation par le biais de la folie de ses personnages comme l'abbé Jules, Jean Mintié, Lucien ou encore Lirat, et nous toucherons ainsi à la folie du créateur et à l'aliénation créatrice. Enfin, nous verrons comment Mirbeau a trouvé le salut par le refuge dans la nature. L'écriture constitue pour lui un aboutissement créatif au vu des normes narratives de l'époque. Je suis partie, pour la base de ce travail, sur la notion d'*enfermement*. De ce terme découle tout un paradigme lexical qui fait naître notre problématique - boucler, claustre, cloître, verrouiller, emprisonner ou encore ceindre ou clore - vont déterminer les axes de recherches.

Chez Mirbeau, tout commence par le conditionnement héréditaire qui détermine la vie future des personnages, lesquels, pour la plupart, sont victimes d'une hérédité chargée de névrose ou d'abandon. Ces personnages ont pour prisons les volontés parentales qui répondent aux préceptes de la société : une instruction religieuse adéquate, qui débouche sur un service militaire, puis un travail laborieux. Mirbeau a cloîtré ses personnages dans des lieux fermés : la maison de famille ou des maîtres, le pensionnat, le Jardin des supplices, le pic montagneux, l'établissement de cure thermale, l'abbaye... Il existe aussi des prisons symboliques ou psychiques qui sont celles du ciel, de la religion, du passé, de la jalousie ou encore du doute. Les normes sociétales et l'histoire de chaque personnage viennent augmenter le poids de la faute et de la culpabilité. Le corps est ici un élément prépondérant, un corps présent et pesant par ses maladies mentales, ses pulsions sexuelles et ses névroses obsessionnelles. La folie et l'hystérie animent des personnages aliénés par leurs hallucinations. Tout les emprisonne, de leurs patronymes à leur génogramme. L'emprise de l'activité créatrice les emporte en exil volontaire vers des lieux plus clos encore, où ils se retrouvent face à eux-mêmes et à la folie de l'impuissance créatrice. L'amour constitue pour Mirbeau un des plus beaux exemples d'aliénation, car il génère jalousie et meurtre. L'enfermement des personnages est produit à la fois par l'intérieur (leur propre psychisme) et l'extérieur (l'autre, la famille, la religion).

Sans espoir de fuite, ils se cognent contre les vitres comme des papillons attirés par la lumière. À partir de son roman *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, puis plus largement avec *La 628-E8* et *Dingo*, Mirbeau illustre sa fuite salvatrice

face à l'aliénation de son histoire, de son époque et des courants littéraires. Cet exil, qu'il partage avec celui de la nature-mère, il l'a trouvé par sa narration particulière en rupture du romantisme, du réalisme et du naturalisme, mais sans jamais s'enfermer dans le mouvement symboliste ou décadent. Mirbeau a prouvé qu'il pouvait introduire la sensation dans l'acte d'écrire, sans passer par le biais d'une histoire. Des textes épars et disloqués viennent ponctuer le fil du texte. Au carrefour de la scénographie, du théâtre et de la presse, ses romans, à partir de 1886, s'inscriront dans la modernité.

La mélodie tragique de Mirbeau semble illustrer « l'éloge de la fuite », la fuite des carcans sociétaux, psychiques et biographiques. C'est ce qu'écrit Henri Laborit, auteur de *Éloge de la fuite* (1976).

Il me semble que ce qui peut être intéressant dans l'histoire d'une vie, c'est ce qu'elle contient d'universel. Ce ne sont pas les détails particuliers qui l'ont jalonnée, ni la pâte unique de celui qui fut modelé par ces détails, ni la forme changeante qui en est résultée. Ce qui peut être universel, c'est la façon dont le contexte social détermine un individu ou qu'il n'en est qu'une expression particulière.^{1 *}

Tout être humain est le fruit d'une longue histoire.

[...] un homme, pris au hasard a été façonné par son milieu familial, puis par son entourage social, sa classe hiérarchique, culturelle, économique, et n'a pu s'échapper (du moins le croit-il !) de ce monde implacable que par l'accession fortuite à la connaissance, grâce à son métier [...]²

Mirbeau, lui, a choisi la fuite par la création littéraire.

Il y a plusieurs façons de fuir. Certains utilisent les drogues dites « psychogènes ». D'autres la navigation en solitaire. Il y a peut-être une autre façon encore : fuir dans un monde qui n'est pas de ce monde, le monde de l'imaginaire.³

* Les notes bibliographiques sont regroupées en fin de thèse. Voir p. 274 et seq.

Dans ce monde, on risque peu d'être poursuivi. On peut s'y tailler un vaste territoire gratifiant, que certains diront narcissique. Peu importe, il s'agit pour Mirbeau de fuir notre monde régi par le principe de réalité, la soumission et la révolte, la dominance et le conservatisme. Cette aliénation aura perdu pour le fuyard son caractère anxiogène et ne sera plus qu'un jeu auquel Mirbeau jouera en se projetant dans ses personnages, gardant ainsi intacte sa gratification imaginaire, la seule qui soit essentielle pour échapper à la norme sociétale. Certes, tout écrivain est historique, et c'est pourquoi certains auteurs souhaitent s'échapper par le saut dans la fiction. Le contact historique s'établit alors par le truchement du livre. Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait historique, et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie par la fiction nous propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. C'est par ce monde créé par l'auteur que le lecteur, à son tour, prend ses distances avec l'aliénation qui l'empêche de vivre. Ainsi Mirbeau, qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, se veut un homme libre et donne ainsi une certaine liberté à ses lecteurs. Par ses romans, l'aliénation dont il nous invite à nous libérer imprimera différemment nos consciences selon notre histoire. La musique mirbellienne résonnera de toutes les façons, et pour longtemps, dans la conscience du lecteur.

Par comparaison avec Flaubert, Mirbeau peut, certes, apparaître comme un écrivain secondaire qui, du reste - si tant est que cela puisse être considéré comme un indice -, n'est jamais apparu en France au programme des concours de recrutement dans l'enseignement. Or, dans le même temps, on constate avec quelque surprise que sa bibliographie est considérable, que les publications qui lui sont consacrées - surtout à l'étranger - sont multiples, que Google lui consacre des notices en quelque cent quarante langues, que les traductions de ses livres sont innombrables (y compris en coréen ou en vietnamien, par exemple), que plusieurs films ont été tirés de son œuvre et que Mirbeau, toute sa vie, a été au rendez-vous de l'histoire, de la guerre de 1870 à la guerre de Mandchourie, en passant par l'Affaire Dreyfus, et qu'il s'est illustré dans presque tous les genres : roman, nouvelle, conte, essai, critique d'art, théâtre, journalisme et correspondance, même si, bien sûr, c'est surtout par sa fiction (relayée et illustrée - mais parfois trahie - par les adaptations au cinéma) qu'il s'est fait connaître, grâce en particulier au *Journal d'une femme de chambre* dont l'adaptation la plus

connue est celle de Luis Bunuel en 1964 avec C. Deneuve et M. Piccoli. Et comme si cela ne suffisait pas, ce polygraphe hyperactif prêtait sa plume à des confrères pour écrire ce que l'on a appelé *les romans nègres*. Il a connu tous les écrivains et les grands témoins de son temps - ou peu s'en faut -, ce qui ne signifie pas qu'ils étaient tous ses amis. Il s'ensuit qu'étudier Mirbeau c'est aussi rencontrer ses contemporains, ceux qu'il aimait et ceux qu'il haïssait. L'étudier, c'est donc côtoyer les écrivains, les artistes, les journalistes et les hommes politiques de la fin du XIX^e siècle et de la Belle Époque.

Il me semble, cependant, qu'il y a une unité dans cette immense et insaisissable production : Mirbeau n'est pas l'homme du compromis feutré, mais celui des convictions fortes, qu'il éructe avec violence. Son ennemi n'est pas l'être humain, mais ceux qui cherchent à réduire l'humanité en esclavage. Lui, qui a été formé par les jésuites de Saint-François-Xavier de Vannes et les Bons Pères de Saint-Vincent de Rennes, vomit l'Église et ses représentants. Il déteste tout autant les bourgeois, les banquiers, les militaires, les imposteurs, les tartuffes, les cagots, les fausses gloires et les quémandeurs de décorations. Autrement dit, ceux qui, de manière chafouine ou violente, sournoise ou militaire, prétendent se hisser « pour leur bien » au-dessus des autres, qu'ils cherchent ainsi à aliéner. Ce thème de l'aliénation est sans doute le plus révélateur et le plus constant de son œuvre. Et le hasard, s'il existe, fait qu'il rejoint, par d'obscurs chemins, mon intérêt professionnel pour la psychiatrie.

Apparu en français vers le XIII^e siècle, le mot *aliénation* est utilisé dans les domaines les plus divers : psychiatrie, bien sûr, mais aussi droit, philosophie, sociologie et politique. Il vient du latin *alius* (autre), qui lui-même est à relier au grec *allos* (cf. allogène). Au Moyen Âge, le mot français *aliéner* reste proche de son sens latin (*rendre autre* et, de là, *vendre* ; cf. biens *inaliénables*). *Alienus* signifiait *ce qui appartient à autrui* (*autrui* ayant d'ailleurs la même étymologie que *alius*). Au fil du temps, le mot a pris une coloration péjorative - ce qui est autre ou appartient à un autre pouvant être perçu comme hostile ou inquiétant. De même, la maladie mentale ne permettant plus d'être soi-même deviendra peu à peu une *aliénation* (à l'époque de Mirbeau les médecins de l'esprit sont encore appelés des *aliénistes*). Puis les philosophes et les politiques - Marx, par exemple -, ont

alors perçu une autre aliénation, celle qui asservit l'être humain pour des raisons sociales, économiques ou religieuses. Autrement dit, elle sera perçue comme le système qui bride la liberté ou, du moins, comme la tension entre ce que désire chaque individu et ce que tente de lui imposer la société – laquelle, le plus souvent, y parvient. Par suite des conditions sociales, économiques, politiques ou religieuses, l'individu, privé d'une partie de sa liberté et de son libre arbitre, se retrouve asservi et devient étranger à lui-même.

Par ailleurs, la plume et le stéthoscope ont a priori peu de choses en commun. Il est pourtant difficile d'étudier la littérature du XIX^e siècle sans y croiser de nombreux médecins, officiers de santé et aliénistes. Il y a au moins trois raisons à cela. La première est, bien sûr, un rationalisme de plus en plus marqué, si marqué même s'il devient parfois une forme de scientisme au carrefour des sciences, de la philosophie et de la religion (on parle, d'ailleurs, de vocation, voire de sacerdoce médical, et si le cabinet médical de l'aliéniste n'est pas encore tout à fait devenu un confessionnal au XIX^e siècle, il ne tarde pas à le devenir quand apparaît la psychanalyse). Dans le même temps, d'ailleurs, la religion proprement dite, surtout dans sa variété catholique en l'occurrence, ne perd pas du terrain, et les ecclésiastiques occupent une place essentielle dans la société, tandis que, dans la seconde partie du siècle, la Sainte Vierge apparaît à des enfants ou des adolescents. Ce qui peut aussi conduire à des guérisons dites miraculeuses.

La seconde raison qui relie médecine et littérature est liée à la première. L'exigence scientifique devient de plus en plus haute et conduit les médecins et les aliénistes vers des pistes et des découvertes qui permettent de mieux soigner le corps et l'esprit (découvert par Laënnec, le stéthoscope, justement, apparaît au début du siècle). Mais la littérature, dira-t-on, n'est-elle pas avant tout le domaine de l'imaginaire et de la fiction ? Oui, sans aucun doute mais - et ceci est la troisième raison - la société française du XIX^e siècle étant ce qu'elle est, elle recrute ses médecins et ses écrivains dans le même milieu social, le milieu bourgeois, qui peut se permettre d'aller à l'université et de financer de longues études, même s'il existe encore deux catégories de praticiens : les médecins proprement dit - la caste supérieure - et les officiers de santé (comme le père de Mirbeau et Charles Bovary).

On est frappé par le grand nombre d'écrivains qui sont aussi médecins ou du moins sont très liés, par les liens familiaux, au milieu médical. Certains s'adonnent, avec un égal bonheur, aux deux activités. D'autres abandonnent la médecine pour se consacrer entièrement à l'écriture. Le phénomène, certes, n'a rien de nouveau, mais le cas d'un Rabelais était plutôt une exception. Au XIXe siècle, les écrivains liés au monde médical - par la formation ou par le sang - sont devenus très nombreux : Eugène Sue (chirurgien de la marine), Fromentin (père médecin), Flaubert (père médecin), Clemenceau (médecin, écrivain et homme politique), Mirbeau (père officier de santé), Léon Daudet (études de médecine), Paul Bourget (qui se disait « psychiatre honoraire »), Victor Segalen (médecin de la marine), Georges Duhamel (médecin et fils de médecin) et Céline (médecin), pour ne donner que quelques exemples. Et on retrouve un phénomène comparable au-delà des frontières avec Dostoïevski (père médecin), Arthur Conan Doyle (ophtalmologue), Tchekhov (médecin) et Somerset Maugham (médecin). Mais l'aspect social et professionnel n'est pas le seul point en commun entre médecins et écrivains. Seul les sépare l'objectif officiel (guérir ou, du moins, limiter la douleur). Pour le reste, ils sont confrontés aux mêmes sujets : la naissance, la maladie, les souffrances physiques et morales, la vieillesse, la mort. Certains de ces thèmes correspondent cependant plus aux aliénistes qu'aux médecins généralistes, mais on voit bien ce que tous partagent, pour l'essentiel, à l'exception peut-être des médecins-légistes, encore que ceux-ci aient quelques points communs avec les auteurs de romans policiers. Et les médecins, comme les romanciers, ne peuvent également échapper à ce qu'on appelle aujourd'hui « les questions de société » comme l'avortement, l'euthanasie et la sexualité ou les grandes épidémies d'une époque, car chaque maladie et chaque livre sont datés à un moment donné de l'Histoire (cf. la peste, la tuberculose, la mélancolie, le sida, les guerres). L'œuvre de Mirbeau est, à cet égard, exemplaire comme, du reste, l'a été sa vie puisqu'il était hypocondriaque et neurasthénique et avait subi, dans son adolescence, un viol qui avait laissé des traces. Et que fait un psychiatre, sinon chercher à libérer de leurs aliénations les malades, dont certains sont enfermés, voire claquemurés, dans des pathologies psychiques sévères ?

CHAPITRE I

Église et État : les deux piliers de l'aliénation

Pour le moins flottant, le concept d'aliénation doit toujours être replacé dans son contexte historique. Il paraît central dans l'œuvre d'Octave Mirbeau, où il reflète certains aspects essentiels de la France à la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Cette étude des romans de Mirbeau - du *Calvaire*, sa première œuvre de fiction publiée (1886) * à *Dingo* (1913), son ultime opus -, tentera de montrer que ce thème de l'aliénation, surtout dans son sens économique-politique, - quand celle-ci est perçue comme la tension entre ce que désire l'individu et ce que tente de lui imposer la société -, est à la fois le leitmotiv et l'ossature des romans de cet écrivain. Par le biais des conditions sociales, économiques, politiques ou religieuses, l'individu est asservi, et se retrouve en partie étranger à lui-même.

Chez Mirbeau, le thème de la dépossession de soi apparaît notamment dans ses trois romans autobiographiques : *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* (1888) et *Sébastien Roch* (1890). Dans un entretien donné à la Société des amis d'O. Mirbeau, Pierre Michel souligne que la vision tragique de la condition humaine est fondamentale chez cet écrivain pour qui la civilisation même est aliénante.

L'homme est un être de nature qui pourrait se développer naturellement comme les animaux et qui est détourné de sa voie, qui est acculturé, et la société le met dans une boîte. Mirbeau considérait les individus comme des prisonniers, à qui on impose des réflexes conditionnés.

* Sauf cas particuliers, les dates de publication ne sont données qu'à la première occurrence.

Il y a donc bien un malaise dans ce qu'on appelle « la civilisation ».

L'individu a perdu toute son humanité, toute son intelligence, toute sa sensibilité esthétique ; il a été écrasé, on l'a abîmé. Quant à ceux qui ont conservé quelque chose de l'être humain qu'ils auraient dû être, il y a forcément l'inadaptation, l'inadéquation à la société et cela entraîne un mal-être qui s'exprime de toutes sortes de façons.

Et P. Michel ajoute :

Il y a heureusement une façon positive de vivre ce mal-être, qui est la révolte ; et une autre qui est la création artistique : l'artiste transforme ce mal-être, cette inadaptation à la société, en volonté de créer autre chose. La création artistique résulte de cette inadaptation.⁴

En cela même, écrire est pour Mirbeau un acte politique face aux injustices et aux absurdités de la société. Ce que souligne encore P. Michel :

Mirbeau, c'est quelqu'un qui apprend à vivre, qui apprend à voir les choses, à voir le monde, à voir les hommes, à voir la société sous un jour nouveau. Le projet littéraire de Mirbeau, c'est de nous obliger à voir les choses autrement qu'on a été conditionné à les voir – ou, plutôt à ne pas les voir.⁵

Cette œuvre s'approche volontiers, et à plusieurs égards, de la satire qui exagère ou exacerbe les traits des caractères décrits. Par exemple, Célestine, dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), livre un tableau satirique des mœurs bourgeoises, qui, par là-même, dénonce l'absurdité et le caractère aliénant de la condition de domestique. La jeune femme déléguant sa fonction de narratrice, son récit intègre de brèves histoires, que d'autres se chargent de narrer. Le roman est donc aussi un pamphlet déguisé de la bourgeoisie de province. En donnant la parole à une chambrière, le romancier prête sa voix à la revendication d'un réalisme populaire qui s'oppose à la fiction romanesque, si bien que sa fiction est aussi une étude documentée des couches sociales les plus humbles. Ainsi, Mirbeau prend le parti de mettre Célestine en position de spectatrice - on pourrait presque dire de *reporter* - qui, grâce à la double distance (la sienne et l'extériorité

de l'écrivain) à l'égard de son objet -, permet de transformer ses maîtres en personnages de comédie et de les intégrer à une vision globale du monde, génératrice de significations morales ou politiques. En outre, comme le souligne Pierre Glaudes dans sa préface au *Journal d'une femme de chambre*, la narration subjective que suppose le journal intime délie la langue de la chambrière. Échappant à tout contrôle, la gouaille de Célestine a tout loisir de s'exprimer sans risque ni contrainte. Nul doute que cette libération de la parole n'ait des allures de revanche et de joyeux défoulement. Mais elle manifeste aussi cette sagesse populaire prompt à brocarder les ridicules et les bassesses. Dans la bouche de Célestine, on retrouve ainsi une fonction traditionnelle des servantes de comédie : le mot vulgaire, concret ou trivial dénature les prétentions des maîtres et tourne en dérision leur autorité. Dans sa préface du *Journal d'une femme de chambre*, P. Glaudes écrit : « [I]l porte en lui une *vis comica* qui fait passer un vent de carnaval sur leurs augustes demeures. »⁶, Mirbeau, d'ailleurs, est aussi un dramaturge, qui a écrit diverses comédies comme *Les Affaires sont les affaires* (1903). Cet auteur tragique est aussi un humoriste, comme l'a été Pierre Corneille, par exemple.

Ainsi, sous l'apparence du diariste, Célestine se fait chroniqueuse de la vie domestique et adopte - comme Mirbeau dans ses articles de presse -, un point de vue comique ou, du moins, satirique, exposant avec humour les travers d'un groupe social - les bourgeois -, en apparence sans reproche. Il en ressort une vision globale de la condition domestique, que rien ne distingue de la prostitution ou de l'esclavage. Forte de son expérience, Célestine en résume la loi d'airain, cette loi de l'exploitation acharnée, qui pèse sur tous ceux qui servent, puisqu'ils sont livrés à l'avidité des placiers, à la férocité des maîtres, aux humiliants secours des institutions charitables.

Et personne ne s'intéresse à personne. Chacun vit, s'engraisse, s'amuse de la misère d'un plus pauvre que soi ; les scènes changent ; les décors se transforment ; vous traversez des milieux sociaux différents et ennemis ; et les passions restent les mêmes, les mêmes appétits demeurent.⁷

Par la bouche de Célestine et d'autres porte-parole, Mirbeau livre le paradigme de la servitude et de l'aliénation. Il condense hyperboliquement un faisceau de traits

négatifs, ignobles ou grotesques de la nature humaine, selon le mode de la caricature, c'est-à-dire en quelques traits hypertrophiés ; les maîtres et les maîtresses de Célestine sont décrits selon un discours dépréciatif et sur le mode de la surenchère. Le romancier dresse l'autopsie d'un corps social pourri, répugnant et obscène, caché sous une épaisse couche de fard et d'apparats. Au procédé de la satire et du comique s'ajoute celui de l'hyperréalisme et de la putréfaction pour décrire l'aliénation qui asservit les personnages mirbelliens englués dans leur condition sociale et formatés à l'empan de la société pour remplir un rôle. Chez Mirbeau, les personnages romanesques - comme les êtres vivants -, sont des acteurs jouant un rôle, qu'ils n'hésitent pas, d'ailleurs, à exagérer. Aux yeux de l'écrivain, la plupart des fonctions sociales ne sont que du théâtre. Ceux qui occupent des responsabilités dans la société confondent souvent l'être et le paraître. Eux aussi jouent un rôle, dont les spectateurs sont les dupes.

Il convient de rappeler que la notion d'aliénation s'enracine dans la philosophie allemande du début du XIX^e siècle, en particulier celle de Hegel et de Feuerbach. C'est Marx qui, dans ses manuscrits de 1844, a popularisé le terme *Entfremdung*^{*}, en lui conférant à la fois une signification philosophique et phénoménologique (description des choses elles-mêmes, afin de découvrir les structures de la conscience). Ainsi définie, l'*Entfremdung* - l'aliénation - désigne la façon dont une société se laisse dominer par des systèmes objectivés, qui parasitent la vie des sociétés et introduisent en elles des rapports de dépendance entre les hommes. Dès lors, l'individu est nié. Selon Marx, l'activité productrice des individus - c'est-à-dire leur travail - n'enrichit pas leur vie mais alimente un système oppressant, qui en vient à commander cette activité même et à nuire à l'individu en l'y aliénant.

Le terme *aliénation* recouvre donc le processus de dépossession de l'homme envers lui-même qu'exerce la pression sociale. Dans un sens commun plus large et plus existentiel, l'aliénation signifie le fait d'être dépossédé de ce dont la vie a besoin pour persister et croître. Elle engendre la perte de soi-même dans la

* Le terme, déjà utilisé par Hegel dès 1807, vient de la particule privative *ent* et du substantif *fremd*, qui signifie *étranger*. Il a été traduit en français par le mot *aliénation* (où le préfixe *a-* correspond à l'alpha privatif grec).

souffrance et la limitation de son libre arbitre. Il s'agit, par là-même, d'un processus de « réification » de l'être humain par un système social.⁸ Mais l'aliénation englobe plusieurs acceptions. Elle est aussi une réalité émanant de l'homme lui-même et créant sa propre aliénation en se soumettant à une condition ou à un système. Cette philosophie rousseauiste de la nature humaine, relie la décadence de l'homme à la perte de la proximité avec la Nature. Cette version rousseauiste est présente dans toute l'œuvre de Mirbeau pour qui l'homme est un être de Nature, qui pourrait se développer naturellement comme chez les animaux, mais qui est détourné de sa voie primitive pour entrer dans un groupe social. Mirbeau considérait les individus comme des prisonniers, à qui la société impose des réflexes conditionnés.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Célestine incarne cette prédestination au malheur. Elle intériorise un fatalisme induit par sa condition sociale et fait sienne la dévalorisation de soi dans une société régie par la loi du plus fort. On en revient à l'idée de déterminisme naturel, qui repose sur la lutte pour la vie entre les espèces et dont l'inégalité résulte d'une nécessité biologique. Convaincue qu'elle n'a pas le choix, Célestine adopte, de façon empirique, cette thèse darwiniste appliquée au domaine social qui implique la sélection naturelle. Cette loi de sélection naturelle - principe de toute organisation communautaire chez les espèces vivantes dans la nature -, prévoit l'asservissement des faibles, puis leur destruction au profit des groupes dominants, tandis que la société récupère ce principe dynamique au profit des classes sociales aisées. L'écrivain illustre ici ce principe quand Célestine livre ce message :

En fin de compte, pour une fille comme je suis, le résultat est qu'elle soit vaincue d'avance, où qu'elle aille, et quoi qu'elle fasse. Les pauvres sont l'engrais humain où poussent les moissons de vie, les moissons de joie que récoltent les riches, et dont ils mésusent si cruellement contre nous...⁹

Cette vision du monde, si souvent mise en valeur par Mirbeau, pousse les individus à suivre leurs intérêts, en se servant des autres sans jamais céder à un mouvement de solidarité. C'est aussi la leçon que Célestine reçoit de William (un autre domestique), quand celui-ci apprend que, pour survivre dans ce monde

féroce, un serviteur doit être plus fort que les gens qu'il sert. Autrement dit, la bêtise et la faiblesse de ses maîtres sont les garanties de son bonheur. Ainsi, l'aliénation de l'homme à sa propre nature et aux lois naturelles de son espèce est, par là-même, sa première aliénation. Les modèles sociétaux n'en seraient que l'imitation ou le calque. Pour Mirbeau, l'aliénation est inhérente à la condition d'homme, le lien originel, en somme, qui constitue un cordon ombilical permanent à la nature animale de l'homme. Seules la création et la rébellion permettraient d'échapper à ce déterminisme naturel. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, à travers le personnage de Célestine, le romancier fustige les mœurs bourgeoises de la France anti-dreyfusarde du début du XX^e siècle et prône, à partir de prémisses libertaires, l'abolition de toute domination sociale.

Or, dans ce roman, cette abolition de la domination n'a pas le caractère émancipateur escompté. De fait, le récit manifeste surtout le pessimisme de l'auteur devant l'existence. À travers le discours de Célestine, on pourrait croire que la jeune femme rejette tout besoin de domination. Or, son rêve secret est d'asservir ses maîtres. La domestique s'identifie fantasmatiquement à eux et souhaite prendre leur place en échangeant les rôles du maître et du serviteur. Les souhaits et les rêves de Célestine sont ambivalents. Il s'y mêle haine et désir. La narratrice déteste et envie à la fois le monde des maîtres. Ce conflit intrapsychique est perceptible tout au long du roman. Cette posture psychologique mobilise de nombreuses ambivalences, qui recèlent un aspect projectif et défensif à l'égard d'autrui. En somme, un objet de répulsion peut aussi constituer un objet d'identification à l'égard duquel le sujet ne se trouve pas dans une situation de franche altérité, mais dans une ambivalence constante. Ainsi, Mirbeau expose une grande complexité psychique chez ses personnages et leurs interrogations. À la fois « même et autre », Mirbeau et Célestine prolongent cet incessant balancement dans le questionnement de la nature humaine. Mirbeau opère une distanciation permanente de satiriste pour pouvoir exister vraiment. Ce qui suppose de maintenir en vie l'opresseur et l'opprimé pour exister. À la manière de Célestine, Mirbeau remue la fange avec jouissance et délectation. On pourrait même ajouter que Mirbeau, comme Célestine, perçoit en l'homme, les vicissitudes

dont il s'est fait le procureur. L'auteur s'en explique à Jules Huret * dans la préface du *Journal d'une femme de chambre*.

C'est que 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...¹⁰

Étudier l'aliénation chez Mirbeau reviendrait à étudier le tragique de l'existence, celle de ses personnages où le lecteur perçoit, en filigrane, celle de leur créateur. Pour l'écrivain, ce combat fut permanent. À travers Célestine, le lecteur discerne la propre dérive de Mirbeau, celle du chroniqueur ballotté d'un journal à l'autre et qui, dès lors, doit se plier aux contraintes éditoriales s'il veut survivre économiquement. Dès l'enfance, pris au piège des discours et sourires hypocrites, Mirbeau est entré dans le vif du sujet. Il s'est fait très jeune une idée des hommes et de leurs mensonges. Ce refus de croire aux apparences et aux duperies de la vanité humaine, il l'a appris dès ses vertes années. Puis une longue errance lui a permis de connaître divers milieux sociaux et, comme Célestine, d'approcher les êtres humains dans leur crudité. Grâce à sa fonction auxiliaire, la bonne à tout faire - à l'instar de l'écrivain - « fouille dans le linge de ses maîtresses », « retourne leurs jupes » et « surprend ses maîtres dans toute la saleté, dans toute la bassesse de leur nature intime ». Elle flaire les vices, découvre les infamies et met le doigt sur les « plaies secrètes » que recouvre le fard d'une arrogante dignité. De son œil exercé, Célestine lézarde les façades de la respectabilité. Elle apprend aussi, à ses dépens, que ceux qui vivent au bas de l'échelle sociale ne valent guère mieux. Pour Mirbeau, toute beauté et toute brillance ne sont que mensonge et désespérance. Son œuvre passionnée est à l'image de ses engagements. Sa colère gronde en permanence et transparaît dans presque tous ses personnages. Dans sa préface à la *Revue Littéraire*, Pierre Glaudes dit qu'après avoir lu *L'Abbé Jules*, Jean Lorrain voit en l'auteur « un sceptique en deuil de lui-même, un brûlé de la vie, excédé et lassé des autres et de lui. »¹¹ Dans ses essais *L'Art au théâtre* (1895-1897), Catulle Mendès décrit Mirbeau

* Jules Huret (1863-1915), célèbre journaliste auteur de *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) où il interviewe une soixantaine d'écrivains, dont Mirbeau. La correspondance de Mirbeau avec Huret a été éditée en 2009 (Le Lérot).

comme quelqu'un qui nous apparaît dans ses « violents romans pleins de tumultes d'âmes effrénés, en ses enthousiastes, haineux, tendres, féroces [...] »

Puis C. Mendès précise sa pensée :

Octave Mirbeau, c'est l'impétuosité. Au bord de l'eau torrentielle, il ne perd pas de temps à chercher le gué, il se précipite en criant de joie au danger, va se noyer, surnage, aborde et adresse en un hurra de triomphe qui défie d'autres torrents.¹²

De son côté, Jules Lemaître devine en lui « un envers de sensibilité souffrante, inquiète, et même cette sorte d'humanité qui fait que le pessimiste ne s'excepte point lui-même de son dégoût et de son universelle malédiction. »¹³ Le lecteur est secoué par la colère de ce « violenteur d'esprit » et de « ce secoueur de préjugés », qui agit comme un imprécateur. « Mirbeau s'indigne et s'enthousiasme », nous dit Gide, qui ajoute : « [...] et comme un enfant, il aime se fâcher ; c'est le meilleur de lui. Il écrit tout chaud, sans réfléchir, note ses tremblements comme on fait ceux d'un sismographe. L'esprit satirique empêche complètement l'esprit critique. »¹⁴

À quelle colère et à quelle frénésie de justice Mirbeau s'est-il aliéné ? D'où viennent, et vers où se dirigent cet engouement et cette férocité éreintante ? On peut penser qu'il en tire son sel de vie et sa propre pulsation au sein de laquelle battent ses colères d'enfant. Cette emprise affective qui gouverne son écriture, nous allons la découvrir au fil de ses romans et à travers ses vitupérations colériques. Ce Don Quichotte, ce combattant inépuisable, nous donne encore aujourd'hui l'occasion de débusquer les préjugés.

Le lecteur d'Octave Mirbeau se trouve submergé par cette prodigieuse colère. L'écrivain livre un portrait virulent de l'humanité et de notre société. Mais chez lui la cruauté n'est pas uniquement une peinture des méchancetés humaines, elle se manifeste peut-être d'abord par une accumulation de noirceur et d'horreur. Aucun personnage n'est épargné. Son physique, ses mœurs et ses perversions font partie d'une thématique de l'excès. Dans son œuvre romanesque, Mirbeau se

place sous le signe de l'outrance, de l'excès et de la caricature. Il privilégie l'hyperbole et la métaphore outrancière et semble attiré par ce qui est hideux et irréprésentable. C'est avec un certain sadisme même que l'écrivain, accentuant la noirceur du trait, entraîne le lecteur vers les affres de l'horreur humaine. Ainsi, Célestine est attirée par Joseph, qui dégage « une sorte d'atmosphère sexuelle, âcre, terrible ou grisante, dont certaines femmes subissent, même malgré elles, la forte hantise... »¹⁵

À la manière d'un Alain-René Lesage* dans *Le Diable boiteux* (1707), Mirbeau débusque dans chaque décor ce qui est caché et honteux. Célestine n'est pas seulement diariste, mais aussi voyeuse et justicière. Par son franc-parler, elle démystifie la morale et les apparences bourgeoises. C'est sur le ton de la confiance, comme si elle parlait à l'oreille, qu'elle raconte ce qu'elle voit, un peu comme le satiriste grec Ménippe, qui, par ses saynètes, dévoilait les tréfonds de l'âme humaine. Or, c'est le lecteur qui doit imaginer, trouver les connections et les hypothèses sur ce que Célestine dit et ne dit pas, car celle-ci s'interroge parfois ou interroge un tiers, et prend à témoin son lecteur.

[...] Je sens monter, du plus profond de moi-même, vers ce riche très souvent imbécile et quelque fois meurtrier, comme un encens d'admiration,... Est-ce bête ?... Et pourquoi ?... pourquoi ?¹⁶

Il s'agit, pour Mirbeau, de condamner tout à la fois les dogmes établis, en un mot l'aliénation à telle ou telle doctrine au sens le plus commun du terme. Cette source anarchiste, à laquelle Mirbeau puise de façon incessante n'est pas sans rappeler les mots de Flaubert dans une lettre à Maupassant, en 1879 : « Les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit. »¹⁷

Chez Mirbeau, le roman sert à dénoncer les impostures sociales. À la manière de Voltaire, la candide – elle ne l'est guère, d'ailleurs – est Célestine qui, par le biais de courtes saynètes, théâtralise son propos et l'anime d'une force vivante et

* Par une singulière ironie, Lesage était né à Sarzeau, à une vingtaine de kilomètres de Vannes, qui a tant marqué Mirbeau. À noter par ailleurs que la comédie *Les Affaires sont les affaires* n'est pas sans rappeler *Turcaret ou le Financier* (1709) de Lesage (cf. P. Castex et P. Surrer *Manuel des études littéraires : XX^e siècle*, Hachette, Paris, 1953, p. 45).

humoristique. Cette théâtralisation du propos permet d'activer toutes les figures de la farce et de la caricature, même les plus féroces. Elle crée, par là-même, une mise en abyme des points de vue narratifs. Cette délégation de la parole permet de gagner en efficacité par rapport à un dialogue indirect libre. Chez Mirbeau, cette propension chronique à la colère semble vitale. Cette aliénation au passé et à l'enfance alimente son courroux et nourrit tous ses écrits romanesques. P. Michel va dans ce sens quand il parle des « romans autobiographiques » de Mirbeau.

Par exemple, dans *Le Calvaire*, Mirbeau retranscrit très longuement une expérience vécue. [...]. Dans *Sébastien Roch*, il retranscrit une expérience qui est beaucoup plus ancienne, mais à proprement parler « indicible ». Car il y a une expérience de viol, et ce viol est d'autant plus traumatisant que le violeur est tout à la fois un prêtre, donc un père spirituel, le substitut du père, et aussi, en tant que professeur, un père intellectuel, donc triplement un père. C'est donc un viol par inceste particulièrement grave, et Mirbeau a mis un quart de siècle avant de pouvoir l'exprimer, mais le récit du viol proprement dit, il l'a remplacé par une ligne de points, parce qu'il n'y a pas de mots pour dire cela.¹⁸

La souffrance est ancrée dans l'écriture mirbellienne ; aujourd'hui, on dirait de lui qu'il est *résilient*. Et P. Michel de poursuivre :

De même, dans *Le Calvaire*, le narrateur dit qu'il doit se racheter en écrivant et il veut que son exemple puisse servir de leçon à d'autres. Chez Mirbeau, l'écriture-supplice peut être une façon de racheter son passé en mettant sa plume au service des nobles causes qui lui tiennent à cœur, au service de la justice sociale, au service de l'enfant, au service des artistes créateurs et des sans-voix.¹⁹

Chez Mirbeau, l'écriture a valeur de défoulement. Elle a donc à la fois une valeur thérapeutique et didactique. Elle entend montrer l'absurdité du monde pour lui donner un sens par le biais de questionnements et d'exemples. À l'inverse, des naturalistes comme Balzac ou Zola - pour qui le roman a des prétentions scientifiques -, cherchent à rendre le monde intelligible et logique. Très pessimiste à certains égards, Mirbeau présente souvent les pires travers de la société humaine. Mais il garde cependant une forme d'optimisme puisqu'il pense que la

volonté, la conscience et la raison peuvent apporter quelque chose à la condition humaine. Cette projection optimiste vers l'avenir s'appuie sur l'éducation et l'intelligence des « âmes naïves » comme les nomme Mirbeau. Il s'agit de cette minorité d'hommes qui pensent par eux-mêmes et se posent des questions. Dans sa préface au *Journal d'une femme de chambre*, Noël Arnaud souligne ceci :

[Mirbeau] rêve d'une société libre, sans obligation ni sanctions, une société sans État, sans religion ni lois, une société du bonheur. Y croit-il vraiment ? Ce serait la suprême utopie. On peut y parvenir par la révolte générale ; il ne la voit pas venir mais il y appelle désespérément ; l'acte individuel du dynamiteur, du manieur de poignard ou de revolver, c'est un début et surtout, pour Mirbeau, une consolation : toujours ça de pris, quelques monstres en moins.²⁰

L'aliénation revêt de multiples facettes dans les romans de Mirbeau. L'aspect affectif et autobiographique y tient une large part et revient comme un leitmotiv. L'histoire personnelle de l'auteur transparaît, à de multiples reprises, chez ses personnages (cf. l'enfance de Célestine, le meurtre de la petite Claire...) Elle est présente un peu partout dans son œuvre - de façon discrète, bien sûr -, et en constitue le filigrane.

Il est désormais de bon ton de séparer l'œuvre et le créateur. Évoquer la biographie de l'écrivain est considéré comme un exercice vain et dépassé. Chez Mirbeau, pourtant, une telle posture est impossible : l'homme qui tient la plume n'est jamais loin. Faire une étude strictement textuelle et narrative serait trahir sa pensée. Son œuvre est le reflet de sa vie, de ses souffrances d'enfant sous la férule des jésuites, de son expérience de soldat pendant la guerre de 1870, de l'image qu'il a eue de Paris avec les fortunes mal acquises, mais aussi de son horreur devant le crime des riches et de son dégoût de leurs vices. Il ne peut tolérer l'aliénation des dominés par les dominants et des petites gens par les nantis. Faisant de sa vie un réquisitoire contre la laideur et l'injustice, Mirbeau est en rupture et le restera toute sa vie.

Il est, d'ailleurs, aussi en rupture avec les conventions des genres romanesques. Ainsi, *Le Journal d'une femme de chambre* - avec ses épisodes narratifs, ses

saynètes dialoguées, ses témoignages et tableaux de mœurs -, annonce la technique du collage surréaliste. Cette technique narrative paraît très moderne tant elle brouille les frontières entre le fictionnel et le factuel. Elle est en rupture avec les romans réalistes soucieux de causalité et de vraisemblance. P. Glaudes le souligne dans son article « Mirbeau l'essayiste ».

La fin du XIX^e siècle marque en effet un tournant dans l'histoire du roman que Paul Ricoeur a relevé à propos de Musil : « la décomposition de la forme narrative – écrit-il -, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai. L'exploration des possibles humains, loin d'être perçue comme une prérogative romanesque, est désormais considérée comme l'une des fonctions primordiales de l'essai, lequel déborde d'autant plus facilement sur le domaine du roman, que celui-ci, à la faveur de la crise qui affecte le naturalisme à partir du milieu des années 1880, tend à perdre de sa narrativité au bénéfice d'autres combinaisons discursives ou génériques. ²¹

Comment ne pas penser au roman-chronique quand on lit *Le Journal d'une femme de chambre* ? Ce genre était, d'ailleurs, cher à Mirbeau, considéré comme l'un des principaux écrivains-journalistes de son temps. Il lui permettait de se dégager des codes rigides, sinon aliénants, qui, à l'époque, s'imposaient au romancier. En intégrant la chronique à la progression narrative, Mirbeau renouvelle le genre romanesque et le rafraîchit même en quelque sorte. P. Glaudes montre que ce glissement narratif engendre, en effet, une modification des codes de lecture.

Ce changement de contexte, du journal à la littérature, opère en même temps « un déplacement de la lecture » : transformés en chapitres d'une fable parodique dont les données appellent une lecture herméneutique [...] La décomposition même de l'œuvre acquiert une signification critique, dont les accents libertaires se nuancent de pessimisme : dans ce compendium anarchique des tares et des folies contemporaines, on peut lire une véhémence dénonciation de l'ordre bourgeois que Mirbeau l'essayiste, par le truchement de sa *persona* fictionnelle, saisit et reconfigure dans sa vérité même, c'est-à-dire dans sa négativité dévastatrice. ²²

Dans son univers romanesque, Mirbeau adopte une forme de pensée qui, sur le plan philosophique, abolit toute forme d'aliénation et de domination sociale. En refusant tout principe d'autorité, il s'approche au plus près de la psychologie des personnages. Pour lui, l'aliénation commence dès la naissance, avec les géniteurs. Dans la Bible déjà, la femme apparaît comme la tentatrice et la corruptrice de l'homme, mais l'écrivain va plus loin et brosse des femmes des portraits impitoyables. Vénales, monstrueuses, bavardes, cruelles, laides ou grimaçantes, elles semblent sorties d'un tableau de Jérôme Bosch, mais savent, à l'occasion, se montrer fascinantes et sensuelles. Les corps s'étalent, au fil des pages, exhibés avec maints détails grotesques ou extravagants, et le lecteur retrouve la vision *gothique* – au sens anglais du terme - de la femme vampire dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Ce thème cher à Mirbeau se retrouve de façon particulièrement réaliste lorsque Célestine boit en quelque sorte le sang du jeune tuberculeux.

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... et je me barbouillais les lèvres de son poison... Une fois qu'il toussait, pris, dans mes bras, d'une crise plus violente que de coutume, je vis mousser à ses lèvres un gros, immonde crachat sanguinolent.

- Donne... donne... donne !

- Et j'avalais le crachat, avec une avidité meurtrière, comme j'eusse fait d'un cordial de vie...²³

Chez Mirbeau, les figures féminines que découvre Célestine se déclinent en autant de masques d'horreur : « Je ne vois que des faces abruties par l'ignorance, des bouches fielleuses crispées par la haine...²⁴ ». « [...] C'est un flot ininterrompu d'ordures vomies par ces tristes bouches, comme d'un égout...²⁵ ». « [...] Alors chacune de ces créatures, tassées sur leur chaise comme des paquets de linge sale [...] ²⁶ ». « Une nausée me retourne le cœur, me monte à la gorge impérieusement [...] ²⁷ ». « [...] je reste là à écouter stupidement ces voix aigres qui me font l'effet d'eaux de vaisselle, glougloutant et s'égouttant par les éviers et par les plombs...²⁸ »

À son arrivée chez les Lanlaire, Célestine est accueillie par la gouvernante qui fait figure de monstre :

[...] une grosse femme, grosse et courte, courte et soufflée de graisse jaunâtre, avec des bandeaux plats grisonnants, une poitrine énorme et roulante, des mains molles, humides, transparentes comme de la gélatine. Ses yeux gris indiquaient la méchanceté, une méchanceté froide, réfléchie et vicieuse. À la façon tranquille et cruelle dont elle vous regardait, vous fouillait l'âme et la chair, elle vous faisait presque rougir.²⁹

Chez Mirbeau, l'aliénation du féminin est prégnante : mère, fille, prostituée ou épouse constituent pour lui autant de figures d'horreur. Le discours sur les femmes est pour l'essentiel centré sur la contemplation de leurs turpitudes. Décrites abondamment, elles offrent un spectacle maléfique et totémique. Les hommes ne sont que de misérables proies, des victimes offertes ou des pantins entre les mains de ces femmes toutes puissantes. Cette vision, qui n'est certes pas toujours aussi tranchée, sous-entend un filigrane plus politique : la femme est un produit de la société, qui a créé prostitution et galanterie. Pour se faire une place dans la société, elle doit se défendre et utiliser ses charmes pour compenser son infériorité sociale. (cf. l'essai de Mirbeau, *L'Amour de la femme vénale* paru en Bulgarie en 1922.

Chez le romancier, la femme peut être aussi une figure positive. Ce n'est pas un hasard s'il fait d'elle son principal porte-parole : Sarah dans *Le Jardin des supplices* (1902) ou encore Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Dans le regard, la voix et le discours de Sarah et de Célestine c'est, bien sûr, Mirbeau qui se manifeste. Dans la comédie *Les Affaires sont les affaires* (1903), Germaine est une femme émancipée sur le plan intellectuel et sexuel. Chez Mirbeau, en effet, l'ambivalence et la contradiction sont permanentes : deux images cohabitent, celle de la femme de son époque et celle de la femme considérée à travers le prisme et la pensée de Mirbeau.

Le lecteur perçoit sans difficulté la place centrale de la figure féminine, comparable à une hydre, qui semble s'épanouir comme une monstruosité à mille facettes. Cette vision conduit même Mirbeau à féminiser les personnages

masculins jeunes - et sans défense – comme Georges, le jeune homme tuberculeux - que Célestine va accabler de ses baisers succubes, ou encore Xavier, le fils à l'apparence androgyne. On peut donner aussi l'exemple du fils de la concierge en proie aux actes pédophiles d'Eugénie. Les exemples foisonnent. Il convient de noter que l'image du corps féminin est un leitmotiv de la littérature fin de siècle. De fait, le féminin devient le dépositaire de débats agités en lien avec les mutations sociales et économiques. L'œuvre est émaillée de personnages féminins secondaires acariâtres et capables des pires médisances. Chez ces femmes, la rapacité l'emporte sur l'honnêteté et la méchanceté sur l'instinct maternel ; l'appât du gain pervertit le cœur et l'esprit. Ainsi, Mme Lanlaire est véritablement aliénée par l'argent.

[Elle a] des yeux d'avares, pleins de soupçons aigus et d'enquêtes policières. Je n'aime pas non plus ses lèvres trop minces, sèches, et comme recouvertes d'une pellicule blanchâtre... ni sa parole brève, tranchante qui, d'un mot aimable, fait presque une insulte ou une humiliation [...]. Encore une qui doit mettre tout sous clé, compter chaque soir les morceaux de sucre et les grains de raisin, et faire des marques aux bouteilles...³⁰

L'oiseau de proie peut même devenir une négociante en chair humaine. C'est le cas, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, de Mme Paulhat-Durant, que Célestine se réjouit de prendre en « flagrant délit de proxénétisme ».³¹ En effet, les bureaux de placement de servantes pouvaient recruter les bonnes pour d'autres activités que le service de maison. Ils se chargeaient, par exemple, de pourvoir en filles des hommes seuls, sous couvert de la domesticité. Mais il existe également de véritables maquerelles racoleuses pour le compte des maisons de passe, qui rôdent autour des gares et des bureaux de placement. Mirbeau décrit celle qui accoste Célestine. La maquerelle attend le soir, à la sortie du bureau, les candidates au placement ; elle les suit discrètement et les aborde plus loin. Son allure est souvent respectable. La femme tâche de profiter du désarroi où se trouvent les domestiques au chômage pour les engager : « Venez donc chez moi au lieu de traîner votre pauvre vie d'embêtement en embêtement, et de misère en misère. Chez moi, c'est le plaisir, le luxe, l'argent... c'est la liberté. »³²

Célestine accepte un jour, par lassitude, de prendre un verre avec elle. La recruteuse lui vante sa clientèle, uniquement composée de hauts personnages (même le président de la République...), et explique sa recherche des domestiques en raison des goûts particuliers de ses clients. Ce qu'ils lui demandent le plus, ce sont « des femmes de chambre, des soubrettes... une robe noire très collante... un tablier blanc... un petit bonnet de linge fin... Par exemple des dessous riches, ça oui... »³³

C'est que les dessous de luxe sont essentiels. Il est de constater le contraste entre l'austérité de l'uniforme de la bonne et la sensualité de ce qui se cache dessous. Par ailleurs, l'ironie est que, en effet, l'uniforme de domestique comme matière à fantasme érotique est un lieu commun et fait partie de la panoplie de tout lieu à visée sexuelle.

La monstruosité de Mme Lanlaire et des autres femmes n'est pas simplement le fait d'un physique ingrat ou vieillissant, mais aussi la marque d'une laideur morale et intellectuelle. Toutes ces femmes symbolisent à elles seules l'abjection humaine. Les romans mirbelliens sont peuplés de figures proches de l'antiquité grecque : harpies, méduses et autres mégères. Les Erinyes, figures de la médisance, se présentent, dans *Le Journal d'une femme de chambre* sous les traits d'une mercière faiseuse d'anges.

Les exemples de monstruosité féminines ne manquent pas, et la description de la petite bonne bretonne atteint l'acmé.

Un front surplombant, des prunelles effacées comme par le frottement d'un torchon, un nez horrible, aplati à la naissance, sabré d'une entaille, au milieu, et, brusquement, à son extrémité, se relevant, s'épanouissant en deux trous noirs, ronds, profonds, énormes, frangés de poils raides. Et sur tout cela, une peau grise, squameuse, une peau de couleuvre morte [...] une voix rude, sourde, d'une voix qui vous soufflait au visage une odeur empestée, une odeur de cadavre...³⁴

Chez Mirbeau, il y a des obsessions, des thèmes et des types de personnages récurrents. Nous avons vu que les femmes jouent chez lui un rôle essentiel, les mères, en particulier. Presque toutes ont, au mieux, un instinct maternel défaillant.

Les exemples foisonnent et se superposent presque à l'identique. Ce palimpseste de cruauté maternelle se décline dans chaque œuvre, des *Affaires sont les affaires* aux romans autobiographiques, en passant par *Le Journal d'une femme de chambre*. Pour les enfants, la mère est toxique ou absente. Les génitrices semblent préparer l'avenir de leurs enfants, et en particulier celui de leurs filles, en les conduisant à la déchéance, l'alcoolisme et la prostitution. Et quand elles échappent à ce schéma, elles sont pétries de bêtise et d'ignorance. Non que les pères – par le sang ou par la fonction - s'en tirent mieux. Eux aussi ont, en général, un rôle néfaste. Dans *Le Calvaire*, Mirbeau dénonce le conditionnement qu'ont les jésuites sur le cerveau de l'enfant : ils le formatent et le déforment. Cela est particulièrement vrai pour le père dans *Sébastien Roch*, pour celui de Jean Mintié dans *Le Calvaire*, un peu moins pour le père médecin du narrateur dans *L'Abbé Jules*.

Ce thème central de l'aliénation par le père ou la mère est fréquent. Les personnages de Mirbeau sont constamment pris dans un processus de domination ou d'asservissement. Le conditionnement humain est un leitmotiv mirbellien, comme le souligne P. Michel dans son *Dictionnaire Octave Mirbeau*.

[...] les serfs des temps modernes sont pour la plupart dominés idéologiquement par leurs employeurs, et, par conséquent, incapables de se battre à armes égales, parce que hors d'état de trouver une nourriture intellectuelle qui leur ouvre des horizons nouveaux et leur laisse un espoir de révolte et d'émancipation. À en croire la diariste Célestine, ils ont tous, y compris elle-même, « la servitude dans le sang ». ³⁵

Façon de parler, bien sûr, car l'hérédité n'y est pour rien, et cette résignation est simplement le produit de l'asservissement et du conditionnement. Un conditionnement si fort, qu'une fois en position de force, « l'esclave affranchi » devenue patronne (cf. Célestine, Mme Paulhat-Durant) n'a de cesse d'imiter ses anciens patrons et de maltraiter ses domestiques. Ainsi, Mirbeau ne dénonce pas seulement le conditionnement social et intrafamilial, mais aussi religieux. Là encore, toute la tragédie mirbellienne est, en grande partie, fondée sur la dominance intellectuelle, sociale et affective des puissants sur les plus faibles. P.

Michel va plus loin dans son article « L'enfer selon Mirbeau et Barbusse », où il écrit :

La société planifie l'écrasement de l'homme, cultive le meurtre et déchaîne les passions, les appétits, les haines, le mensonge... C'est donc à tous les personnages responsables de ces crimes de lèse-humanité qu'est dédié ironiquement l'œuvre vengeresse : « Aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie des pages de Meurtres et de Sang. »³⁶

Citant Mirbeau, P. Michel affirme que l'école et la famille constituent des entreprises de destruction pour l'enfant :

[L]a famille et l'école, où l'on conditionne les malléables cerveaux des enfants [...] ont pour mission d'assassiner les Mozart potentiels, pour fabriquer des larves humaines, qui seront les « électeurs soumis » dont les Cartouches de la République ont besoin, et les « fervents du mensonge religieux » que les Loyola ensoutanés vont tondre à loisir. Alors que « tout être, à peu près bien constitué, naît avec des facultés dominantes, des forces individuelles, [...] la famille » - et l'école - « [ont] bien vite fait de les déprimer et des les anéantir. »³⁷

Dans *Octave Mirbeau : Aspect, de la vie et de l'œuvre*, Claude Herzfeld va dans le sens de P. Michel.

C'est tout le contraire de la liberté qu'inculquent les parents à leurs progénitures et, pour cette raison, ils font de leurs enfants la proie facile des détraqués. Faute d'information et d'éducation fondée sur la liberté sexuelle, leur imagination transforme une activité naturelle en fascinante pourriture. [...] L'École poursuit l'œuvre de décervelage.³⁸

Il cite pour exemple *Sébastien Roch*.

M. Rigard m'abrutit de grec et de latin, et ce fut tout. Ah ! Combien d'enfants qui, compris et dirigés, seraient de grands hommes peut-être s'ils n'avaient pas été déformés pour toujours par cet effroyable coup de pouce au cerveau du père imbécile ou du professeur ignorant.³⁹

Cet enseignement obscurantiste et endoctrinant plonge l'enfant dans la nuit de l'esprit. Plus encore, l'aliénation occupe petit à petit le corps qui devient objet sexuel du prêtre pédophile dans les romans autobiographiques, ou corps tarifé, utilisé à des fins d'exploitation dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Pour C. Herzfeld, l'enfant mirbellien est modelé par ce dressage moral et sexuel des jésuites.

Il [l'enfant] a perdu toute spontanéité. Machine à broyer les volontés individuelles, le collège vise à instaurer le totalitarisme. Société en réduction ou concentré de Société, l'institution scolaire, microcosme, en présente les tares : « les collèges sont des univers en petit. Ils renferment, réduits à leur expression l'enfance », non négligeable pour autant « les mêmes dominations, les mêmes écrasements que les sociétés les plus despotiquement organisées. »⁴⁰

Cette « machine à broyer » finit par vider Sébastien de sa substance. « Il était venu ignorant et candide, on le renvoyait ignorant et souillé. Il était venu plein de foi naïve, on le chassait plein de doutes harcelants. »⁴¹ Et C. Herzfeld ajoute :

De quoi douter de Dieu, de quoi douter des hommes. C'est au naufrage d'une vie que nous fait assister Mirbeau. Conditionnement tragique de l'enfant avant les expériences de réflexes conditionnés de Pavlov, altération définitive, irréparable et, pour tout dire, « aliénation ». ⁴²

[...] Je sens que le prêtre n'est là, dans la société, que pour maintenir l'homme dans sa crasse intellectuelle, que pour faire, des multitudes servilisés, un troupeau de brutes imbéciles et couardes. ⁴³

L'aliénation traumatique de Mirbeau est si intense que l'écrivain ne peut s'absenter de son œuvre. En cela, il s'éloigne du roman naturaliste, qui entend présenter le réel de façon neutre. À l'ordre quasi divin du créateur omniscient qui tente, à l'instar de Zola, de faire oublier sa présence, Mirbeau, explique C. Herzfeld, n'est pas l'homme des nuances. Il détruit même toute forme d'illusion chez le lecteur.

Mirbeau substitue le savant désordre humain d'un démiurge, qui se contente d'arranger à sa guise, et en un tout arbitraire - mais un arbitraire qui s'avoue, qui s'exhibe et qui crève les yeux - les fragments

qu'il lui plaît de retenir sans jamais oublier sa présence et sans jamais se soucier d'entretenir la moindre illusion.⁴⁴

L'histoire de Célestine est construite sur ce modèle. La destruction de l'enfance conditionne sa vie future. En effet, la mort de son père engendre des réactions en chaînes, qui aboutissent à l'anéantissement de la liberté d'action du personnage (alcoolisme, prostitution maternelle puis abus sexuel en partie due à la démission de la mère.) Ce fatalisme des origines sociales et ce principe de reproduction dont souffrent les personnages, Mirbeau s'en est lui-même dégagé en allant vers un univers salvateur : les arts. Cependant, il est évident que la présence aliénante du traumatisme constitué par le viol est permanente dans son œuvre. La création artistique énonce également ce traumatisme et donne au créateur une liberté renouvelée. L'espace de l'art constitue chez l'écrivain un espace d'ultime manifestation de liberté au sein d'un univers totalement réifié, et l'art est aussi utilisé contre la domination sociale. Comme le définit Albrecht Wellmer, l'œuvre d'art constitue un médiateur psychique entre le créateur et sa parole.

[S]ans donner de réponses précises à des questions explicites, les œuvres d'art peuvent ouvrir des espaces d'expériences, de vérité et d'expression ; elles peuvent questionner des manières de voir figées, favoriser la manifestation d'éléments refoulés ou étrangers aux sujets, ébranler la familiarité ou l'évidence du familier et de l'allant de soi à travers une « ré-exposition » et susciter ainsi des processus réflexifs extra-esthétiques.⁴⁵

Mirbeau utilise aussi la prose comme acte salvateur et dénonciateur, en ceci qu'elle se pose comme un art engagé et militant à la proue de l'actualité de son époque.

La dimension libertaire des écrits de Mirbeau est très sensible à partir de 1890, année où Mirbeau publie dans *L'Écho de Paris* sa nouvelle « Jean Tartas », qui met en scène un anarchiste. Comme de nombreux artistes de la fin du XIX^e siècle, la cause libertaire devient un engouement, souvent éphémère. Pour Mirbeau, au contraire, comme le souligne Thierry Maricourt, l'anarchisme est « un idéal, [...] ce que nulle autre forme de gouvernement n'a pu donner : l'amour, la beauté, la paix entre les hommes ». ⁴⁶

Mirbeau, alors fidèle aux valeurs libertaires, prône l'anticléricisme dans *Sébastien Roch* et *L'Abbé Jules*, que T. Maricourt donne en exemples :

[...] le juge et le prêtre, ces deux monstruosités morales, le juge qui veut imposer à la nature, on ne sait quelle irréalité 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.⁴⁷

Autre thème libertaire, la guerre de 1870 a déjà déclenché chez Mirbeau un élan antimilitariste. *Sébastien Roch* se fait la voix de l'écrivain quand le personnage déclare ceci avant de partir pour le front :

J'ai remarqué que le sentiment patriotique est, de tous les sentiments qui agitent les foules, le plus irraisonné et le plus grossier : cela finit toujours par des gens saouls...⁴⁸

[...] Malgré l'habitude, malgré l'éducation, je ne sens pas du tout l'héroïsme militaire comme une vertu, je le sens comme une variété plus dangereuse et autrement désolante du banditisme et de l'assassinat. Je comprends que l'on se batte, que l'on se tue, entre gens d'un même pays, pour conquérir une liberté et un droit : le droit à vivre, à manger, à penser ; je ne comprends pas que l'on se batte entre gens qui n'ont aucun rapport entre eux, aucun intérêt commun, et qui ne peuvent se haïr puisqu'ils ne se connaissent point.⁴⁹

Dans ses romans plus tardifs, Mirbeau maintient cette verve libertaire, tout en la teintant d'une nuance sceptique. Cependant, sa vision pessimiste va plus loin que les thèses anarchistes. Toute sa vie, il gardera ce regard désabusé et misanthrope que l'on trouve dans *La 628-E8* (1907), un de ses derniers romans publié de son vivant.

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.⁵⁰

À la fin de sa vie, il déclare avec humour avoir dressé son chien Dingo à aboyer contre les notables, les curés, les paysans, les bourgeois et les militaires.

Marx - qui, nous le rappelons, a rédigé ses premiers manuscrits en 1844 -, a, semble-t-il, eu une influence sur l'œuvre de Mirbeau, surtout après 1890. Dans ces textes de 1844, l'émancipation est liée à la perspective révolutionnaire et à l'avènement de la société communiste. Le concept d'émancipation est également central dans les œuvres mirbelliennes et directement liée au contexte économique de la France au XIX^e siècle. L'avènement de l'industrie autour des années 1850 a fait émerger un nouveau capitalisme qui conduira à une nouvelle classe sociale. En effet, relier l'œuvre de l'artiste au contexte historique permet de noter qu'il conditionne chez Mirbeau l'engagement de l'homme dans l'histoire. L'enjeu de l'écrivain n'est pas de produire une littérature révolutionnaire ou marxiste, mais de prendre appui sur la thèse marxiste pour évoquer l'émancipation de l'homme face à une société industrialisée et exploitante. Ernest Mandel insiste, à juste titre, sur ce point.

[...] la formule de Marx, selon laquelle l'émancipation du prolétariat représente l'émancipation de l'humanité tout entière, ne doit pas conduire à l'idée erronée que, selon lui, l'émancipation du prolétariat entraînerait automatiquement celle de la société tout entière, ou qu'elle se substituerait à elle.⁵¹

La perspective du dépassement des rapports sociaux de *race* et de *sexe* reste posée au-delà de celui de la domination de classe. Pour Mirbeau, l'émancipation (politique, économique, sociale, culturelle, sexuelle...) doit être conçue comme un mouvement ininterrompu, d'ailleurs indissociable de son contexte historique et de la personnalité de l'écrivain. L'ère d'industrialisation brutale et massive de la fin du XIX^e siècle fait craindre à Mirbeau une extinction de l'expérience esthétique, ainsi qu'une disparition de l'humain libre de penser par lui-même. En ce sens, les œuvres artistiques et littéraires ont chez lui une prétention à participer à un processus d'émancipation individuelle et collective, appréhendée comme une expérience libératrice par l'art. En aucun cas, Mirbeau ne se réfère à une esthétique marxiste, et il ne prône pas d'avantage les thèses communistes en essayant d'assujettir art et littérature à l'aune marxiste. La finalité est de

comprendre que, dans son discours, tout se joue sur le caractère polémique du propos, mais aussi sur la dialectique entre forme et contenu, créant ainsi une force d'engagement politique et militant. Les fondements de sa véhémence contestataire et dénonciatrice agissent comme un moteur de création littéraire. Mirbeau représente le monde réel en esquissant des mondes imaginaires, dans une dimension critique et utopique. Il préfigure en quelque sorte la formule de Herbert Marcuse : « L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient [le] changer. » ⁵²

L'art est pour Mirbeau une puissance libératrice dans une société aliénante. Cette position intellectuelle est portée, nous l'avons dit, par un contexte historique et économique. En effet, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e - jusqu'au déclenchement du conflit mondial en 1914 -, des artistes et des écrivains, se réclamant du naturalisme, du réalisme ou du symbolisme, nouent des liens plus ou moins serrés avec les diverses tendances (anarchistes, socialistes, marxistes...) du mouvement ouvrier. Ainsi, là où s'impose une nouvelle consommation du superflu et de l'inutile, l'art devient un refuge contre l'aliénation de l'argent.

D'un autre côté, on assiste aussi à une démocratisation de l'art, qui devient une marchandise et peut s'acheter comme n'importe quel autre bien de consommation. Ainsi, la distinction établie entre artiste et artisan, art mineur et art majeur se fait plus ténue. Par ailleurs, Mirbeau n'a pas adhéré aux thèses socialistes, même si l'affaire Dreyfus va le rapprocher de Jaurès. P. Michel souligne que l'acceptation du socialisme mirbellien est très éloigné de tout collectivisme communiste.

Le mot « socialisme » est ambigu et Mirbeau ne l'emploie pas toujours dans la même acception. Tantôt il signifie une extrême sensibilité à ce qu'on appelait « la question sociale » et l'espoir de changements profonds en faveur des déshérités. Ainsi, répond-t-il à Jules Huret, venu l'interviewer sur l'avenir du roman : « Socialiste, il deviendra socialiste, évidemment ; l'évolution des idées le veut, c'est fatal ! L'esprit de révolte fait des progrès, [...] Oui, tout changera en même temps, la littérature, l'art, l'éducation, tout [...] »

Tantôt, il désigne les différentes formes étatiques d'organisation sociale telles que l'imaginent les théoriciens qui se réclament du socialisme. Pour Mirbeau, c'est alors un synonyme de « collectivisme » et il le condamne formellement, car il a comme une prescience épouvantée de ce que sera le stalinisme avec un État tentaculaire, omniscient et tout-puissant, où l'individu serait broyé et les libertés abolies.⁵³

Parler d'aliénation chez Mirbeau c'est évoquer un mélange de notions qui ne se réclament d'aucune. Toutefois, l'écrivain, du fait de sa personnalité, se réclame plutôt d'un anarchisme individualiste, position qui serait, on peut le penser, la plus exempte de l'aliénation d'autrui. Comme le note P. Michel, Mirbeau est l'homme des contradictions profondes.⁵⁴ Ainsi se côtoient des notions telles que le naturalisme rousseauiste où la nature joue un rôle prépondérant dans la nature humaine, qui jouxte un darwinisme forcené (instinct du meurtre). En réalité, la foi libertaire de Mirbeau, qui implique un minimum de confiance en l'homme, entre en contradiction avec sa misanthropie. Enfin, son goût de la révolte est annulée par son horreur du sang, de la guerre et de la violence. Aussi, P. Michel précise qu'un écrivain n'est pas un tribun ; son monde doit rester celui de l'écriture.

Mirbeau est un professionnel de l'écriture, non de l'action politique, et ce qui fait sa force en tant qu'écrivain constitue une faiblesse pour l'activiste. Il est bien resté jusqu'à sa mort « révolutionnaire » de cœur et en paroles, mais il a cessé depuis longtemps de croire à la Révolution [...]⁵⁵

Chez Mirbeau, la question sociale est souvent posée. Il s'agit même chez lui d'un leitmotiv, non pour la cause d'un parti mais pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. Ce combat d'une vie, Mirbeau le passe à épuiser la question sociale en prenant soin de donner les deux faces – l'une terriblement réaliste, l'autre ironiquement grotesque. Il dénonce une société mise à mal par la mauvaise répartition des richesses et l'exploitation des ouvriers. Sans cesse incriminé, le capitalisme est présenté comme la source de tous les maux, créant ainsi un consumérisme généralisé. C'est le triomphe des hommes d'affaires - incarné par Isidore Lechat dans *Les Affaires sont les affaires*. Le pouvoir de l'argent est pour Mirbeau la plus criante des aliénations sociales, car ce pouvoir repose sur l'exploitation de masses populaires dûment crétinisées. On retrouve ici le concept

d'*aliénation* défini dans les *Manuscrits* de 1844 de Marx, pour qui cette perte de liberté se fonde sur l'exploitation d'autrui. Marx va plus loin qu'une vision aliénante du travail, il dénonce aussi l'aliénation du prolétaire, qui ne peut échapper au rapport d'exploitation décrit par Jean-Pierre Durand et Robert Weil.

[L]a démystification du rapport social est aussi, dans l'esprit de Marx, la dépossession radicale du prolétaire, son absolue vulnérabilité, la privation à lui infliger de tout moyen, de toute propriété ou particularité, l'imposition d'un état qui le soustrait à tout horizon commun.⁵⁶

Comme le dit Louis Sève, aliénation sociale et aliénation religieuse sont deux notions voisines et similaires chez Marx. C'est pourquoi il conviendra de revenir sur les définitions exactes de ces termes qui, chez le philosophe allemand, revêtent un rôle psychosocial.

Et ce dessaisissement de soi dans une puissante pratique dominatrice et écrasante ne se manifeste pas seulement à l'extérieur du travailleur lui-même.⁵⁷

L'aliénation du travail ne s'exprime pas seulement dans la transformation du travail et de son produit en chose étrangère asservissante, mais cette domination de la chose prendra à son tour la forme d'une *personne* qui domine, le propriétaire privé. Chosification des personnes, et du même coup personnification des choses, cette dialectique joue un rôle essentiel dans la conception que Marx se fait de l'aliénation.⁵⁸

Chez Mirbeau, la dimension d'aliénation quasi religieuse des domestiques à l'égard de leurs maîtres s'exprime dès les premiers chapitres du *Journal d'une femme de chambre*. Les termes de « divinité merveilleuse », « d'encens d'admiration » ou encore « un être exceptionnel et beau » viennent connoter la dimension d'adoration, voire d'idolâtrie, des domestiques vis-à-vis de leurs maîtres.

[...] Moi que la richesse opprime, moi qui lui dois mes douleurs mes vices, mes haines, les plus amères d'entre mes humiliations, et mes rêves impossibles et le tourment à jamais de ma vie, eh bien, dès que je me trouve en présence d'un riche, je ne puis m'empêcher de le

regarder comme un être exceptionnel et beau, comme une espèce de divinité merveilleuse, et, malgré moi, par-delà ma volonté et ma raison, je sens monter, du plus profond de moi-même, vers ce riche très souvent imbécile et quelque fois meurtrier, comme un encens d'admiration... Est-ce bête ?... Et pourquoi ?... pourquoi ?⁵⁹

Mirbeau présente le domestique comme un être hybride, voire monstrueux. Célestine a beau savoir que la toute-puissance de l'argent est la cause de ses humiliations, elle ne peut s'empêcher de vouloir ressembler à ses maîtres et n'a d'autre ambition que de les imiter en se donnant la possibilité d'avoir, à son tour, des domestiques qu'elle traitera, elle aussi, avec une extrême dureté. C'est le cas de Mme Paulhat-Durand, ancienne femme de chambre, experte en canailleries. Le fait se vérifie lorsque Célestine devient la tenancière d'un café avec Joseph.

Nous avons trois garçons pour servir les clients, une bonne à tout faire pour la cuisine et pour le ménage, et cela marche à la baguette... Il est vrai qu'en trois mois nous avons changé quatre fois de bonne... Ce qu'elles sont exigeantes, les bonnes, à Cherbourg, et charpardeuses, et dévergondées !... Non, c'est incroyable, et c'est dégoûtant...⁶⁰

L'image de la domestique semble s'être installée dans la littérature française au XIX^e siècle, quand la société bourgeoise s'est enrichie grâce à l'industrialisation. Il existe, en effet, un grand nombre de domestiques dans les romans du XIX^e siècle et au début du XX^e. C'est le cas, par exemple, de la grande Nanon (*Eugénie Grandet*, 1845) dans Balzac, Félicité (*Un cœur simple*, 1877) dans Flaubert, Adèle (*Pot-Bouille*, 1882) dans Zola, Célestine (*Le Journal d'une femme de chambre*) dans Mirbeau, ou encore - à la périphérie de la fiction littéraire - la Bécassine d'Émile-Joseph-Porphyre Pinchon qui, en 1905, apparaît pour la première fois dans *La Semaine de Suzette*. La domestique type n'existe pas, mais elle se situe toujours en bas de l'échelle sociale. L'évolution de la société du XIX^e siècle l'imposait, le modèle le plus répandu tendant alors vers une domestique par famille. Ailleurs, où la domesticité est plus nombreuse, c'est à la bonne à tout faire qu'est dévolu le rôle le plus humble et le plus occulté. Le personnage de la domestique apparaît peu à peu comme une entité dans l'imaginaire bourgeois. La bonne se pare ainsi de mystère et de fantasme par la place centrale qu'elle y occupe.

La bonne est l'une des représentations de la femme au sein de la famille, l'autre étant la maîtresse de maison. Deux pôles inséparables, car c'est entre eux que s'opère la répartition des rôles, du corps et de la chair. À travers la maîtresse de maison se joue le rapport au propre et au désirable. Celui de la bonne, au contraire, renvoie au répugnant, au sale, à l'ordure, au sexe et à tout ce qui évoque dans l'ambivalence bourgeoise attirance ou répulsion. Le corps de la bonne tient une place importante dans l'économie symbolique de la famille bourgeoise. En témoigne la richesse des personnages de servantes en littérature, qu'elles soient héroïnes ou figures secondaires. La floraison de fantasmes qu'elles attirent n'a, en réalité, rien à voir avec la dimension rabougrie de leurs existences réelles.

La bonne, c'est le corps exacerbé. Elle travaille, sue, et lave le petit linge. La question de son identité se joue dans l'ambiguïté de son rapport à l'espace familial. Elle est l'élément extérieur que l'on introduit à l'intérieur. La jeune fille bourgeoise doit, bien sûr, rester virginale, car elle est censée représenter la moralité mondaine. Elle doit, de toute façon se tenir à l'écart de la sexualité. La bonne tient, par là-même - mais en catimini - un rôle d'exutoire sexuel pour le maître de maison ou ses fils, comme l'illustre M. Lanlaire dans *Le Journal d'une femme de chambre*. S'interroger sur la place des bonnes, nous dit Anne Martin-Fugier, c'est se poser des questions essentielles.

[...] c'est se demander dans quel lieu, dans quels interstices, elles ont le droit d'exister [...] Niées dans leur corps et leur cœur, n'ayant d'autre place sociale que l'étouffoir des familles bourgeoises, comment s'affirment-elles ? Cela peut paraître paradoxal, mais elles trouvent leur raison d'être dans ce qui les aliène le plus : les codes bourgeois. Elles se montrent même pointilleuses sur le respect de ces codes, veillent à ce que la répartition des rôles sociaux soit respectée, et apparaissent ainsi comme les plus sûrs garants de l'ordre établi.⁶¹

Être domestique, c'est louer son corps et accepter qu'un rythme de vie étranger se substitue à son propre rythme. Comme le montre Mirbeau en filigrane, le corps du domestique doit se soumettre au bon vouloir du Maître. M. Lanlaire renomme Célestine Marie et lui intime l'ordre de porter des bottines, ou encore Mme Lanlaire s'étonne de son style de Parisienne. Le corps du domestique a le tort de n'être pas abstrait et de manifester sa présence au risque d'agresser les sens de

ses maîtres. A. Martin-Fugier rapporte que J.-Ch. Bailleul recommande aux domestiques dans *Moyens de former un bon domestique* (1814) « qu'il ne touche les objets qu'avec des gants, ou en les enveloppant d'une serviette. »⁶² Pas de contact charnel gênant pour le maître, pas de contact non plus avec les objets de la maison. Si le domestique a les mains moites, il devra porter des gants. Sueurs, odeurs, maladies doivent rester à l'office.

1900 est une date symbolique. Outre qu'elle est l'année de parution du *Journal d'une femme de chambre*, elle est aussi celle qui signe le début d'une pénurie de bonnes. Bretonnes, Savoyardes ou encore Auvergnates viennent suppléer à cette pénurie. Naissent alors les bureaux de placement, qui sont censés avoir un contrôle sur les conditions de travail des domestiques. Mirbeau, au chapitre XV du *Journal d'une femme de chambre*, évoque celui de Mme Paulhat-Durand, qui fournit en domestiques le quartier des Champs-Élysées. Cette femme de quarante-cinq ans, a l'allure d'une bourgeoise digne mais cette allure n'est que parodie, et Mirbeau se plaît à la rendre plus proche de la mère maquerelle. Comme beaucoup de placeuses, elle a été autrefois femme de chambre. Elle singe ses anciennes maîtresses. Il est intéressant, souligne A. Martin-Fugier,⁶³ de faire le parallèle entre placeuse et meneuse de nourrices. De leur passé de bonnes, les placeuses ont compris qu'il valait mieux se mettre en position d'exploitante. D'où le côté maquerelle que leur donne Mirbeau. Célestine souligne, d'ailleurs, la parenté entre l'attente des domestiques dans le bureau de placement et celle des prostituées dans les maisons de tolérance.

Célestine décrit, par la suite, l'interrogatoire humiliant dans le bureau de placement de Jeanne Le Godec, une Bretonne de vingt-six ans par une bourgeoise. L'entretien est à la limite du supportable.

Jeanne... fit-elle. Ça n'est pas un nom de domestique... C'est un nom de jeune fille. Si vous entrez à mon service vous n'avez pas la prétention j'imagine, de garder ce nom ? [...] Je n'aime pas les Bretonnes. Elles sont entêtées et malpropres [...] Vous paraissez plus vieille [...] Des enfants ! ... Je vous demande un peu !... Des enfants quand on ne peut pas les élever, les avoir chez soi ! Ces gens-là sont incorrigibles, ils ont le diable au corps !⁶⁴

La femme de chambre représente la domestique la plus proche de l'intimité des maîtres de maison. Entre la femme de chambre et sa maîtresse, le rapport au corps est essentiel. Elle l'assiste à la toilette et à l'habillage. Elle partage avec elle des espaces clos, comme la chambre à coucher et le cabinet de toilette. Elle a droit de regard sur ce que personne ne voit - maris et amants exceptés -, le corps de sa maîtresse. Il est d'ailleurs probable que celle-ci passe plus de temps avec sa femme de chambre qu'avec les hommes de sa vie. Célestine évoque justement l'abandon confiant et le rapport sensuel qui la lie à sa maîtresse.

[H]abiller, déshabiller, coiffer, il n'y a que cela qui me plaise dans le métier... j'aime à jouer avec les chemises de nuit, les chiffons et les rubans [...] frotter mes maîtresses après le bain, les poudrer, poncer leurs pieds, parfumer leurs poitrines [...] De cette façon, elles deviennent pour vous autre chose qu'une maîtresse, presque une amie ou une complice, souvent une esclave... on est forcément la confidente d'un tas de choses, de leurs peines, de leurs vices [...] Ah ! dans les cabinets de toilette, comme les masques tombent ! ... Comme s'effritent et se lézardent les façades les plus orgueilleuses !...⁶⁵

Plus anarchiste que communiste, Mirbeau maintiendra cette ligne de conduite jusqu'à sa mort. L'influence des guerres de 1870 et de 1914 explique, pour une grande part, cette position fondamentalement individualiste. P. Michel souligne dans sa préface du *Calvaire* que Mirbeau se méfie beaucoup du socialisme.

N'attendant rien de l'État, qui, par nature, ne peut-être que répressif, il se méfie comme de la peste de tous ceux qui, tels les socialistes de Jules Guesde, souhaitent en étendre démesurément les compétences : à entendre le leader marxiste « le jour où tous les hommes auront été abêtis définitivement, et définitivement servilisés par le socialisme collectiviste, ce jour-là seulement l'humanité sera grande et heureuse... En d'autres termes, pour que l'humanité soit heureuse en général, il faut que les individus soient malheureux en particulier.⁶⁶

Au même titre que l'État, la religion, l'école, la famille, l'armée ou encore la justice, constituent pour l'écrivain autant de forces d'asservissement. Toute forme de collectivité active chez lui, une répulsion viscérale. L'aliénation intellectuelle et l'entreprise de dépossession de soi qu'entraîne chacune de ces institutions ont été

illustrées par Mirbeau. Georges Rodenbach - cité par P. Michel dans sa présentation des œuvres romanesques - insiste sur un point.

[...] le drame des personnages mirbelliens « emprisonnés dans la vie », et de se refuser « à être des créatures de civilisation », pour « être quand même [...] des êtres de nature. ⁶⁷

La Nature, thème cher à Mirbeau, constitue un refuge à la médiocrité et un idéal à atteindre ou à retrouver. La Nature, au sens rousseauiste du terme, recèle pour lui tous les antidotes de l'aliénation collective. Elle constitue ce paradis perdu de la petite enfance, celui d'avant les destructions éducatives et les empoisonnements de l'âme. La nature crée un état de virginité intellectuelle, en quelque sorte, qui permet aux valeurs nobles de se développer sans contraintes, ni diktats. On peut émettre l'hypothèse d'une dimension projective de l'auteur en raison de son propre traumatisme dans l'adolescence. Il va de soi que cette recherche de protection à l'extérieur de soi, dans une nature-cocon, a permis à Mirbeau d'effectuer une reconstruction personnelle. Ainsi, la sensation d' « éclatement », la perte de soi qui découle des apprentissages rigides de l'éducation religieuse, ainsi que l'inceste de fait subi chez les jésuites de Vannes ont visé à créer chez l'écrivain cet Éden protecteur qu'est la Nature. Il est intéressant de préciser que les romans dit autobiographiques ont tous été écrits lors d'une retraite en province (Audierne pour *Le Calvaire* en 1883, Kérisper en 1887 pour *L'Abbé Jules* et Menton en 1888 pour *Sébastien Roch*.) Il convient aussi de noter que plusieurs de ses romans portent un titre qui les relie directement à l'Église : *Le Crucifix* et *L'Abbé Jules*^{*}, par exemple, mais aussi *Sébastien Roch*, dont le prénom est une référence au martyr romain saint Sébastien (qui a donné son nom à la basilique construite près des catacombes de Rome), tandis que le patronyme Roch peut être perçu comme une référence à saint Pierre (*tu es Petrus*^{*}). Citons ici le

* Quant à Jules, ce nom impérial a été le patronyme de César et le prénom de trois papes (on ne s'étonne donc pas de le voir associé à un abbé, au demeurant peu catholique). Il fut très populaire jusqu'au milieu du XIX^e siècle (cf. Jules Grévy, Jules Simon, Jules Verne, Jules Ferry et Jules Renard, sans oublier dans la fiction Jules Pécuchet), mais il prit alors, dans le langage populaire, des connotations moins flatteuses.

* *Tu es Petrus*, évangile de saint Mathieu, chapitre 16, verset 18 (Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église).

philosophe John Cowper Powys qui partage avec Mirbeau l'idée d'une Nature protectrice :

Le génie de la nature te mènera par la main en tout pays, te montrera la vie tout entière, l'étrange agitation des hommes ; tu les verras errer, chercher, heurter, presser, écarter, arracher, pousser, frotter ; tu verras le remue-ménage extravagant de la foule humaine. Mais ce sera pour toi comme si tu regardais la lanterne magique. ⁶⁸

Précisément, l'attitude philosophique préconisée par J.-C. Powys est que le secret du bonheur est de respecter sa propre vérité intime en s'accrochant à l'illusion vitale qui constitue le ressort authentique de l'existence. J.-C. Powys est un écrivain anglais du XX^e siècle, né en 1872. Il fut d'abord critique et poète. Son univers porte la trace de Dostoïevski, en particulier dans le traitement psychologique de ses personnages. Il excelle à décrire le rétablissement du héros, soumis à l'humiliation et à l'oppression, par une communion avec la nature. Ce retour à la nature marque le point d'équilibre entre la force de vie du présent et les tentations vaines du désir humain.

Ce désir essentiel est, la plupart du temps, occulté par les chatoyants et multiples désirs de surface proposés par les propagandes, auxquelles l'homme se soumet inconsciemment et le rendent malheureux. Pour Powys, le secret du bonheur authentique réside dans une disposition d'esprit qui consiste à savoir apprécier ces moments d'illumination, apparemment anodins mais « enivrants et magiques », que la vie nous propose à foison, mais que nous négligeons trop souvent parce que nous sommes happés par les aspects sensationnels de l'embrigadement communautaire. ⁶⁹ Il convient, selon lui, de ne jamais perdre le contact avec l'essence panthéiste de la nature. Loin des grandes idéologies et croyances religieuses, l'homme se doit de rester dans le cocon protecteur et nourricier de la nature.

En plus des mythologies flottantes inventées par les poètes, les théologiens bâtissent des systèmes dogmatiques complexes. Ce que le prophète annonce selon une inspiration, le prêtre le perpétue comme une consécration. Et pendant ce temps, face au mystère inchangé,

impénétrable, l'homme ordinaire avec son esprit simple demeure sceptique, ironique, patient et silencieux.⁷⁰

De même, c'est en considérant son propre destin que Flaubert pense déceler le tracé de toute existence. Le malheur de madame Bovary - comme celui de Bouvard et Pécuchet - est principalement dû « à la disproportion intime » qui subsiste entre les aspirations et la réalité, et que le lecteur, par l'entremise de l'ironie flaubertienne, perçoit dans toute sa dérision. Emma s'accroche à une illusion de surface - son romantisme - en opposition à son existence terne. D'ailleurs, Flaubert le laisse entendre à travers toute son œuvre : la psychologie humaine est ainsi constituée que, lorsque l'un de nos désirs est exaucé, nous ne pouvons qu'en être déçus, la réalité ne correspondant jamais aux images de nos rêves. Comme l'écrit Didier Philippot commentant la psychologie flaubertienne, « L'homme social est un halluciné à demi conscient, ou un somnambule qui s'ignore [...] qui abandonne son être parfaitement nul aux gesticulations et aux grimaces caricaturales du pantin qui l'a supplanté. »⁷¹ Le retour aux joies de la nature constitue aussi pour Mirbeau, comme pour Powys, l'antidote à l'illusion. Mirbeau va « tout azimuts », vers tous les combats et tous les genres. Le repli dans la nature constitue pour lui une forme de thérapie inverse à son tempérament débordant.

La problématique psychologique de Mirbeau est essentielle. Comme Flaubert, l'écrivain utilise largement le corps pour exprimer un état psychique. Une sensation d'impasse psychologique est ainsi vécue avec intensité sur le plan corporel par ses personnages. Cela engendre, par exemple, une succession de transformations physiques chez le héros du *Calvaire* en fonction de son état psychologique. Ainsi, Jean Mintié traîne son existence comme il semble traîner son corps.

Je me traînais, tout vague, abêti, sans savoir à quoi occuper mes jambes, mes bras, mes yeux, mon pauvre petit corps qui m'importunait comme un compagnon irritant, dont on désire se débarrasser.⁷²

Je restais sombre, sauvage, toujours enfermé en dedans de moi-même [...] Je n'étais personne et ne voulais rien. Mon enfance s'était passée dans la nuit, mon adolescence se passa dans le vague ; n'ayant pas été un enfant, je ne fus pas d'avantage un jeune homme. Je vécus en

quelque sorte dans le brouillard. Mille pensées s'agitaient en moi, mais si confuses que je ne pouvais en saisir la forme : aucune ne se détachait nettement de ce fond de brume opaque.⁷³

Notons que les paysages de l'inconscient sont un thème récurrent de la littérature fin de siècle. Les symbolistes se sont concentrés sur la description d'un Moi, à la manière d'un paysage qui en constitue l'unique objet. En somme, une sorte d'« autopsychologie intuitive » que décrit Jean-Nicolas Illouz, qui rejoint ici les théories bergsonniennes.

[U]n moi profond, fait d'un flux ininterrompu de perceptions, de sensations et d'émotions que le langage ne peut traduire parce qu'elles ont une existence purement qualitative.⁷⁴

L'état crépusculaire de Mintié montre sa perplexité devant le monde qui l'entoure. Un état de stupeur qui évoque le besoin du personnage de se raccrocher à un symbole affectif solide. Son psychisme paraît occupé, voire assiégé, par des préoccupations aliénantes et parentales. La recherche de repères et d'affects nécessaires à l'évolution vers l'âge adulte manque cruellement. La nature joue ce rôle symbolique de mère nourricière et protectrice. Samuel Lair ne dit pas autre chose.

La nature pourvoit, un temps, aux carences affectives du jeune Mintié, en deuil de sa mère. Son rôle de substitut va plus loin, puisqu'il lui appartient en outre de tisser un sentiment très fort d'appartenance à une communauté de semblables, véritable fratrie qui ignore les concepts de frontières, de patrie et d'exclusion.⁷⁵

La nature solitaire s'oppose ici au tumulte parisien et à la promiscuité de l'armée. L'enfance des personnages n'est qu'une succession d'anéantissement de leur force vitale, et toute velléité de fantaisie est écartée. Ainsi, Mintié subit les assauts pathologiques de sa mère malade mentale qui, elle-même, a été élevée par une mère pathologique et mortifère.

Elle imagina que ses caresses, ses baisers, ses bercements me communiquaient les germes de son mal, que les crises nerveuses dont

j'avais failli mourir, les hallucinations qui m'avaient mis dans les yeux l'éclair sombre d'une folie [...] ⁷⁶

[Elle fut] trouvée pendue au lustre du salon [...] ces égarements, ces enivrements de la mort, sa mère sans doute les lui avait donnés en lui donnant la vie ; c'est au flanc de sa mère qu'elle avait puisé, au sein de sa mère qu'elle avait aspiré le poison, ce poison qui maintenant emplissait ses veines, dont les chairs étaient imprégnées, qui grisait son cerveau, rongait son âme. ⁷⁷

Je ne savais de quoi elle souffrait, mais je savais que son mal devait être horrible, à la façon dont elle m'embrassait. Elle avait eu des rages de tendresse qui m'effrayaient et m'effrayent encore. En m'étreignant la tête, en me serrant le cou, en promenant ses lèvres sur mon front, mes joues, ma bouche, ses baisers s'exaspéraient et se mêlaient aux morsures pareils à des baisers de bêtes. ⁷⁸

La petite Célestine, elle aussi, est aux prises avec la folie de sa mère alcoolique, qui a sombré en voyant son mari marin noyé dans le port.

Souvent, je dus enjamber son corps... ses réveils étaient terribles... Une folie de destruction l'agitait... Sans écouter mes prières et mes cris, elle m'arrachait du lit, me poursuivait, me piétinait, me cognait aux meubles, criant : - Faut que j'aie ta peau !... Faut que j'aie ta peau !... ⁷⁹

Aliénées au sens psychiatrique du terme, ces femmes semblent possédées par la fureur d'avoir engendré un avatar d'elle-même et n'ont plus, dès lors, qu'un seul but, le détruire. Les pères sont absents ou hantés par un irrépressible besoin de tuer. Ainsi, le père de Mintié, à l'instar du capitaine dans *Le Journal d'une femme de chambre*, ne pense qu'à supprimer toute forme de vie autour de lui : « [...] il ne pouvait voir un oiseau, un chat, un insecte, n'importe quoi de vivant, qu'il ne fût pris aussitôt du désir étrange de le détruire. » ⁸⁰

Dans l'œuvre de Mirbeau, l'instinct de meurtre est omniprésent. Cet instinct est vécu comme un acte pulsionnel gratuit ou traité comme un acte salvateur et purificateur, qui pourrait arracher le narrateur à son aliénation. La passion amoureuse de Mintié pour Juliette Roux dans *Le Calvaire* marque la démystification de l'amour, qui se transforme en meurtre, ce que note bien P. Michel.

Le Calvaire, récit de la descente aux enfers d'un veule hère, qui expie, par son récit, les lâchetés criminogènes commises sous l'emprise de la passion. Un avant-goût de ce qui l'attend lui est donné, par les toiles de Lirat, qui fait « de l'homme d'aujourd'hui, dans sa hâte de jouir, un damné effroyable, au corps ruiné par ses 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 ». ⁸¹

Sous l'emprise de sa passion amoureuse, Mintié imagine son crime dans les moindres détails. La mort fantasmée de l'être aimé (Juliette) semble pour lui l'unique issue pour se libérer de sa prison psychologique.

Je vais la tuer ! [...] 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 jetterai aux ordures et que le tombereau, demain, ramassera... ⁸²

Emporté par la folie, Mintié pense alors passer à l'acte.

[...] je lui serrais le cou, dans la crainte d'être attendri, je détournais la tête, fixais obstinément une fleur du tapis, et, pour ne rien entendre, ni une plainte ni un râle, je hurlais des mots sans suite comme un possédé... Combien de temps suis-je resté ainsi ?... Bientôt, elle ne se débattit plus... ses muscles contractés se détendirent... je sentis, sous mes doigts, sa vie s'étouffer... encore quelques frissons... puis rien... elle ne bougeait plus. ⁸³

Dans l'œuvre de Mirbeau, l'instinct de meurtre est un thème majeur. Il s'agit d'une loi universelle, qui régit toutes les espèces. Appartenant autant à la Nature qu'à la culture (vie en société), elle pousse l'homme à supprimer l'autre pour prendre le pouvoir ou éliminer un élément gênant. Comme le souligne P. Michel, « le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger et se confond avec lui. » ⁸⁴
« Ce besoin instinctif est la base, le moteur de tous les organismes vivants », affirme le philosophe auquel Mirbeau donne la parole dans le « Frontispice » du *Jardin des supplices* : « C'est un instinct vital qui est en nous... qui est dans tous les êtres et qui les domine. » ⁸⁵

Dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1875-1877), Flaubert ouvre la voie à Mirbeau et préfigure même certaines conceptions psychanalytiques. Ce conte décrit comment la plus extrême cruauté pouvait n'être qu'une quête de pureté. Dans le cas de Julien, c'est même une aspiration à la sainteté par des voies maladroites. Après avoir été, tout au long de sa vie, un redoutable chasseur, enivré de carnage et de sang, il finit par avoir la révélation que ses actes ne sont sans doute qu'une expression de dépit face à l'impossible acceptation de sa part animale. Le goût du massacre a été pour lui une inversion de ses propres sentiments : sa sensibilité véritable, anesthésiée par la jouissance du carnage sans limite, n'est qu'une tentative d'assimilation, et il se venge de sa part animale, dont il a toujours subi à la fois fascination et terreur. En effet, être assimilé à l'animalité constitue, pour la conscience chrétienne, une faute majeure qui dénote une accointance avec les forces sataniques. Cependant, Julien se réveille un jour de ce cauchemar, et il a la révélation de l'apparemment universel des êtres vivants. Il découvre alors combien il a été animé d'une « foi destructrice » et qu'ainsi sa férocité envers les animaux était la voie d'accès que son inconscient avait choisi pour atteindre la sainteté. J'ajoute que l'aspect pré-freudien de ce conte concerne aussi le meurtre des parents de Julien, que celui-ci a massacrés « comme des animaux ».

Le meurtre est, en quelque sorte, une aliénation naturelle de l'homme, corrélé à son instinct de survie. Les hommes étant des animaux « dénaturés », selon Rousseau, les hommes font cependant une distinction entre le bien et le mal. Pour Mirbeau, cette capacité humaine n'annule en aucun cas l'instinct de meurtre en l'homme. Il se pose donc ici en héritier de Rousseau.

Les uns domineront avec violence, les autres gémiront asservis à tous leurs caprices : voilà précisément ce que j'observe parmi nous, mais je ne vois pas comment cela pourrait se dire des hommes sauvages, à qui l'on aurait même bien de la peine à faire entendre ce que c'est que servitude et domination.⁸⁶

Ces phrases correspondent à la pensée de Rousseau dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755).

C'est ainsi que les hommes dissolus se livrent à des excès qui leur causent la fièvre et la mort parce que l'esprit déprave les sens, et que la volonté parle encore quand la nature se tait [...] tandis que la bête, qui n'a rien acquis et qui n'a rien non plus à perdre, reste toujours avec son instinct, l'homme rependant par la vieillesse ou d'autres accidents tout ce que sa *perfectibilité* lui avait fait acquérir retombe ainsi plus bas que la bête même ?⁸⁷

Ainsi, seul l'être humain est capable d'être diabolique. Ce mal radical, on peut penser comme Rousseau qu'il est inconnu des animaux et ne peut procéder que des seuls êtres humains. La méchanceté - spécialité humaine - est le fait de s'organiser consciemment pour faire le plus de mal à l'autre. Chez Mirbeau, comme le souligne P. Michel, le sexe et la mort - le classique Eros et Thanatos - sont indissociables.

[P]our Mirbeau, le sexe et la mort ont partie étroitement liée et [...] le meurtre est indissociablement lié à l'instinct sexuel : « c'est un instinct vital qui est en nous... qui est dans tous les êtres organisés et les domine, comme l'instinct génésique... Et c'est tellement vrai que, la plupart du temps, ces deux instincts se combinent si bien l'un par l'autre, se confondent si totalement l'un dans l'autre, qu'ils ne font en quelque sorte qu'un seul et même instinct, et qu'on ne sait plus lequel des deux nous pousse à donner la vie et lequel à la reprendre, lequel est le meurtre et lequel est l'amour.⁸⁸

Il faut noter que le viol apparaît souvent dans les romans de Mirbeau. Nombre de ses personnages - Célestine, Sébastien Roch, la petite Claire dans *Le Journal d'une femme de chambre*, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, *Dingo...* - ont subi un viol. Ce crime est déjà lui-même l'assassinat symbolique de l'innocence enfantine de la jeune Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*.

À douze ans, j'étais femme, tout à fait... et plus vierge... Violée ? Non, pas absolument... Consentante ? Oui à peu près... du moins dans la mesure où le permettaient l'ingénuité de mon vice et la candeur de ma dépravation [...] là, sur un lit de goémon fermenté, sans que je me sois refusée ni débattue... il me posséda... pour une orange ! ... Il s'appelait d'un drôle de nom : M. Cléophas Biscouille...⁸⁹

Ce n'est pas un hasard si Mirbeau a situé *Le Journal d'une femme de chambre* dans le monde des gens de maisons bourgeoises. Il convient de le souligner, au XIX^e siècle, les domestiques sont, dans l'imaginaire bourgeois, dotés d'une sensualité inquiétante. Déjà les frères Goncourt, dans *Germinie Lacerteux* (1865), relatent les aventures d'une servante hystérique dotée d'un charme aphrodisiaque, qui s'attaque et s'attache à l'autre sexe. Cette séduction agressive la conduit aux pires orgies et à une totale dégradation. À quarante ans, elle se vend dans la rue, guidée par un instinct bestial. Elle déambule dans la ville, battant le pavé et, la nuit, elle adopte la démarche furtive des bêtes affamées qui fouillent l'ombre en quête de quelque proie. La Célestine de Mirbeau paraît tout aussi attirée par la sexualité. Elle semble se perdre quand elle est en présence d'un homme. Elle tue Georges, jeune poitrinaire qu'elle devait aider à vivre, en faisant l'amour avec lui. Tel un vampire, elle anéantit les dernières forces du jeune homme dans des débordements sensuels. Après la mort de Georges, Célestine, qui, un moment, a désiré mourir avec son amant, s'empresse, le soir même, en compagnie d'un valet grossier, de « se décrocher » du sentiment amoureux qu'elle a vécu avec Georges. Les plus nobles sentiments sont bafoués par l'appel de la chair.

Dans l'imaginaire bourgeois, la chair ancillaire est ambivalente. D'un côté, elle est puissante et épanouie ; de l'autre, elle recèle des appétits excessifs et une sensualité débridée, qui mène à la mort. Ce rapport à la souillure est déterminant dans la condition de domestique. C'est autour de binarité sale/propre que s'opère la répartition de la maisonnée qui se fonde sur le modèle architectural de l'immeuble bourgeois : aux maîtres, l'endroit, le luxe et la discrétion des salons ; aux domestiques l'envers, la saleté et la promiscuité des loges et des chambres de bonnes. Socialement, on trouve la même binarité : aux maîtres, le propre, l'avouable et la représentation ; aux domestiques, le sale, l'inavouable et le secret. Tant il est vrai que, dans l'imaginaire bourgeois, souillure et sexe sont intimement mêlés. La bonne apparaît comme un objet sexuel pour l'épanchement du maître. Ainsi Marianne, la cuisinière des Lanlaire du *Journal d'une femme de chambre*, raconte à Célestine comment leur maître est devenu son amant.

Il y a deux mois, Monsieur est entré dans la laverie où j'étais en train de laver la vaisselle. [...] Monsieur venait de causer avec vous, sur l'escalier... Quand il est entré [...] Monsieur [...] soufflait très fort, avait les yeux rouges et hors de la tête... Sans rien me dire il s'est jeté sur moi, et j'ai bien vu de quoi il s'agissait [...] il est revenu, souvent... C'est un homme bien mignon...⁹⁰

Marianne joue évidemment ici le rôle de Célestine, car c'est à cette dernière que Monsieur Lanlaire faisait la cour. Mais on sait par ailleurs que, doté d'un puissant appétit sexuel et ne trouvant aucune satisfaction auprès de sa femme – elle-même utilisant des méthodes « solitaires » (scène de l'olisbos) pour se satisfaire –, M. Lanlaire a toujours couché avec toutes les servantes qui sont passées dans la maison, avant d'être renvoyées quand elles tombent enceintes.

Ainsi, c'est sur la bonne que s'évacuent les perversions. La domestique est souvent un commode exutoire sexuel pour le maître de maison. P. Michel, cite le « Frontispice » du *Jardin des supplices*, où l'auteur évoque un « honorable assassin ».

[Il] tuait les femmes, non pour les voler, mais pour les violer ; son sport était que le spasme du plaisir de l'un concordât exactement avec le spasme de mort de l'autre ; « Dans ces moment-là, me disait-il, je me figurais que j'étais un Dieu et que je créais le monde !⁹¹

Cet acte démiurgique rejoint celui du psychopathe - qui « chosifie » l'autre en ne lui accordant pas plus d'importance qu'un bout de chair inerte. Il serait réducteur de *psychiatriser* les personnages mirbelliens, mais la dualité douleur physique/plaisir, montre bien, comme le souligne Didier Anzieu, que la douleur et le plaisir sont liés.

La douleur n'est pas le contraire ou l'inverse du plaisir : leur relation est asymétrique. La satisfaction est une « expérience », la souffrance est une « épreuve. » [...] La douleur ne se partage pas, sauf à être érotisée dans une relation sadomasochiste. Chacun est seul en face d'elle. Elle prend toute la place et je n'existe plus en tant que Je : la douleur est. [...] Le plaisir est l'expérience de la complémentarité des différences, une expérience régie par le principe de constance, qui vise au maintien d'un niveau énergétique stable [...] S'adonner au plaisir suppose la

sécurité d'une enveloppe narcissique [...]. La douleur, si on échoue à la soigner et/ou à l'érotiser, menace de détruire la structure du Moi-peau.⁹²

La douleur sert aussi d'enveloppe corporelle dans certains cas d'automutilation.

[...] s'infliger à soi-même une enveloppe réelle de souffrance est une tentative de restituer la fonction de peau contenante, non exercée par la mère ou l'entourage, ce que nous allons voir également : je souffre donc je suis.⁹³

Mirbeau associe fréquemment le sexe et la mort, dyade quasi inséparable et présente dans nombre de ses romans : Joseph, présumé tueur et violeur d'enfants, exercera un magnétisme érotique puissant sur Célestine. « Et sur les lèvres et dans les yeux de Joseph erre un sourire effrayant qui, véritablement, a des lueurs courtes, rapides de couteau. Je crois que cet homme est le diable... »

94

Le romancier s'étend, d'ailleurs, sur le sadisme de Joseph lorsqu'il torture les canards.

Il tue les canards, selon une méthode normande, en leur enfonçant une épingle dans la tête... il pourrait les tuer, d'un coup, sans les faire souffrir. Mais il aime à prolonger leur supplice par de savants raffinements de torture ; il aime à sentir leur chair frissonner, leur cœur battre dans ses mains ; il aime à suivre, à compter, à recueillir dans ses mains leur souffrance, leur frissons d'agonie, leur mort...⁹⁵

Et Célestine d'affirmer :

C'est drôle, j'ai toujours eu un faible pour les canailles... Ils ont un imprévu qui fouette le sang... une odeur particulière qui vous grise, quelque chose de fort et d'âpre qui vous prend par le sexe [...] rien ne peut m'enlever désormais la certitude que c'est lui qui a violé la petite Claire, dans le bois.⁹⁶

Le sexe qui côtoie la mort est, bien sûr, présent dans le passage où Célestine s'occupe de Georges, le jeune et beau tuberculeux. L'acmé se situe lors du meurtre déguisé en coït.

Et nos deux corps se confondirent... Et, le désir réveillé en moi, ce fut un supplice atroce dans la plus atroce des voluptés d'entendre, parmi les soupirs et les petits cris de Georges, d'entendre le bruit de ses os qui, sous moi, cliquetaient comme les ossements d'un squelette... Tout à coup, ses bras me désenlacèrent et retombèrent, inertes, sur le lit ; ses lèvres se dérobèrent et abandonnèrent mes lèvres. Et de sa bouche renversée jaillit un cri de détresse... puis un flot de sang chaud m'éclaboussa tout le visage. D'un bond, je fus hors du lit. En face, une glace me renvoya mon image, rouge et sanglante. ⁹⁷

La possession du corps de l'autre jusqu'à la mort crée l'illusion d'un lien inéluctable et définitif. On retrouve ce schéma dans *Carmilla* de l'Irlandais Sheridan Le Fanu, publié en 1872, soit vingt-cinq ans avant son illustre successeur *Dracula* (1897) d'un autre Irlandais, Bram Stoker. Ici, le vampire de Le Fanu est une femme, et à la transgression vampirique s'ajoute celle de l'homosexualité féminine. Le passage qui suit rappelle celui du *Journal d'une femme de chambre*, où Mirbeau décrit la santé déclinante de Georges en raison des relations sexuelles imposées par Célestine. Dans *Carmilla*, le personnage est victime d'un succube, qui abrège sa vie par ses baisers.

« ... L'état de santé de mon enfant bien-aimée empirait rapidement, continua-t-il. Le traitement du médecin n'avait eu aucun effet sur ce que je pensais être une maladie infectieuse. [...] » Il me dit qu'il était sûr de ne pas se tromper : aucune maladie naturelle ne produisait des symptômes semblables, et la mort était déjà toute proche. ⁹⁸

[...] Les piqûres qu'elle avait ressentie près de la gorge correspondaient affirmait-il, à la morsure de deux longues dents acérées qui sont la caractéristique bien connue des vampires. ⁹⁹

Mirbeau a choisi de faire de Georges un être androgyne, plus proche du féminin que du masculin. Directe ou indirecte, l'influence de Le Fanu et du gothique anglo-saxon est probable. Et cette influence va perdurer longtemps puisqu'on la retrouve dans l'anthologie commentée *Pedigree du vampire* (1977) de Pierre Gripari. Le

texte, en l'occurrence, est du poète Lucain, un contemporain de Néron. Il évoque un succube diabolique qui empoisonne un jeune homme par ses baisers.

Après ce mélange de poisons sans nom [...] des herbes dont son impure salive a souillé la tige naissante, et, tous les venins dont elle-même dota le monde. [...] la bouche pleine d'écume, elle relève la tête. Soudain elle voit se dresser l'ombre du cadavre qui gît à ses pieds. Tremblante à la vue de ce corps sans vie, l'ombre craint de redevenir captive dans son odieuse prison, et s'épouvante de rentrer dans cette poitrine, ouverte, dans ces entrailles, dans ces veines tranchées par une plaie mortelle.¹⁰⁰

Comme le souligne Gripari, les origines du vampire sont très anciennes, mais la récupération du mythe par les conteurs et les écrivains est récente. C'est à la Renaissance que naissent ces morts qui se relèvent de leurs cercueils pour attaquer les vivants. On trouve des allusions à ces phénomènes dans les pays slaves (Pologne, Serbie, Ukraine). Plus tard, les conteurs romantiques, lassés du règne des Lumières et de son rationalisme, se jettent avec passion sur ces histoires de vampires. D'où un foisonnement de contes et de romans qui émergent au XIX^e siècle, parmi lesquels *La morte amoureuse* de Théophile Gautier, *Carmilla* de Le Fanu et *Dracula* de Stoker qui, de manière magistrale, clôt le XIX^e siècle, deux ans avant *Le Jardin des supplices*.

Chez Mirbeau, les femmes, certes, ne sont pas toutes des vampires, mais beaucoup d'entre elles s'avèrent pour le moins dangereuses, souvent sous des apparences de fragilité. Georges, le jeune tuberculeux, représenterait la « face fragile » de la femme et Célestine la « face dangereuse ».

Son visage imberbe avait la grâce d'un beau visage de femme ; d'une femme aussi, ses gestes indolents et ses mains longues, très blanches, très souples [...].¹⁰¹

D'ailleurs, on peut penser que seuls les personnages androgynes obtiennent grâce aux yeux de Mirbeau, à l'instar de Xavier et de William, qui ont l'apparence et la fragilité d'une femme et constituent des proies potentielles. Dans le passage où Georges subit les assauts de Célestine, celle-ci apparaît tout d'abord sous un

jour maternel et protecteur. Elle souhaite « boire [...] tout le sang empoisonné et tout le pus mortel » mais finira par le tuer en épuisant sa force vitale. Ainsi, la confusion des genres est accentuée dans le baiser mortel de Célestine à Georges qui, une fois de plus, n'est pas sans rappeler la Carmilla de Le Fanu.

Je collais ma bouche à sa bouche, je heurtais mes dents aux siennes, avec une telle rage frémissante, qu'il me semblait que ma langue pénétrât dans les plaies profondes de sa poitrine, pour y lécher, pour y boire, pour en ramener tout le sang empoisonné et tout le pus mortel [...].¹⁰²

Monsieur Georges ne tarda pas à dépérir. Les crises devinrent plus fréquentes, plus graves, plus douloureuses. Il cracha du sang, eut de longues syncopes, pendant lesquelles on le crut mort. Son corps s'amaigrit, se creusa, se décharna, au point qu'il ressemblait véritablement à une pièce anatomique. [...]¹⁰³

Quant aux médecins, mandés de Paris, ils s'étonnèrent des progrès de la maladie, et qu'elle eût causé en si peu de temps de tels ravages... Pas une minute, ni eux, ni personne, ne soupçonnèrent l'épouvantable vérité... Leur intervention se borna à conseiller des potions calmantes.¹⁰⁴

Le vampirisme - il s'agit, en l'occurrence, d'une femme-vampire -, est ainsi devenu un des grands thèmes artistique et romanesque du XIX^e siècle. Cette image de femme tueuse vient alimenter la misogynie fin de siècle. La femme est le vampire et l'homme la victime. De la mère à l'épouse, en passant par l'amante, la femme use de ses charmes pour venir à bout de sa conquête. Elle suce le sang comme elle prend la vie, mais aussi la fortune et le statut de sa victime. Dans *Le Calvaire*, Mirbeau exprime d'ailleurs cette dépossession aliénante.

Ma fortune, elle l'a dévorée d'un coup de dent... Mon intelligence, ses lèvres, d'un trait, l'on tarie... Alors elle spéculé sur mon honneur, c'est logique... Sur mon honneur !...¹⁰⁵

Un grand nombre d'artistes contemporains de Mirbeau ont, en effet, utilisé cette métaphore féminine de prédatrice. On peut citer ici Mireille Dottin-Orsini qui évoque l'iconographie fin de siècle où les références de succubes de sexe féminin abondaient.

Mossa a peint une *Sirène repue* aux yeux de vipère, un filet rouge à la commissure des lèvres, et nombre de *Salomé* exhibent des mains sanglantes.¹⁰⁶

M. Dottin-Orsini ajoute que l'appellation de vampire doit être précisée.

[Elle n'a] donc plus le même sens suivant qu'elle qualifie un homme ou une femme. Le vampire mâle reste un vampire, *Dracula* de Bram Stoker en sera l'un des plus connus, c'est-à-dire un être surnaturel, un mort-vivant qui se nourrit de sang humain et que seul un pieu enfoncé dans le cœur peut détruire. Appliqué à une femme, le terme change considérablement d'acceptation. Le terme devient plus large et banal et peut désigner toute femme réelle, considérée comme dangereuse pour sa santé, sa fortune, son intelligence, son âme, son honneur. C'est en cela que la figure du vampirisme se fond dans celle de la femme fatale et peut être senti, à la fin du siècle, comme une spécialité éminemment féminine.¹⁰⁷

Lorrain, Mallarmé, et, bien sûr, Mirbeau ont largement utilisé ce vampirisme sexuel auquel s'ajoute un vampirisme financier. Ce thème cher aux écrivains du XIX^e siècle alimente le symbole du sang menstruel féminin, auquel s'ajoute l'idée de matrice et de fécondité. Nombre d'avortements sont pratiqués par la mère Gouin dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Cette obsession du sang (tuberculose, menstruations, défloration, accouchement) des femmes s'est décliné de multiples façons au fil du XIX^e siècle, la femme étant vue comme une maîtresse qui boit le sang de l'homme et du créateur. La minutie de Mirbeau dans la description de la cruauté destructrice de la femme rappelle la sexualité sadique et perverse de la Clara du *Jardin des supplices*. Chez Mirbeau comme chez Rachilde (*Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*), le plaisir sexuel féminin est lié à la cruauté en général et au meurtre.

Le Jardin des supplices est saturé de ces images de femmes cruelles et tueuses : « Les crimes les plus atroces sont presque toujours l'œuvre de la femme... C'est elle qui les imagine, les combine, les prépare, les dirige. »¹⁰⁸ Au reste, la sexualité n'est pas la seule arme des prédatrices, et il suffit de lire *Le Père Goriot* (1892) de Balzac pour s'en convaincre : les filles de Goriot se conduisent en véritables succubes avec leur père. Les jardins des supplices que les femmes réservent aux hommes sont innombrables, et les mères, bien sûr, ne sont pas de reste.

La mère, en effet, au sens freudien du terme, emprunte chez Mirbeau cet anthropophagisme à l'égard de l'homme. Ce despote domestique ravage tout autour d'elle. Figure égocentrique et perverse, la mère mirbellienne est cruelle, et le danger qu'elle représente protéiforme. En matière de maladies endémiques, le XIX^e siècle, outre les ravages de la tuberculose et de la syphilis, souvent propagée par les prostituées, marque le caractère létal du sexe féminin. Dans de nombreux romans de Mirbeau, la maladie ne fait qu'objectiver les desseins féminins et les conséquences de l'abus de plaisir. Dans *Les Mancenilles* (1900), André Couvreur, qui est médecin, décrit ces empoisonnements vénériens féminins et revient à ce thème de la femme qui ne donne la vie que pour la reprendre ensuite.

[Les maladies vénériennes] créaient des enfants destinés à être fauchés à leur aurore (...) déjà ravagés dans le ventre de leur mère. Il suffisait de consulter la mortalité effrayante des enfants en bas âges pour être fixé. Ces femmes tuaient plus sûrement que des balles de fusils.¹⁰⁹

Dans sa préface à *L'Amour de la femme vénale*, Alain Corbin note que l'image de la femme fatale/létale est permanente chez Mirbeau.

[L]a prostituée figure au premier rang des guerrières du sexe. La « haine de l'homme » est constitutive de son être. Dans son alcôve, l'étreinte prend la forme d'un duel. Or, cette haine affichée se situe à la racine du désir de l'homme ; son évidence autorise l'émoi crée « par la sensation de frôler un être indomptable et dangereux. » La « putain » provoque mieux que toute autre la peur inspirée par la femme en cette fin de siècle. Pour quelques instants, « la fille » cristallise toutes les menaces de la tentatrice des abîmes ; elle incarne la fascination de l'incompréhensible.¹¹⁰

En cela, elle se rapproche de l'animal, qui mange ses petits. Le cas de la lionne est, à ce titre, évocateur car celle-ci - pour s'accoupler à nouveau et stopper la lactation - mange ses petits. Dans sa préface à *L'Amour de la femme vénale*, A. Corbin le précise.

Octave Mirbeau a clairement perçut que ce désir irrépessible est spécifique [...] celle qui dessine la plus terrible figure de la féminité

dévastatrice. Le corps de la prostituée, en revanche, fascine parce qu'il est l'évocation de l'animalité.¹¹¹

Lirat, le peintre imprécateur dans *Le Calvaire*, brosse un portrait similaire de la femme et, en particulier, de la mère.

Être nés de la femme, des hommes !... quelle folie ! Des hommes, s'être façonnés dans ce ventre impur ! Des hommes, s'être gorgés des vices de la femme, de ses nervosités imbéciles, de ses appétits féroces, avoir aspiré le suc de la vie à ses mamelles scélérates !... La mère !... Ah ! oui, la mère !... La mère divinisée n'est-ce pas ? ... La mère qui nous fait cette race de malades et d'épuisés que nous sommes, qui étouffe l'homme dans l'enfant, et nous jette sans ongles, sans dents, brutes et comptés, sur le canapé de la maîtresse et le lit de l'épouse...¹¹²

Le romancier va jusqu'à attribuer à la prostituée un pouvoir aliénant, voire hypnotique, sur l'homme, quelle que soit sa classe sociale.

La femme vénale, est à ses yeux prêtresse de l'instinct atavique. Elle autorise de renouer avec la « satisfaction bestiale ». Elle peut, en, effet, produire chez l'homme « un anéantissement momentané de la conscience » - le mot est ambigu – et une plongée dans l'irrationnel.

Selon Mirbeau, si l'on se place à un niveau sociologique, la femme vénale abolit les codes et les masques sociaux.

[...] Le coït avec la femme publique est créateur d'égalité. Il démasque les ordres et nivelle les hiérarchies. En cela qu'il met en acte une offre et une demande, à savoir l'instinct du désir masculin des classes dominantes et la nécessité de subvenir à leurs besoins des femmes de basses conditions. Ainsi « le rapport vénal satisfait l'individu qui appartient aux classes dominantes, en ce qu'il prend souvent la forme d'une plongée à la rencontre du peuple ; pour le marginal, le sexe partagé peut être signe, voire instrument d'intégration sociale.¹¹³

En ce sens, Mirbeau accrédite une thèse d'une grande modernité, qui annonce le féminisme, puisqu'il constate qu'une révolution est bien engagée par les femmes. L'écrivain dénonce l'hypocrisie du mépris bourgeois, fustige l'abolitionnisme moral

en affirmant la reconnaissance et l'utilité de la prostitution et prend la défense des femmes publiques dans *L'Amour de la femme vénale*, écrit vers 1912, traduit et publié en bulgare en 1922 puis... traduit en français et enfin publié à Paris en 1994. Le texte original ayant été perdu, ce bref essai posthume constitue une véritable apologie de la travailleuse sexuelle et s'insurge devant l'hypocrisie des messieurs qui ont épouse sur rue et maîtresse sur cour mais passent à côté de la prostituée avec dégoût.

Le dégoût officiel de la sexualité et la fascination secrète qu'elle entraîne rejoint une des grandes contradictions de la société occidentale - en Europe notamment, mais aussi dans les divers Empires coloniaux disséminés à travers le monde. La religion chrétienne, surtout dans sa version catholique, condamne haut et fort les plaisirs de la chair et semble fonder sa théologie morale sur la seule sexualité. Le prêtre, incarnation supposée de la chasteté, est pourtant, par le biais du sacrement de la confession, le confident et le conseiller des femmes qu'il est censé ne pas connaître. Or, il en sait souvent plus que l'époux sur ces horribles péchés de la chair dont viennent s'accuser les croyants. Le sixième et le neuvième commandement (« Luxurieux point ne seras de corps ni de consentement » ; « L'œuvre de chair ne désireras qu'en mariage seulement ») constituent, en effet, la plus obsessionnelle armature de cette philosophie. Ce qui suppose une formation solide à travers les manuels du confesseur * qui permettent aux séminaristes et aux prêtres de connaître les divers arcanes d'une géographie exotique, celle de ces terres lointaines qu'ils n'auront jamais - du moins en principe - l'occasion d'arpenter (l'expérience personnelle de l'élève Mirbeau à Vannes prouve cependant qu'il y eut bien des exceptions). Ces futurs spécialistes de la sexualité sont donc invités à découvrir de loin « la pollution nocturne », les « mouvements désordonnés », les « attouchements impudiques », les « attouchements entre époux » ainsi, bien sûr que la sodomie (« complète » ou « incomplète »).

Pour l'Église catholique, la deuxième partie du XIX^e siècle est, certes, volontiers misogyne par son obsession sexuelle, mais tout en étant tournée vers la femme - ce qui n'est en rien contradictoire puisqu'il s'agit de la mère de Jésus, la Vierge

Marie, une femme asexuée qui, si elle a eu un fils, a échappé à la souillure (Joseph n'étant que le père nourricier de Jésus). Or, le culte marial s'est épanoui lors de l'enfance et de l'adolescence de Mirbeau, et c'est en 1854 que le pape Pie IX proclame le dogme de l'Immaculée Conception. Certains pays d'Europe voient alors se développer un phénomène rare, les « apparitions de la Vierge », dont les plus célèbres en France seront celles de La Salette (1846), Lourdes (1858) et Pontmain (1871). Mirbeau n'entendra pas parler de celles de Fatima, au Portugal, puisque la première eut lieu en 1917, moins de trois mois après sa mort le 16 février. L'écrivain catholique Louis Veuillot se rend à Lourdes dès l'été 1858, y rencontre Bernadette Soubirous et publie dans son journal *L'Univers* un article qui fera date. Tandis que se développe la misogynie bourgeoise, si présente dans l'œuvre de Mirbeau, la femme devient ainsi la Femme suprême, auréolée par la naissance de son divin fils. Dans cette deuxième partie du XIX^e siècle, l'Église peut dès lors peaufiner sa misogynie tout en exaltant une femme qui ne répond en rien aux normes communes puisqu'elle a été « conçue sans péché ». La Vierge devient, dans les faits, une sorte de divinité. Et ce n'est pas un hasard si certaines bourgeoises rebaptiseront leur bonne « Marie ». Au reste, Mirbeau n'était-il pas placé sous la sainte protection de la Vierge ? Son identité d'État civil était Octave Marie Mirbeau...

* Sur les manuels du confesseur, on lira avec intérêt un chef-d'œuvre comique involontaire, *Les Mystères du confessionnal : Manuel secret des confesseurs* de Mgr Bouvier, évêque du Mans, membre de la Congrégation

CHAPITRE II

À corps et à cri

Ce n'est pas la Sainte Vierge mais les affres du mariage avec une femme légère que Mirbeau met en scène dans *Le Calvaire*. Comme si deux mondes, nécessaires l'un à l'autre - celui du sexe tarifé et celui de l'amour conjugal - devaient rester bien séparés. En effet, Juliette Roux revient peu à peu à son premier métier lorsqu'elle a fini de ruiner Mintié. Celui-ci entre dans un délire de jalousie. Suicide ou meurtre semble être la seule alternative pour échapper à cet enfer. L'aliénation amoureuse de Mintié est en partie autobiographique, note P. Michel dans sa préface au *Calvaire*, en particulier lors de sa relation avec Alice Regnault – ex-horizontale. En effet, le couple vit de longues et douloureuses crises, qui atteindront leur paroxysme en 1894. Mirbeau caresse même alors l'idée du suicide. Cet épisode permet de voir *Le Calvaire* comme une œuvre autobiographique qui serait née d'une expérience conjugale malheureuse. Par ailleurs, la soumission morale et physique de la prostituée marque une fraternité avec l'écrivain. De plus, Mirbeau, critique d'art, côtoie des peintres comme Toulouse-Lautrec ou Degas, qui ont peint le monde des maisons closes.

De plus, l'amitié de Mirbeau pour les prostituées, note encore P. Michel, est d'autant plus vive qu'il a conscience de partager leurs misères et leurs hontes. Pendant cette période de sa vie, en effet, il mène l'existence d'un « prolétaire des lettres », contraint de vendre son esprit et sa plume comme la prostituée vend ses charmes. Le dégoût de cet esclavage est pour Mirbeau intolérable car il engendre la soumission de l'écrivain.

de l'Index (1827, réédité par Jérôme Martineau, Paris, 1968).

Ces deux formes d'aliénations - celle du corps et celle du cerveau -, l'écrivain les développe dans son roman inachevé *Un Gentilhomme* (1920, posthume), où l'on assiste à la « prostitution » du narrateur, un intellectuel sans emploi, acculé par la faim à accepter les propositions de vieux débauchés. Mirbeau n'a cessé de décrire cette aliénation par l'argent, où prolétaires, intellectuels et prostituées ont en commun d'être exploités pour leur valeur marchande. Se vendant au plus offrant dans une société mercantile où tout s'achète, surtout l'humain. Chez Mirbeau, l'étreinte de la prostituée prend l'allure d'un duel, où l'argent tient un grand rôle.

Si la tentation de l'or oblige la prostituée à mimer tous les gestes d'un sentiment qu'elle n'éprouve point, [...] C'est le sang-froid d'un duelliste plein de haine. [...] Une telle étreinte est comme un meurtre commis dans le noir. Mais un meurtre où – ironie du sort – c'est l'agresseur qui tombe vaincu.¹¹⁴

Le délire de jalousie à l'encontre de Juliette, qui se prostitue, rend compte de ce duel sexuel.

Je ne la tuerai pas, parce qu'il faut qu'elle souffre, abominablement, toujours... qu'elle souffre dans sa beauté, dans son orgueil, dans son sexe étalé de fille vendue !...¹¹⁵

[...] Elle est rompue, pâle, dépeignée... De quels bouges, de quelles alcôves, de quels bras sort-elle ? Sur quels oreillers sa tête s'est-elle roulée !... Quelquefois, je vois des raclures de draps danser, effrontés, à la pointe de ses cheveux... [...] Elle se déshabille, et je crois qu'elle éprouve une joie sinistre à me montrer ses jupons mal rattachés, son corset délacé, tout le désordre de sa toilette froissée, de ses dessous défaits qui tombent autour d'elle, s'étalent, emplissant la chambre de l'odeur des autres !¹¹⁶

Selon M. Dottin-Orsini, l'aliénation de l'homme par la femme est récurrente dans l'œuvre de Mirbeau.

Quand Octave Mirbeau, dans un article de 1892 signé du pseudonyme « Jean Maure », résume sa vision de la guerre des sexes, cela donne : « La femme possède l'homme. Elle le possède et elle le domine ; elle le domine et elle le torture. »¹¹⁷

Mirbeau fait de la femme une figure aliénante, dépersonnalisante et dénuée de sens moral. Elle constitue un danger par sa beauté et son sexe. La raison de cette hyper sexualisation correspond aussi peut-être à un traumatisme de jeunesse qui, pour Mirbeau, transforme l'acte sexuel en une chose abjecte et sale. Ses romans sont peuplés de figures féminines effrayantes. À la manière d'une mythologie de la féminité, le romancier réunit la femme fatale, la meurtrière, la mégère ou la dépravée dans ses romans. Chez lui, la femme est une criminelle qui, à la différence de l'homme, aime faire souffrir. L'homme se contente de tuer net, alors que la femme use de cruauté. Juliette, l'amante de Mintié, est symboliquement torturée à longueur de pages, mais Mintié ne parvient qu'à tuer le petit chien de Juliette à la place de la maîtresse. Dans *Le Calvaire*, le phénomène hallucinatoire est souvent utilisé pour produire un effet fantastique et inquiétant. Les visions fantasmatiques de la Vierge se mêlent à celles de Juliette pour confirmer le délire de Mintié qui sombre dans la folie.

Mais la Vierge ne m'entendait plus. Elle glissa dans la chambre en faisant des révérences, grimpa sur les chaises, fureta dans les meubles, en chantant des airs étranges. Une capote de loutre remplaçait maintenant son nimbe doré, ses yeux étaient ceux de Juliette Roux, des yeux très beaux, très doux, qui me souriaient dans une face de plâtre, sous un voile de gaze fine. De temps en temps, elle s'approchait de mon lit, balançait au-dessus de moi son mouchoir brodé qui exhalait un parfum violent.¹¹⁸

Mintié s'adresse à sa vision comme si elle était de chair et d'os.

Vierge, bonne Vierge, implorai-je de nouveau, parle-moi, parle-moi encore comme autrefois dans la chapelle... [...] - Tu, tu, tu, tu ! chantonnait la Vierge, qui, faisant bouffer sa robe lilas, écartant, du bout de ses doigts effilés et chargés de bagues, son manteau constellé d'argent, se mit à tourner lentement, avec des mouvements de valse, la tête renversée sur les épaules.¹¹⁹

Ces visions provoquent chez le lecteur une hybridation entre la réalité et l'onirisme qui se rapproche du délire paraphrénique sur lequel, dans sa *Psychiatrie de l'adulte*, T. Lemprière, s'est penché.

La production délirante se déploie comme une fiction poétique ou romanesque, [...] La paraphrénie fantastique donne lieu à des productions d'une luxuriance prodigieuse où se juxtaposent des représentations délirantes décousues, mobiles, recevant l'appoint d'une exaltation thymique et d'expériences hallucinatoires parfois très riches. Le discours est visionnaire, projetant une fantasmagorie féerique ou dramatique que le sujet, emporté par son inspiration ou son illumination, livre avec une complaisance évidente et un grand bonheur d'expression.¹²⁰

Dans *Le Calvaire*, Mirbeau brosse, par touches successives, le portrait de Juliette. Il fait d'elle un personnage insaisissable, presque un mirage. Son visage change comme son statut. Juliette s'incarne en Vierge, puis en chouette. Le portrait des personnages féminins du *Calvaire* est par nature flottant, car l'hallucination rend toute stabilité psychologique impossible. La folie et le doute se propagent, comme par capillarité, à tous les protagonistes. Le personnage aliénant de Juliette entre bien dans la pathologie délirante. L'hallucination prend donc une forme fantastique. Elle traduit une explosion du réel, une déformation grotesque et vulgaire des personnages, qui perdent leur identité et échappent à toute catégorie de sexe ou de genre. Ainsi, à plusieurs reprises, Mintié voit « l'horrible image du chanteur de Bouffes » dans l'ombre de Juliette. Ce glissement permanent des personnages du féminin vers le masculin, des figures intimes vers des figures étrangères, témoignent de l'obsession de Mintié qui s'accroît au fil du roman.

Chose curieuse ! à un moment, j'avais vu se dessiner, près [de Juliette], l'horrible image du chanteur des Bouffes. Et cette image formait, pour ainsi dire, l'ombre de Juliette. Loin de se dissiper, à mesure que je la regardais, l'image incarnait, en quelque sorte, une consistance corporelle. Elle grimaça, virevolta, bondit avec des contorsions infâmes [...]¹²¹

Le jeu des métamorphoses de Juliette affirme le morcellement de la réalité produite par la folie dans laquelle entre Mintié. Le personnage de Juliette échappe à toute permanence et s'insinue dans tous les éléments textuels. Par là même, la métaphore sert à créer une impossible fixation de Juliette et à faire d'elle un personnage omniprésent et despotique. En voici un exemple :

Déjà j'ai vu glisser, comme une couleuvre, la traîne de sa robe, derrière la portière retombée [...]. Et un grand voile se lève, par-delà lequel je vois Juliette, le ventre sali, épuisée et hideuse, se prostituant à des boucs ! ... Juliette est là, devant moi, en costume sombre... avec une voilette épaisse qui lui cache la figure... L'ombre de sa main court sur la nappe, elle s'allonge, s'élargit, se rétrécit, disparaît et revient... Toujours je verrai cette ombre diabolique, toujours !... ¹²²

Il convient de souligner ici l'analogie permanente - on pourrait dire constitutive -, dans la médecine mentale entre « passions » et « aliénations », sans laquelle la connaissance et la description de la folie seraient impossibles. Juan Rigoli cite l'aliéniste Philippe Pinel qui, dans son *Traité Médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1809), explique que les passions humaines et leurs effets sont le fondement le plus sûr de l'étiologie de la folie : « On serait étranger aux vraies notions de l'aliénation si on ne remontait à son origine la plus ordinaire, les passions humaines devenues véhémentes ou aigries par des contrariétés vives. » Et Pinel de poursuivre :

Toutes les différentes passions dont les hommes peuvent être affectés, doivent être mises au nombre des causes de la folie ; elles occasionnent de si violentes secousses qu'elles nous enlèvent l'usage de la réflexion, l'imagination devient alors plus ou moins exaltée, selon que les passions sont plus ou moins vives, et ces passions, à leur tour, donnent naissance à des folies plus ou moins violentes. ¹²³

Dans son recueil *Des passions* (1805), cité par Juan Rigoli, Jean-Étienne Dominique Esquirol, fait la même constatation. Cette corrélation entre passion et aliénation deviendra une constante chez les aliénistes, car l'aliénation est une forme accentuée de l'emportement des passions, comme le souligne Esquirol.

Non seulement, les passions sont la cause la plus commune de l'aliénation, mais elles ont avec cette maladie et ses variétés des rapports de ressemblance bien frappants. Toutes les espèces d'aliénations ont leur analogie, et pour ainsi dire, leur type primitif dans le caractère de chaque passion. Celui qui a dit que la fureur est un accès de colère prolongée, aurait pu dire avec la même justesse que la manie érotique est l'amour porté à l'excès [...] ¹²⁴

L'œuvre de Mirbeau s'est construite à partir d'une solide documentation du monde de la folie. Ses romans, ses contes et ses nouvelles fourmillent de terreurs, de grotesques, d'hallucinations angoissantes sorties des pires cauchemars. Il est intéressant de remarquer aussi l'emprunt à la mythologie pour incarner ses monstres. Gorgones, méduses, mégères, harpies et autres minotaures hantent les œuvres à chaque page. Les humains, et particulièrement les femmes, se transforment en vipères, couleuvres et créatures effrayantes sans contours précis... Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Joseph se métamorphose peu et en vient à ressembler à un loup ou un minotaure.

Son dos aussi me fait peur et aussi son cou large, puissant, bruni par le hâle comme un vieux cuir, raidi de tendons qui bandent comme des grelins. J'ai remarqué sur sa nuque un paquet de muscles durs, exagérément bombés, comme en ont les loups et les bêtes sauvages qui doivent porter, dans leurs gueules, des proies pesantes.¹²⁵

Les soldats affamés du *Calvaire* se métamorphosent en charognards, lorsqu' « il y eut entre nous des rixes sanglantes pour un pot de rillettes découvert dans un placard [...]. »¹²⁶ Ce bestiaire paraît tout droit sorti des ténèbres. La nuit et la pénombre sont propices à l'imaginaire. C'est la nuit que Mintié croit distinguer, au fond d'un couloir, des forces maléfiques.

[E]t la nuit venait, une nuit épaisse, qui non seulement était visible, mais qui était tangible aussi, car je la touchais réellement cette nuit monstrueuse ; je sentais ses ténèbres se coller à mes cheveux [...]¹²⁷

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 ?¹²⁸

Assailli par la panique, Mintié subit l'obscurité comme un trou sans fond, une abyssale chute vers l'enfer. « Je croyais voir des flammes rouges, de la fumée, des enlacements abominables, des dégringolades d'êtres affreusement emmêlés... »¹²⁹ La composition des personnages est bien souvent régie par un rythme binaire. Les personnages vont par couples antagonistes (laid/beau – intelligent/bête...). Pour Mirbeau, l'insignifiance frappe les personnages falots,

alors que ceux-ci sont souvent accompagnés par des personnages sensibles et intelligents. Ainsi, Mintié est sous l'emprise de l'insignifiante Juliette. Il est amoureux même de sa bêtise, de son inconscience, de ses futilités et de tout ce qu'il soupçonne en elle de pervers. Le charme âpre et puissant de Joseph conquiert Célestine, qui subit son « engourdissante fascination ».

Chez Mirbeau, le couple se construit comme une relation sadomasochiste entre un dominant et un dominé. Ce contrat implicite introduit la notion de plaisir dans la souffrance et, par là-même, l'emprise et l'aliénation de l'autre. Comme le note P. Michel dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, le plaisir conduit à la mort.

[Le plaisir] chez Mirbeau comme chez Baudelaire, il est éminemment mortifère [...] » « il vient de la vanité et il va au crime. Il vide les cervelles, pourrit les âmes, dessèche les muscles, d'un peuple d'hommes robustes fait un peuple de crétins. [...] C'est lui le pourvoyeur des bagnes et qui alimente les échafauds » [...] Ensuite, parce que, loin d'apaiser le désir, le plaisir ne constitue qu'une trêve éphémère – « l'Inquiétude et le Remords l'accompagnent » - et ne fait en réalité que l'exacerber. Car, comme l'a dit Schopenhauer, en satisfaisant un désir, on en laisse quantité d'autres inassouvis [...] Le plaisir constitue en réalité une espèce de drogue et, pour retrouver l'étourdissement qu'il procure, l'esclave du plaisir, peu à peu dépossédé de lui-même, s'engage dans une inlassable poursuite qui, de satiété en inassouvissement, ne peut déboucher que sur la mort.¹³⁰

P. Michel confirme par ailleurs le côté aliénant de l'amour.

Il en résulte que l'amour, qui, à en croire la littérature, est le plus noble des sentiments, et qui, selon Mirbeau lui-même, « nous porte à découvrir, sous la bête qui est en nous, le renouveau du dieu que nous avons été ».¹³¹

Or, il n'en est rien. L'amour, sous son masque idyllique, aliène plus encore l'homme, en fait un pantin et, dès lors, loin d'être une consolation ou un épanouissement, cette « duperie » ou cette « mystification » qu'est l'amour s'avère un intolérable supplice, et les rares moments de plénitude apparente et d'exaltation passagère qu'il autorise, en guise d'appas, sont bien chèrement payés, comme le constate amèrement Jean Mintié, dans *Le Calvaire* :

Si vous saviez de quoi c'est fait, cet amour, de quelles rages, de quelles ignominies, de quelles tortures ! Si vous saviez au fond de quels enfers la passion peut descendre, vous seriez épouvanté.¹³²

La femme aliénante est chez Mirbeau un thème obsédant. Pour lui, la femme rejoint les mythes originels des textes grecs fondateurs. Elle est une entité à multiples facettes - à la fois mère, amante et destructrice - tantôt vierge, tantôt corruptrice satanique. Ainsi, dans *Le Calvaire*, la mère du narrateur est pour le moins un cas d'école en matière de névrose. C'est une femme dont « [l'] enfance et [l]a première jeunesse avaient été souffrantes et marquées de quelques incidents nerveux inquiétants. »¹³³ À l'âge adulte, elle rêve de liberté et d'amour. Son mariage arrangé n'a fait qu'amplifier sa névrose.

Le mariage ne fit, au contraire, que développer les germes morbides qui étaient en elle, et la sensibilité s'exalta au point que ma pauvre mère, entre autres phénomènes alarmants, ne pouvait supporter la moindre odeur sans qu'une crise se déclarât, qui se terminait toujours par un évanouissement.¹³⁴

Il est vrai que cette femme est dominée par une lourde hérédité, qui remonte à un héritage féminin, puisque sa propre mère, elle-même victime d'une sensibilité morbide, est allée jusqu'à la pendaison. « Ces souffrances, ces égarements, ces enivresments de la mort, sa mère, sans doute, les lui avaient donnés en lui donnant la vie. »¹³⁵ Ce mal féminin semble se transmettre de mère en fille, telle une fatalité héréditaire où le don de la vie se mêle au don de la mort. Pour Mirbeau, le mystère de la création semble se cacher dans ces ventres maudits. Fille et mère suicidée ne feront qu'une seule, au point que la mère de Mintié mimera la scène du suicide de sa propre mère.

À cette question, ses yeux devenaient troubles, ses tempes s'humectaient d'une moiteur froide et ses mains se crispaient autour de sa gorge, comme pour en arranger la corde imaginaire dont elle sentait le nœud lui meurtrir le cou et l'étouffer.¹³⁶

Le seul bonheur de sa vie sera la naissance de son fils Jean. Cependant, elle refuse d'accorder à son mari un statut de père, préférant l'accorder, dit-elle, au

divin créateur. Ce qui permet à cette mère de conserver en quelque sorte une pureté virginale. Mais la tendresse maternelle ne tarde pas à faire place aux ardeurs d'une amante passionnée, et la mère étouffe son fils dans sa propre névrose : « À m'embrasser, elle mettait vraiment une passion charnelle d'amante, comme si j'eusse été l'être chimérique adoré de ses rêves, l'être qui n'était jamais venu, l'être que son âme et son corps désiraient. »¹³⁷

Ce désir incestueux d'une mère pour son fils sera interrompu par une mort maternelle mystérieuse. Mais son ombre obsédante continuera de hanter son fils et son œuvre à venir. Mieux, cette présence maternelle se dissimulera derrière une autre femme proche de Mintié, Juliette Roux qui, à son tour, va incarner l'union des contraires. Durant les premiers temps de leur liaison, Juliette apparaît à Jean Mintié comme la Muse idéale. « La porte s'ouvrit, et Juliette, toute blanche, dans une robe longue et flottante, apparut... Je tremblais. »¹³⁸ Très vite, cependant, le masque virginal tombe pour faire place à une vulgarité grimaçante.

Elle dit cela franchement, d'un rire qui s'éparpilla dans la pièce, ainsi qu'un égoulement d'oiseau. Ce rire m'avait déplu [...] Je ne le trouvais pas en harmonie avec l'expression si délicatement triste de cette physionomie, et puis, il me blessait à l'égal d'une insulte [...] ¹³⁹

Même si Mintié caresse encore le fantasme de la Muse idéale, il est vite déconcerté par ces intrusions incontrôlables et imprévisibles de la vraie nature de Juliette. « Au lieu de cette poésie, un affreux chien qui m'aboyait aux jambes, et une femme comme les autres, sans cervelle, sans idées, uniquement occupée de plaisirs [...] »¹⁴⁰ Juliette est déroutante, tant elle réunit les extrêmes avec une simplicité déconcertante pour devenir une débauchée aux allures d'enfant. Elle parviendra à tuer totalement le fantasme idolâtré de la Vierge Marie pour devenir une femme impudique et haineuse. Symbole vivant de l'oxymore, elle est à la fois le vice et la vertu.

Parfois, il arrive à Juliette d'être malade... ses membres, surmenés par le plaisir, refusent de la servir [...] Une enfant, Lirat, une enfant

attendrissante et douce ! Elle ne rêve que de campagne, de petites rivières, de prairies vertes, de joies naïves. ¹⁴¹

Le personnage de Juliette n'est pas sans rappeler Pudica, un des personnages des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly, qui apparaît dans la nouvelle « Un dîner d'athées ». Comme Juliette, Pudica est une débauchée au visage de Vierge. Toutes deux sont esclaves de leurs corps et possédées par des forces mystérieuses. « Aussitôt rétablie, elle [Juliette] ne se souvient de rien, ses promesses, ses résolutions s'évanouissent, et la vie d'enfer recommence, plus emportée, plus acharnée... » ¹⁴² Il en est de même chez Pudica. On notera l'ironie qui sous-entend le surnom Pudica (dont le vrai prénom est Rosalba, c'est-à-dire *rose blanche*) donné à cette femme dont la pudeur n'est pas la principale qualité. « Ce Diable-là, qui dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire plaisir... » ¹⁴³ Pudica l'impudique tient les hommes à sa merci.

Elle fut insolente, ironique, riant du rire hystérique de la haine dans son paroxysme le plus aigu, et répondant au torrent d'injures que le major lui vomissait à la face par de ces mots comme les femmes en trouvent, quand elles veulent vous rendre fou, et qui tombent sur nos violences et dans nos soulèvements comme des grenades à feu dans la poudre. ¹⁴⁴

Puis, quand elle l'eut assez fouetté avec ce mot [*tu ne le sauras pas !*], assez fait tourner comme une toupie sous le fouet de ce mot [...] cet homme, hors de lui, et n'était plus entre ses mains qu'une marionnette qu'elle allait casser ; quand cynique à force de haine, elle lui eut dit, en les nommant par tous leurs noms, les amants qu'elle avait eus [...] ¹⁴⁵

Sur ce point, Mirbeau est en complet accord avec la misogynie de la fin du XIX^e siècle. La grande force de Juliette est qu'elle entraîne ses victimes dans une spirale infernale. À la fois femme-enfant et prostituée, elle se laisse guider par la folie furieuse de son désir et entraîne dans sa chute tous les Roméo qui la croisent avant de les pousser vers la déchéance et l'abîme.

Aussi 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...
146

On assiste presque au récit mythologique de la descente d'Orphée aux Enfers, puis son odyssée dans le royaume d'Hadès.

Ainsi donc, dans cette œuvre la femme aliène l'homme par le sexe. C'est ce que dépeignent d'ailleurs les tableaux du peintre Lirat.

Une femme toute nue, qui sort d'un trou sombre, et qui monte, portée sur les ailes d'une bête... Renversée, les cuisses mafflues, avec des plis gras, des bourrelets de chair ignoble... un ventre qui s'étale et qui déborde, un ventre avec des accents terribles, un ventre hideux et vrai... une tête de mort, mais une tête de mort vivante, comprenez-vous ?... avide, goulue, tout en lèvres... Elle monte devant une assemblée de vieux messieurs, en chapeau haute forme, en pelisse et cravate blanche... Elle monte, et les vieux se penchent sur elle, haletants, la bouche pendante et baveuse, les yeux convulsés... toutes les faces de la luxure, toutes...¹⁴⁷

Ce tableau effrayant résume et illustre le règne de la femme de joie, mais il célèbre aussi les noces d'Eros et Thanatos, où le triomphe du désir charnel est indissociable de la mort. Chez Mirbeau, l'écriture du désir devient un enfermement dont la femme est la geôlière, laquelle entend bien annihiler la volonté de l'homme en proie au désir et à la jalousie. Faisant de lui son pantin, elle reste cependant l'objet du désir. Le spectre de la femme diabolique est présent chez beaucoup de romanciers du XIX^e siècle, Barbey d'Aurevilly avec sa Pudica et Zola qui fait de Nana, la prostituée du roman éponyme *Nana* (1880) un portrait grimaçant.

Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais.¹⁴⁸

On peut noter la prédominance de la rousseur de Nana, de la chevelure, et des poils, allégorie du soufre et de l'enfer. Le patronyme de Juliette est Roux, ce qui souligne son côté infernal et incendiaire. Le roux « caractérise le feu impur, qui brûle sous la terre, le feu de l'Enfer [...] La tradition voulait que Judas eût les cheveux roux ». ¹⁴⁹ Nana, comme Juliette, n'est pas qu'une courtisane. Elle incarne la toute-puissance du sexe féminin. C'est une force diabolique et funeste dans le monde sans que personne - ni ses victimes, ni la femme elle-même, habitée par cette force - ne puisse la maîtriser. Pour échapper à l'emprise de la femme, l'artiste du XIX^e siècle a peu de choix : son seul salut est la fuite vers un ailleurs ou à travers l'art. Pour s'accomplir, l'artiste doit sacrifier tous ses désirs de bonheur humain sur l'autel de l'Art. La tirade de Lirat à son ami Mintié est évocatrice du credo de l'artiste.

J'en ai connu trois, trois admirables, trois divins [artistes] : deux sont morts pendus ; l'autre, mon maître à Bicêtre, dans un cabanon !... De ce pur génie, il ne reste qu'un paquet de chair pâle, une sorte d'animal hallucinant qui grimace et qui hurle, l'écume aux dents !... Et dans le troupeau des avortés, combien de jeunes espoirs ont succombé sous les serres de la bête de proie ! Comptez-les donc, les lamentables, les effarés, les éclopés, ceux qui avaient des ailes, et qui se traînent sur leurs moignons ; ceux qui grattent la terre et mangent leurs ordures. ¹⁵⁰

La représentation de l'artiste en martyr aliéné - dans tous les sens du mot -, connaît un essor particulier dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'une part, la raison historique est la montée de l'industrialisation, qui fait croître le pouvoir de l'argent vite gagné. D'autre part, la désertification des campagnes s'est traduite par un exode vers les grandes agglomérations. La ville prend le visage d'un « ventre grouillant » (cf. Baudelaire) où pauvreté et luxure sont de mise. Mirbeau fut fortement influencé par la lecture de *L'Œuvre* de Zola (1886) et du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Il s'en confie dans une lettre au premier, où il insiste sur le personnage de Claude Lantier « qui a synthétisé le plus épouvantable martyr qui soit, le martyr de l'impuissance et affirme la nécessité pour l'artiste de refuser toute intrusion dans sa tour d'ivoire, celle de la femme, celle du monde. » ¹⁵¹

Ce passage de *L'Œuvre* de Zola dégage les mêmes obsessions que celles de Jean Mintié, Lirat ou encore Lucien : l'impuissance de l'artiste à dompter ses passions charnelles responsables de la médiocrité de son art.

Va donc, homme célèbre, grand artiste, mange-toi la cervelle, brûle ton sang, pour monter encore, toujours plus haut, toujours plus haut ; et, si tu piétines sur place, au sommet, estime-toi heureux [...] et, si tu sens que tu déclines, eh bien ! achève de te briser, en roulant dans l'agonie ton talent qui n'est plus de l'époque, dans l'oubli où tu es de tes œuvres immortelles, éperdu de ton effort impuissant à créer d'avantage. ¹⁵²

À l'instar de Jean Mintié, Claude vit les affres de la jalousie avec Christine. Incapable de résister à l'emprise sexuelle, il n'est qu'un objet entre ses mains.

Elle continua hardiment, elle parla en phrases libres, elle, la sensuelle pudique, si ardente à l'amour [...] Mais le désir l'exaltait, c'était un outrage que cette abstinence. Et sa jalousie ne se trompait pas, accusait la peinture encore, car cette virilité qu'il lui refusait et la donnait à la rivale préférée... [...] le génie devait être chaste, il fallait ne coucher qu'avec son œuvre. ¹⁵³

Comme Jean ou Lucien, Claude finit par se suicider, face à son œuvre inachevée, en proie à la folie de ne pouvoir créer « plus vrai que nature. »

Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. Il avait simplement pris une des cordes qui tenaient le châssis au mur, et il était monté sur la plate-forme [...] puis, de là-haut, il avait sauté dans le vide. En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier râle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes. ¹⁵⁴

L'impuissance artistique de Claude semble frapper tout créateur. Prolonger et achever la création, voilà ce qu'il recherche. En somme, il faut être Dieu. Et pourtant, l'impuissance le guette, et le néant est là. « À moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir, et que nous partions tous étranglés par l'idéal. » ¹⁵⁵
L'angoisse même de l'artiste est dans le constat final du roman de Zola :

« Puisque nous ne pouvons rien créer. Nous ne sommes que des reproducteurs débiles autant vaudrait-il nous casser la tête tout de suite. »¹⁵⁶ C'est cette impossibilité de créer qui tue Claude. La mise à nu de cette angoisse vécue par Zola, Mirbeau ou Van Gogh interroge la finalité de l'œuvre d'art et souligne la solitude de l'artiste face à son œuvre.

Ainsi, nombre de titres de romans et de contes de Mirbeau connotent cette dimension de dépossession de soi (*Le Calvaire*, *Le Jardin des supplices*, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*). Ses romans, souligne P. Michel dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, « nous présentent des personnages dépossédés d'eux-mêmes et peu à peu minés, dégradés, avilis, ravagés, détruits, par cette douloureuse maladie qui les mène inéluctablement à leur perte. »¹⁵⁷ « Dépossédés d'eux-mêmes ? » Autrement dit aliénés. Pour Mirbeau, la sensibilité est la cause de leur délabrement affectif et physique. Être doué de sensibilité, c'est être une proie pour la société. Au premier abord, cette sensibilité apparaît a priori comme une qualité qui permet de ressentir et de vibrer à l'unisson avec la nature et les autres êtres humains. Mais malheureusement, écrit P. Michel, c'est aussi « un piège mortel ».

C'est elle en effet qui expose l'individu à tous les coups du destin, à toutes les épreuves infligées par une société darwinienne, c'est elle qui le met à la merci de la moindre souffrance. Elle est donc « un legs fatal », un handicap dommageable, comme en ont fait l'expérience, à leurs dépens, nombre de personnages mirbelliens.¹⁵⁸

Face à cette sensibilité exacerbée, Mirbeau trouve un refuge dans l'écriture, dans la fuite ou dans l'art (qui est, d'ailleurs, une forme élaborée de fuite). Beaucoup de ses personnages, moins chanceux, sombrent dans la folie, le suicide ou le meurtre. D'autres encore tentent de maîtriser leurs pulsions comme l'abbé Jules dans la religion, qui leur sert de refuge. Or, le prêtre ne parvient guère à juguler ses appétits de bête, qui le poussent vers le viol et le meurtre. Sur les conseils de son ami Lirat, Jean Mintié part pour la Bretagne, afin de se protéger de Juliette et s'isole dans la lande, qu'il parcourt comme un forcené.

Schopenhauer, dont Mirbeau a largement puisé dans les idées philosophiques, expose dans *Le Fondement de la morale* (1841), les trois principes de l'action humaine.

a/ *L'égoïsme*, ou la volonté qui poursuit son bien propre (il ne souffre pas de limites) ; b/ *La méchanceté*, ou volonté poursuivant le mal d'autrui (elle peut aller jusqu'à l'extrême cruauté) ; c/ *La pitié*, ou volonté poursuivant le bien d'autrui (elle peut aller jusqu'à la noblesse et à la grandeur d'âme).¹⁵⁹

Bien avant le philosophe allemand Schopenhauer, La Rochefoucauld l'avait déjà noté : « Toutes les vertus des hommes se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer. » (Maxime 17, édition hollandaise de 1664). Pour sa part, Schopenhauer écrit :

Notre sympathie ne s'adresse d'une façon directe qu'aux seules *douleurs* des autres ; leur *bien-être* ne l'éveille pas, du moins pas directement : en lui-même il nous laisse indifférents. C'est ce que dit Rousseau dans *l'Émile* (livre IV) : « Première maxime : Il n'est pas dans le cœur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais seulement de ceux qui sont plus à plaindre. » La raison en est, que la douleur, la souffrance, et sous ces noms il faut comprendre toute espèce de privation, de manque, de besoin, et même *de désir, est l'objet positif, immédiat, de la sensibilité*. Au contraire, le propre de la satisfaction, de la jouissance, du bonheur, c'est d'être purement la cessation d'une privation, l'apaisement d'une douleur, et par la suite d'agir *négativement*. Et c'est bien pour cela, que le besoin et le désir sont la condition de toute jouissance.¹⁶⁰

Schopenhauer déclare que la satisfaction et la jouissance entraînent l'homme dans un gouffre d'inassouvissement. En effet, les grands idéaux ne sont que des leurre, et chaque « bonne action », se perd dans la duperie avec pour seul moteur l'égoïsme, c'est-à-dire la satisfaction personnelle. Le philosophe explique qu'une bonne action n'est que pur égoïsme.

[...] si nous participons à la joie et au bonheur d'un autre, ce n'est point parce qu'il est heureux, mais parce qu'il est notre fils, notre père, notre ami, notre parent, [...]. Et de même, *quand il s'agit de nous*. Il faut en somme une douleur, en comprenant par là aussi le besoin, le manque,

le désir, l'ennui même, pour exiler notre activité ; la satisfaction et le contentement nous laissent dans l'inaction, dans un repos indolent. ¹⁶¹

Schopenhauer ajoute que l'essence même de l'homme est la recherche de bien-être et de confort.

[T]ous les actes d'un être ont leurs principes dans l'égoïsme, c'est à l'égoïsme qu'il faut s'adresser pour trouver l'explication d'un acte donné ; [...] L'égoïsme, de sa nature, ne souffre pas de bornes : c'est d'une façon absolue que l'homme veut conserver son existence ; rester exempt de toutes souffrance, et parmi les souffrances il compte tout ce qui est manque et privation ; il veut la plus grande somme possible de bien-être. ¹⁶²

Ici encore, Mirbeau se rapproche de Schopenhauer en affirmant que l'instinct de meurtre est chez l'homme une manifestation extrême de son égoïsme.

[...] tout ce qui s'oppose aux efforts de son égoïsme excite son mécontentement, sa colère, sa haine : il y voit un ennemi à anéantir. Il veut, autant qu'il se peut, jouir de tout, posséder tout, et n'y pouvant arriver, du moins il veut disposer de tout en maître : « Tout pour moi, rien pour les autres », voilà sa devise. L'égoïsme est gigantesque : il déborde l'univers. [...] Chacun fait de lui-même le centre de l'univers ; il rapporte tout à soi ; les événements qui s'accomplissent devant lui, par exemple les grands revirements qui se font dans la destinée des peuples, il les juge d'abord d'après son intérêt dans l'affaire ; si petit, si éloigné que soit cet intérêt, c'est par là d'abord qu'il les comprend. [...] Le spectacle a son côté comique ; de voir cette foule innombrable d'individus, dont chacun regarde sa seule personne, au moins en pratique comme existant réellement, et le reste en somme comme de purs fantômes. ¹⁶³

Par chance, l'homme aliéné peut aussi se tourner vers des activités plus nobles à travers l'art et l'écriture. Pour autant, il ne cesse pas de faire « de lui-même le centre de l'univers » puisqu'il veut ainsi créer, de toutes pièces, un monde à son image. P. Michel note que Mirbeau, comme beaucoup d'écrivains de sa génération, a été fortement influencé par la philosophie de Schopenhauer, en particulier lorsqu'il est question de l'art de la représentation.

Il lui doit tout d'abord sa conception subjective du monde, qui n'a pas d'existence autre que la perception ou la représentation qu'on en a, et, par voie de conséquence, de l'œuvre d'art, qui ne peut être qu'une représentation totalement subjective de ce que l'artiste ressent, et non la simple copie d'une réalité extérieure.¹⁶⁴

Cette fuite dans l'art, Mirbeau l'aborde à partir du roman *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*. Il fait alors de l'acte d'écrire un véritable territoire expérimental. *Dingo* et *La 628-E8* sont des œuvres exemplaires sur le plan de la narration, car elles marquent une rupture structurelle et sémantique. *La 628-E8* porte un titre mystérieux, qui n'est autre que la plaque d'immatriculation de la voiture – une Charron 30 chevaux* – que Mirbeau possède alors. C'est à bord de cette voiture qu'en 1905, il traverse la Belgique, la Hollande et l'Allemagne. On pourrait y voir un simple récit de voyage, mais, dès l'incipit, l'auteur sape le contrat de lecture. « Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? »¹⁶⁵ En réalité, c'est un récit de voyage où l'espace et la vitesse sont vécus en temps réels. En un sens, son livre est une version plus littéraire du guide de voyage tel que l'ont conçu l'Allemand Karl Baedeker en 1832 et l'Écossais John Murray en 1836. À ceci près que Baedeker concevait ses circuits en fonction des lignes de chemin de fer et Mirbeau de la voiture automobile.

Son texte est en effet, un éloge fervent de la vitesse, car celle-ci change la perception, qui ne passe qu'au travers des vitres de l'automobile. La vitesse transforme l'espace et la perception. Les arbres sont devenus des reflets ou des ombres, qui semblent galoper. La plaine aussi s'immatérialise, emportée par un galop surnaturel... L'homme et sa voiture ne font qu'un, personnalisés en une seule entité. Si, dans le roman, la voiture est maintes fois humanisée, l'inverse est vrai aussi.

[L'homme] ne peut plus tenir en place, trépidant, les nerfs tendus comme des ressorts, impatient de repartir dès qu'il est arrivé quelque part en mal d'être ailleurs, sans cesse ailleurs, plus loin qu'ailleurs... Son cerveau est une piste sans fin où pensées, images, sensations ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres à l'heure. Cent kilomètres c'est l'étalon de son activité. Il passe en trombe, sent en trombe, aime en trombe, vit en trombe.¹⁶⁶

* Charon, le constructeur, est d'ailleurs né à Angers.

Et voici que Mirbeau ajoute à la neurasthénie et aux névroses, une autre pathologie, « l'automobilisme », maladie inhérente à l'homme moderne : « Il faut bien le dire [...] l'automobilisme est donc une maladie, une maladie mentale. Et cette maladie s'appelle d'un nom très joli : la vitesse. »¹⁶⁷ Au plaisir que Mirbeau semblait prendre à ses promenades automobiles, le lecteur aurait pu penser que la voiture donnait quelque liberté à l'homme. Mais non, la griserie de la vitesse est aussi une maladie.

Nous sommes cependant bien loin ici de la vision pessimiste et souffrante des romans autobiographiques. Dans *La 628-E8*, la création ne cause plus de souffrance. La vitesse en voiture semble être, pour Mirbeau, un petit pas vers la liberté.

Ce roman est celui de l'envol, au sens propre comme au sens figuré. Un envol qui ne produit étrangement ni douleurs ou fatigue dans son élaboration. Cette légèreté émane des pages du livre et permet, pour la première fois dans la production d'Octave Mirbeau, d'y percevoir un semblant d'optimisme. Pour autant, l'écrivain ne s'éloigne pas des hommes et continue de les observer. Ce qui change, c'est la perspective. Mirbeau ne s'immobilise plus devant un paysage, à la manière d'un peintre, mais le parcourt à grande vitesse. Il fait ainsi tomber les distances et les obstacles des éléments du paysage. Tout devient accessible, car l'apparence n'a plus d'importance. Importent seules les émotions créées par le paysage sur le narrateur. Par là-même, l'utilité de l'art n'est plus contestée, mais simplement vécue.

Devenu irréel par l'intervention de la vitesse, l'espace s'intègre totalement à la conscience de l'artiste, et la réalité n'est plus un obstacle pour lui. Les accents expressionnistes sont bien présents, à ce moment, dans la carrière artistique de Mirbeau, qui écrivait en 1886 dans le journal *Gil Blas* « La Nature [...] n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'anisons, que nous la gonflons de notre passion. »¹⁶⁸

Dans son article « L'émotion lyrique dans *La 628-E8* », Arnaud Vareille, souligne qu'une partie du texte de Mirbeau est dirigée contre l'intellectualisme et contre la

perception classique d'un sujet. Lorsque Mirbeau écrit : « je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable : atome... un atome en travail de vie »¹⁶⁹ Ici, Mirbeau choisit la mécanique de l'automobile comme mode d'expression lyrique. Il avertit d'ailleurs son lecteur que, dans son récit de voyage, il ne convient pas de chercher des vérités scientifiques d'aucune sorte.

En tout cas, n'attendez pas de moi des renseignements historiques, géographiques, politiques, économiques, statistiques, des documents parlementaires, édilitaires, militaires, universitaires, judiciaires...¹⁷⁰

Que les démographes et les sociologues laissent donc ici toute espérance ! Je n'ai point la prétention de leur offrir un ouvrage sérieux et copieux, comparatif de l'état des peuples, énumérateur de leurs richesses, annonciateur de leurs destinées [...] ¹⁷¹

De la même façon, les rencontres faites durant le voyage prennent l'allure de scènes de rues croquées sur le vif. *La 628-E8* reste dans la culture de l'instant. Elle symbolise aussi l'élan vers autrui et permet de découvrir de nouvelles sociabilités et de nouvelles opinions. Le tiers rencontré permet, en effet, au narrateur de se confronter à d'autres systèmes de valeur. Celui-ci peut alors porter un regard sur ses propres préjugés. Ici, pas de discours rapporté ou de style indirect, mais plutôt une série d'instantanés, la conversation formant un ensemble homogène, tout en étant une succession de passages théâtralisés. Ainsi, selon A. Vareille, le récit de voyage devient quelque chose d'autre.

Mirbeau réfute le modèle canonique du récit de voyage en refusant toute synthèse à la pluralité des séquences. Il peut évoquer l'interpénétration des éléments (journal, voyage, rêve, réalité.) En vérité, le texte est bâti sur une juxtaposition qui rend autonome chacun des développements du récit selon une logique fragmentaire.¹⁷²

A. Vareille note que « la mise sur le même plan d'épisodes variés, la succession aléatoire des séquences sans autre règle que le souvenir ou la trace d'impressions ressenties peuvent sembler conduire à un confusionnisme généralisé. »¹⁷³ La vitesse est employée comme moyen pour dépasser les systèmes de représentations en vigueur. En abolissant la perception classique de la réalité, Mirbeau joue ainsi avec nos opinions et nos préjugés. Son récit est un

prétexte pour remettre en question les valeurs admises. A. Vareille souligne que l'utilisation de la mosaïque contribue à cette conception nouvelle du récit de voyage.

[E]lle neutralise les hiérarchies en faisant tenir ensemble des éléments disparates. [...] il n'y a pas de subordination formelle entre les parties, nulle idée de progression du récit donnant une valeur distincte à chaque séquence en fonction de son rôle narratif. Pour le dire autrement, *les idées* ne sont pas « développées » mais distribuées puisque le mode d'apparition des séquences est commandé par l'aléa du souvenir et que chaque épisode est juxtaposé au précédent sans souci de liaison.¹⁷⁴

C'est, en effet, avec *La 628-E8* et *Dingo* que Mirbeau trouve un véritable aboutissement narratif, puisque ces récits constituent une littérature dégagée des carcans stylistiques et romanesques. Notons que seuls ses trois premiers romans - souvent réunis sous l'appellation *Œuvres autobiographiques* -, sont dotés d'une véritable composition narrative. À partir du *Jardin des supplices* en 1899, Mirbeau recourt systématiquement, de façon plus ou moins marquée à la technique du collage. Ce sera aussi le cas dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, où l'écrivain insère certains de ses propres articles de presse. La structure de *La 628-E8* est en germe dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*. Au hasard d'une cure thermale, le narrateur rencontre une faune bigarrée et cocasse. Il croise des personnages dignes de *La famille Fenouillard* de Christophe et des médecins en proie à leurs délires (cf. Trépan, Triceps). Mirbeau se dégage des carcans stylistiques aliénants et choisit de sentir plutôt que de penser. Il se fait ici reporter photographe, et cette littérature instantanée recadre la réalité dite objective à l'aune de la sensation.

De son côté, P. Michel ajoute que *La 628-E8* sème le doute chez le lecteur puisque Mirbeau écrit qu'il ne lui est pas possible d'affirmer l'existence réelle des événements rapportés dans ce journal. En réalité, Mirbeau s'amuse à brouiller les pistes : ce récit de voyage n'en est pas vraiment un puisque c'est une simple vision d'artiste.

Au reste, dans le chapitre I de *La 628-E8*, l'écrivain prévient son lecteur :

Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays visités, et que font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai cru entendre chanter ou pleurer dans le vent ? ¹⁷⁵

Au gré de souvenirs qui ne sont peut-être que des rêves, et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions réelles, il est possible après tout que je vous mène de Cologne à Rotterdam, de Rotterdam à Hambourg, de Hambourg à Anvers, d'Anvers à Delft, de Delft au Helder, du Helder à Brême et à Düsseldorf et que, pour arriver à ces différentes étapes, nous passions par l'Amérique, la Russie, la Chine, les lacs d'Afrique, les montagnes glacées des solitudes polaires. Mais ne vous y fiez point. ¹⁷⁶

La 628-E8, apparaît comme un essai de *déréalisation* du roman classique, c'est-à-dire la suppression de toute logique aliénante narrative, de toute intrigue, la reproduction de la subjectivité des choses et de la fuite du temps. P. Michel pose, à ce sujet, une question essentielle.

[L]e monde extérieur a-t-il une existence indépendante de la perception subjective que nous en avons, et qui fluctue en fonction de nos humeurs, de nos états d'âme [...] Mirbeau sape d'un seul coup deux illusions très généralement répandues et entretenues par le roman post balzacien : d'une part, la croyance en l'objectivité de ce qu'il est convenu d'appeler « le réel » [...] et, d'autre part, la confiance dans la parole du narrateur-auteur chargé de l'exprimer au moyen du langage. Ce faisant, il se situe dans le droit fil d'un de ses maîtres de prédilection, Schopenhauer, pour qui « *s'impose à nous le sentiment que le monde n'est pas moins en nous que nous ne sommes en lui, et que la source de réalité réside au fond de nous-mêmes* ». ¹⁷⁷

Un passage du roman *Dans le ciel* illustre notre propos lorsque le peintre Lucien explique le principe de réalité à son ami Georges.

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... Tu t'imagines qu'il y a des arbres, des plaines, des fleuves, des mers... Erreur, mon bonhomme [...] Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir... Et la preuve c'est que si tu peins le même paysage, un jour de gaieté, et un jour de tristesse, il ne se ressemble pas du tout. La

nature, la nature ! ... [...] qu'elle n'existe pas, qu'elle n'est qu'une combinaison [...] Les naturalistes me font rire... Ils ne savent pas ce que c'est que la nature... Ils croient qu'un arbre est un arbre, et le même arbre ! ... Quels idiots ! [...] ¹⁷⁸

L'auteur fait ici un pied de nez aux naturalistes et aux scientifiques de l'époque en soutenant que la réalité est arbitraire et subjective.

C'est évident, voyons ! ... Voyons, ça saute aux yeux. Ces paroles où je relevais tant d'incohérences, tant de contradictions ne me rassuraient pas. Mais elles se distinguaient vite, dans l'air, et je n'en retenais qu'un bruit discord, comme le son de la corne du fontainier, qui va se perdant dans les rumeurs de la ville. ¹⁷⁹

Mirbeau ne peut se contenter d'un moule préétabli, qu'il juge d'ailleurs désuet. C'est ce qu'il écrit à Claude Monet en 1891.

[J]e suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité du roman, comme manière d'expression. 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. D'ailleurs, c'est le dernier que je fais. ¹⁸⁰

En cela, Mirbeau va tenter de créer un mode d'expression plus conforme à ses convictions, une « écriture-artiste » proche des tableaux impressionnistes de ses amis Monet et Pissarro. La platitude d'un roman classique - avec une action débouchant sur un dénouement, au terme de péripéties calculées -, ne convient pas à ses personnages. Ce que confirme P. Michel dans sa préface à *Dans le ciel*.

Au lieu d'un récit construit, nous avons droit à une succession d'« *impressions* », où les souvenirs télescopent les sensations présentes de celui qui tient la plume crissant sur le papier, et où les cauchemars et obsessions d'esprits maladifs, comme dans les contes fantastiques ou les romans de Dostoïevski, transfigurent continuellement la vision qui nous est donnée de ce qu'il est convenu, dans un roman, d'appeler « *le réel* ». La subjectivité qui règne en maîtresse absolue est une condition *sine qua non* d'un récit

délibérément impressionniste, qui tourne le dos aux conventions du « réalisme ». ¹⁸¹

En effet, le lecteur ne peut être extérieur au texte qu'il lit ou en éprouver un degré de réalité qui ne lui appartienne pas ; au contraire, le texte lui est intérieur, et la réalité qu'il croit voir n'est autre que la sienne propre. Il va de soi que la lecture et l'écriture sont deux activités éminemment intimes, qui ne peuvent échapper au désir de dire sans le dire tout en le disant. En lisant, le lecteur effectue en même temps une traduction de la réalité de l'auteur pour se la réapproprier conformément à son désir. L'auteur lui-même organise une réalité à la mesure de ses désirs. Rendre compte d'une réalité en littérature ou dans un quelconque discours humain est donc comme percevoir l'autre dans son propre miroir. En ce sens, Mirbeau s'éloigne de la tradition naturaliste, qui entend calquer presque scientifiquement la réalité. Il salue d'ailleurs le succès de son ami belge Maurice Maeterlinck (1862-1949), écrivain, poète et dramaturge, qui obtient le prix Nobel de littérature en 1911. Dans son livre *La Vie des abeilles* (1901), Mirbeau voit « le miracle de la science vu par les yeux d'un poète. » ¹⁸²

Avant de poursuivre plus avant, il convient de définir la notion de ce que nous entendons par réel. ¹⁸³ Le mot *réalité* (du latin *res*, la chose) désigne le caractère de ce qui existe effectivement par opposition à ce qui est imaginé ou rêvé. On pourrait considérer cette définition comme antinomique avec l'idée de fiction romanesque. Pourtant, Duranty souligne que le courant réaliste, mouvement littéraire de la deuxième moitié du XIX^e siècle, « ne voulait, des artistes, que l'étude de leur époque, [et], il leur demandait de ne rien déformer, mais de bien conserver à chaque chose son exacte proportion [...] » ¹⁸⁴

Dans *Vie de Henri Brulard* (posthume, 1890), Stendhal écrit ceci : « Quel encouragement à être vrai, et simplement vrai, il n'y a que ceci qui tienne. » ¹⁸⁵ Le roman doit être la vérité la plus dépouillée d'artifices et de conventions, et l'image du miroir revient volontiers sous sa plume. Ainsi, dans *Le Rouge et le Noir* (1830), Stendhal attribue à Saint-Réal la fameuse formule : « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long du chemin. » ¹⁸⁶ L'écrivain entend fonder la fiction sur l'étude du vrai et « copier les personnages et les faits d'après nature. » L'influence

de la presse accrédite cette idée de vraisemblance (gazettes et quotidiens apportent maints éléments historiques avérés, ce qui donne au roman « un accent de vérité »). Dès *Le Rouge et le Noir*, Stendhal avait brossé le portrait d'une entité sociale qui doit se plier aux exigences historiques de l'époque (les oppositions politiques d'un conseil municipal en province). Lucien Leuwen (1834) donne l'image vivante des forces qui s'y affrontent.

Michel Crouzet le souligne :

Stendhal était décidé à ancrer le romanesque dans la vérité vérifiable d'un temps et d'un lieu, à l'amarrer solidement aux « petits faits » qui semblent d'autant moins avoir été inventés qu'ils ne l'ont pas été en effet et qu'ils ont été pillés dans la documentation du journal.

À ce sujet, on notera l'ample utilisation que fait Flaubert du *Fanal de Rouen* par l'intermédiaire d'Homais, pharmacien et correspondant de presse. *Madame Bovary* est directement inspirée d'un fait divers publié dans ce même journal. Il s'agit de l'histoire d'Eugène Delamare, officier de santé, ancien élève à Rouen du docteur Achille Flaubert, père de l'écrivain.

[sa femme était] en proie d'une des formes de la grande névrose qui ravage les anémiques. Atteinte de nymphomanie et de prodigalité maniaque. Accablée de dettes, elle s'empoisonna, plus tard, son mari ruiné fit de même.¹⁸⁷

Il y a aussi chez Flaubert ce souci de vérité, de fidélité au réel et à l'objectivité. Dans *Salammbô* (1862), chaque description et chaque détail historique ou pittoresque sont fondés sur une documentation et une observation approfondie. *L'Éducation sentimentale* (1869) lui coûte des centaines d'heures de dépouillement de revues politiques car il tient à restituer l'atmosphère parisienne des années 1840-1850. Pour *Bouvard et Pécuchet*, il lit quelque 1500 volumes et de nombreux voyages ont été nécessaires à la documentation de l'auteur. Les romanciers naturalistes font de la littérature le procès-verbal du réel, avec « les faits réels, les hommes réels, la réalité de tout ce qui l'entoure. »¹⁸⁸ Dans *Le Roman expérimental* (1866), Zola recommande « la méthode d'observation bâtie

sur l'expérience même. » Pour lui, le roman devient un carnet d'enquêtes sur la société française des années 1870-1890. *L'Assommoir* (1877) se veut être « le premier roman sur le peuple [...] un tableau exact de la vie du peuple, ». ¹⁸⁹

En cela, Mirbeau admirait Zola pour s'être penché sur les classes populaires, mais se dégagera de cette forme narrative descriptive. Le romancier du XIX^e siècle se fait donc, en somme, maître d'école et diffuse des connaissances mais sélectionne ce qui, à ses yeux, est significatif. C'est ce que souligne déjà Balzac dans sa préface de *La Comédie humaine*.

[...] Le réel est souvent pauvre et sans portée, un romancier irait à l'échec s'il voulait se constituer le sténographe de tous les tribunaux de France et écrire un volume en notant une suite de faits dans leur sécheresse brute. Vous n'en soutiendrez pas la lecture continue. ¹⁹⁰

Certes, nous pouvons douter que l'œuvre de Flaubert, pourtant classé parmi les écrivains dits réalistes, ne soit qu'une stricte imitation de la réalité. Flaubert et Mirbeau ont cette particularité d'avoir pris position contre cette littérature objectivante, exposante et désincarnée qu'a voulu prôner le mouvement réaliste et naturaliste. « Il faut faire des tableaux », écrit Flaubert, « montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous des choses. » Dominique Rincé l'a d'ailleurs souligné :

Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque [...]. C'est un monument d'art et de science. C'est la vie exacte. ¹⁹¹

Cette formule lapidaire paraît pour le moins étrange lorsqu'on lit les passages les plus ironiques de *Madame Bovary*. Roi de la mystification et du paradoxe, Flaubert se justifie, dans une lettre adressée à Edmond Roger des Genettes, le 30 octobre 1856 :

On me croit épris du réel tandis que je l'exècre, car c'est par haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bercés par le temps qui court. ¹⁹²

Toute la valeur de mon livre ; s'il en a une, sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire [...] [lettre à Louise Colet 20 mars 1852]. ¹⁹³

Flaubert invente, en somme, le principe d'une différence créatrice, une relation singulière avec la création romanesque comprise entre le raffinement de l'écriture et la platitude du sujet. Pierre Bourdieu souligne justement ceci au sujet de l'écriture flaubertienne :

[...] Heureusement, à côté du styliste impeccable, du rhétoricien affolé de perfection, il y a un philosophe dans Flaubert. C'est le négateur le plus large que nous ayons eu dans notre littérature. Il professe le véritable nihilisme [...] il n'a pas écrit une page où il n'ait creusé notre néant. ¹⁹⁴

Dans sa préface au *Jardin des supplices*, P. Michel souligne que Mirbeau refuse le principe même de composition, pour ne pas imposer une réalité auctoriale au lecteur. Pour cet écrivain, composer c'est imposer un ordre conventionnel et arbitraire à une réalité flottante. Selon lui, une composition réaliste agit comme un mensonge et une mystification, de sorte qu'elle invite le lecteur à croire que chaque chose est à sa place et obéit à une fin. Pour lui, cette position est inenvisageable, et il préfère, au contraire, fournir au lecteur la possibilité d'exercer sa liberté. Il fait oublier la présence du romancier en exhibant le côté arbitraire de cette réalité sous forme de fragments de textes multiples et éparés.

L'artiste-illusionniste qu'est Mirbeau convoque le lecteur sur la scène du roman. Il réussit, par pure magie, à le faire devenir autre que lui-même : en lui proposant un rôle à jouer dans son texte, l'auteur invente son lecteur, et l'invente à son image, Le lecteur transforme aussi l'auteur en un autre qui ressemble étrangement au lecteur. Mirbeau nous fait croire à un espace magique sur lequel le temps n'a pas de prise, espace intemporel où le Je n'est pas soumis à la mort, justement parce que le Je du texte n'est pas tout à fait moi. L'espace littéraire devient un espace de jouissance, qui permet d'affronter le risque de l'aliénation et de la désintégration.

Nous sommes bien aux antipodes du roman réaliste ou naturaliste. Mirbeau se joue de son lecteur en insérant dans *Le Jardin des supplices* une double construction en abyme, avec un récit à la première personne inséré dans un autre récit dont le narrateur est absent. Ces différentes facettes d'une même réalité contribuent à faire douter le lecteur d'une réalité imposée pour s'en fabriquer une à lui propre, en picorant parmi les différentes facettes textuelles et narratives proposées par l'auteur facétieux. *Le Jardin des supplices* crée ainsi une dissidence manifeste dans le code de vraisemblance romanesque, qui nous présente une réalité multiforme et polysémique, alors que chacun avait pour habitude d'admettre celle-ci comme une convention culturellement admise. Ce jeu de mystification - nabokovien avant l'heure -, livre au lecteur éberlué un texte désinvolte où l'atrocité côtoie l'humour et la farce, où un pseudo embryologiste et politicien raté côtoient une splendide amazone anglaise aussi rousse que sadique dans un jardin édénique où fleurissent toutes les tortures humaines. Tous les préjugés sont, par ailleurs, mis à mal. Ainsi la femme incarnée par le personnage de Clara est bien loin de la douce et angélique amante, puisque c'est elle qui imagine, prépare et crée les pires supplices infligés aux prisonniers. Elle se délecte, presque sexuellement, des tortures les plus inimaginables sans jamais être assouvie dans sa voracité sanguinaire.

Le Jardin des supplices fait penser aux tableaux d'Alfons Mucha (1860-1939) le peintre et affichiste tchèque qui privilégie le décor floral, ainsi qu'à Gustave Moreau (1826-1898), dont l'esthétisme raffiné se rapproche de sujets allégoriques ou mythologiques. En effet, le sujet itératif et central du *Jardin des supplices* est une femme, séductrice et dominatrice, qui attache à elle l'homme-enfant qui la désire : elle l'entraîne dans un « jardin » tout à la fois paradisiaque et terrifiant, luxuriant et luxurieux, enchanté et infernal, orgiaque et maladif, où rôdent en même temps la jouissance et la mort. Cette tradition sadique a déjà été relayée par Barbey d'Aurevilly et Huysmans, qui dressent un Éden 1900 peuplé de corps humains torturés.

Dans *Le Jardin des supplices*, le narrateur devient un sujet d'expérience. Mirbeau soumet le lecteur comme le narrateur à l'expérience du scalpel, que Clara, la rousse anglaise, semble manier avec dextérité. Il s'agit d'une sorte de parodie

sadique du *Roman expérimental* (1880) de Zola, parodie où Mirbeau engage son lecteur à réfléchir sur les codes romanesques. Pour Zola, le romancier est à la fois observateur et expérimentateur.

L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.¹⁹⁵

Déjà, dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, Mirbeau s'inscrivait en rupture avec la structure romanesque classique, y insérant ses propres articles de presse dans le texte romanesque. Il est vrai que le romancier était très prolifique et qu'il a constamment oscillé entre l'univers journalistique et romanesque. On comprend, dès lors, sa tentation de confondre les deux exercices et de réconcilier des écritures en apparences dissemblables. La dislocation du texte romanesque, éclaté par des fragments de presse, a bien pour sens de nier la distinction journal/roman, argumentant par là-même qu'un roman peut être composé de « n'importe quoi ». Mirbeau s'en confie à son ami Claude Monet en 1891 : « [...] je suis dégoûté de plus en plus de l'infériorité des romans comme manière d'expression. Tout en le simplifiant au point de vue **romanesque** cela reste toujours une chose très basse, au fond, et très vulgaire. »¹⁹⁶

Cette tentation du livre sur rien, Flaubert l'avait dès 1838.

Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme – Quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant ; que ce fût à la fois tout cela et rien d'aucune de ces choses [*Mémoires d'un fou* 1838].¹⁹⁷

En 1851, il se confie à Louise Colet.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attaches extérieures, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] Les œuvres les plus belle sont celles où il

y a les moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau.¹⁹⁸

Et il réitère en 1853 : « Je voudrais faire des livres où il n'y a qu'à écrire des phrases. [...] Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effet, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art [...] »¹⁹⁹

Mirbeau s'engage sur une voie similaire, mais plus extrémiste - on pourrait dire anarchiste -, où les ruptures de ton sont fréquentes et où le lecteur se retrouve dans une position inconfortable. Les propos déroutants de Clara prônent les délices du spectacle de la mort. Le bourreau devient un virtuose de la torture raffinée et le sublime est symbolisé par le supplice du rat. Mirbeau le livre à la manière d'une recette de cuisine :

Vous prenez un condamné [...] dont les muscles soient bien résistants en vertu du principe que plus il y a de force, plus il y a de lutte, plus il y a de douleur ! Bon... Vous le déshabillez... Bon... Et quand il est tout nu [...] vous le faites s'agenouiller, le dos courbé, sur la terre, où vous le maintenez par des chaînes, rivées à des colliers de fer qui lui serrent la nuque, les poignets, les jarrets et les chevilles [...] Vous mettez alors, dans un pot percé, au fond, d'un petit trou [...] Vous mettez un très gros rat qu'il convient d'avoir privé de nourriture pendant deux jours, afin d'exciter sa férocité [...] ²⁰⁰

Mirbeau fait du baigneur cantonais une métaphore lyrique de l'horreur. Toutes les valeurs occidentales judéo-chrétiennes sont alors inversées, dans l'espace clos du jardin. Loin de l'introspection narcissique de Des Esseintes d'À *Rebours*, Mirbeau crée, dans *Le Jardin des supplices*, un style décadent « joyeux » et lyrique où la loi universelle du meurtre - commune à Sade, de Quincey ou Poe - est traitée comme un art. Le « Frontispice » est une véritable apologie du meurtre, qui rapproche Mirbeau de Barbey d'Aurevilly, où l'on retrouve la perversité meurtrière des *Diaboliques*. C'est le cas, en particulier, de Rosalba dans « Un dîner d'athées ».

La Rosalba n'était pas seulement une fille de l'aire le plus étonnamment pudique pour ce qu'elle était [...] C'était sûrement ce Diable-là qui, dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire plaisir... [...] l'une

après l'autre, la volupté dans la pudeur et la pudeur dans la volupté, et de pimenter, avec un condiment céleste, le ragoût infernal des jouissances qu'une femme puisse donner à des hommes mortels [...] elle était aussi bien le dessus et le dessous de la femme, et elle frissonnait et palpait en elle autant dans le sang qu'à la peau. [...] Jamais le vice de Rosalba ne rendit cet hommage, pas plus qu'un autre à la vertu [...] Jusque dans la femme vaincue, pâmée à demi morte, on retrouvait la vierge confuse avec la grâce toujours fraîche de ses troubles et le charme auroral de ses rougeurs... [...] ²⁰¹

Ce fut là qu'elle commença de produire sur les hommes ces effets d'acharnement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être, et qui faisait d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure des plus célestes Madones de Raphaël. ²⁰²

Chez Mirbeau, la Nature et la Femme initient l'homme au plaisir et à la souffrance. Quinze ans plus tôt dans *À Rebours*, Des Esseintes s'extasiait déjà devant une toile de Van Luyken qui montre le spectacle des souffrances humaines, ²⁰³ et où les fleurs de serres se confondent avec les instruments de tortures. Mirbeau va beaucoup plus loin. Guidé par Clara dans le jardin diabolique, le narrateur du *Jardin des supplices* est initié au plaisir et à la mort. Comme celui de *Pudica*, le nom Clara peut être perçu comme ironique, puisque chez elle, précisément, tout est ténébreux et obscur. Ce personnage de Clara n'est pas sans rappeler Circé, la magicienne de *l'Odyssée*, qui métamorphose ses amants en cochons. Ulysse parviendra à neutraliser ses philtres et lui donnera un fils, Télégone. Délices et supplices du jardin renvoient autant à l'iconographie biblique – jardin d'Éden – qu'au « Cantique des cantiques ». Il règne, en ce lieu, une parfaite oisiveté où les bourreaux se désignent comme des artistes et le jardin se nourrit du sang de l'homme. On nourrit les suppliciés avec de la viande avariée, qui est décrite comme la meilleure. L'homme meurt de plaisir sous le supplice de la caresse, et l'odeur de charogne rivalise avec celui des fleurs. *Le Jardin des supplices* est un monde à l'envers de l'Occident, à l'Orient de nos valeurs. Le jardin est un parfait instantané du versant négatif – oriental – de notre société bien-pensante et corrompue – occidentale. La figure de l'oxymore est généralisée par Mirbeau. Le jardin d'Éden infernal, Clara la vierge démoniaque, les fleurs charognardes, le plaisir dans la souffrance... Le titre du roman est lui-même proche de l'oxymore, car on associe plus volontiers un jardin à la beauté qu'à l'horreur et aux supplices. Dans la Bible, le Paradis terrestre était un jardin, dont les humains gardent la

nostalgie, surtout en Orient, mais un jardin, il est vrai, qui, dans la tradition biblique et chrétienne, allait devenir une source de malheur (péché originel, dont seule Marie a été préservée).

Clara a la faculté de donner la vie, en se nourrissant de mort et donne la mort à tout ce qui vit. Elle constitue l'incarnation féminine du jardin végétal. Elle règne sur une régénérescence permanente de la mort et la transforme en force vitale et inversement.

La femme a en elle une force cosmique, d'éléments, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle seule toute la nature !... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort. ²⁰⁴

Chez Mirbeau, il subsiste un sublime dans le laid et de la laideur dans la beauté. Le lecteur est heurté par ce brouillage permanent des valeurs. Il perd pied et ne parvient plus à savoir ce qui est beau ou laid. Plus encore, il lui faut abandonner ses critères esthétiques acquis puisqu'il n'existe ni beauté, ni laideur, ni perversion, ni atrocité. Mirbeau bouleverse les valeurs acquises et met à mal le socle des croyances occidentales. *La 628-E8* et *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* semblent poursuivre cette destruction des valeurs établies. Ces œuvres sont faites de morceaux épars et disparates. Mirbeau traduit à merveille l'enfermement des personnages dans le jardin à la fois édénique et infernal où l'*enfer-mement* dans la spirale de la vie et de la mort aliène les humains. Ceux-ci sont eux-mêmes prisonniers de leurs désirs charnels et meurtriers.

L'écrivain au centre de ce labyrinthe infernal tente de fuir les carcans de la société. Mirbeau se défie des diktats imposés, le beau comme le laid et l'acceptable comme l'abject. Son œuvre est le fruit d'un labeur de démembrement de l'aliénation sociétale comme de l'aliénation aux structures narratives et romanesques. À l'instar des prisonniers du bagne chinois dont les corps sont découpés avec art, *Le Jardin des supplices* est, lui aussi, soumis à ce même désassemblage. Les gouvernements, les corps, les livres ou encore les valeurs sont éparpillés au gré des paragraphes dans la perspective d'une reconstitution sous la forme d'une utopie à venir. Le roman est entièrement construit sur

l'opposition entre un modèle occidental reposant sur l'injustice et l'oppression et un modèle oriental reposant sur le plaisir et la spontanéité.

Ainsi Mirbeau l'anarchiste imagine le meurtre comme fondement d'une société.

S'il n'y avait plus de meurtres, il n'y aurait plus de gouvernement d'aucune sorte, par ce fait admirable que le crime en général, le meurtre en particulier sont, non seulement leur excuse, mais leur unique raison d'être... Nous vivrions alors en pleine anarchie, ce qui ne peut se concevoir...²⁰⁵

Clara est la véritable apologiste de la perversion et de la mort lorsqu'elle chante les blessures ouvertes et les membres brisés, y voyant la plus intense poésie. Dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, le général Archinard *explique qu'il utilise le cuir humain pour fabriquer « de la maroquinerie d'art ... des bibelots de luxes... des porte-monnaie [...] »²⁰⁶ Mirbeau décrit l'écorchement des prisonniers - une technique d'ailleurs en usage dans les prisons chinoises -, faisant ainsi de la peau une première barrière à franchir pour libérer les fluides corporels qui vont alors fertiliser la terre. Comme les humains, les fleurs sont éphémères, et leur pourriture sert à fertiliser le sol pour d'autres pousses. L'écrivain s'empare des limites du Moi-peau pour tout mélanger et fertiliser l'esprit humain.

L'anthropophagie est de mise. Dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, le général Archinard explique d'ailleurs ne manger de la viande humaine qu'en cas de nécessité. Il envisage aussi d'en servir aux soldats. « Seulement, traitée de certaine façon, on pourrait je crois, fabriquer des conserves excellentes... pour la troupe... C'est à voir... »²⁰⁷ Selon Clara, le procédé de mise à mort le plus exquis, appliqué aux aristocrates, est le supplice de la cloche. Au contraire des tortures qui écorchent et pulvérisent le sang sur la terre, le supplice de la cloche respecte l'intégrité corporelle : c'est la vibration de la cloche qui crée des hémorragies internes.

Le narrateur est ici traité comme un personnage timoré et sensible qui tombe en syncope et tremble devant ces horreurs. Les valeurs humaines et les préjugés

* Coïncidence ? Il y eut bien un général Archinard (1850-1932), qui s'illustra dans l'aventure coloniale, en particulier en Cochinchine et au Soudan.

sont inversés. Les notions de bien et de mal sont perverties à l'aide d'implacables démonstrations sur l'aporie de nos préjugés occidentaux. Clara met ici à mal les postulats négatifs liés à la mort et à la pourriture.

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 une jouissance d'amour... Elle humait la pourriture, avec délices, comme un parfum.²⁰⁸

Clara fait de même lorsqu'elle prône le crime et la luxure dans l'acte amoureux.

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 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 ?...²⁰⁹

Par son étrange philosophie, Mirbeau brise les idées reçues du lecteur. En effet, il apparaît que les réponses aux questions posées appartiennent, pour la plupart, aux codes sociaux de bienséance et de vie en société. En somme, ce qui sépare l'homme et son animalité, ou plutôt, ce qui masque celle-ci.

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 !²¹⁰

Pour P. Michel, Mirbeau s'emploie à ruiner les idées toutes faites de ses lecteurs, et refuse tout autant de leur donner un contre-discours normatif, car il sait que chaque chose est porteuse de son contraire. Il ne cherche pas à rassurer son

lecteur en lui offrant des certitudes toutes mâchées. Il entend, au contraire, l'inquiéter et lui faire perdre ses repères, ce qui est la condition *sine qua non* pour que puisse émerger la pensée critique.²¹¹ Mirbeau tente ici de désaliéner son lecteur de sa coquille de préjugés et d'idées reçues. Le texte est nourri d'intertextualité et d'influences diverses, de Swift à Poe, de Baudelaire à Lorrain.

Certes, Lorrain n'est pas un ami de Mirbeau, mais il faisait partie de son paysage et avait des points communs avec lui. Tous deux avaient connu les pédagogues ecclésiastiques (les jésuites pour l'un, les dominicains pour l'autre) et tâté du droit. Nés en Normandie, l'un et l'autre étaient critiques d'art, aimaient le théâtre et fréquentaient les Goncourt.

En effet, cet éloge de la décadence n'est pas sans rappeler Jean Lorrain qui, comme Mirbeau, livre au lecteur une véritable géographie de la perception qui se construit au fil des pages. Citons ici son recueil de contes, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902) :

Étendus dans cent diverses poses, les uns renversés en arrière, les autres, la tête enfouie dans leurs bras et le ventre contre terre, tous ont gardé le même geste d'adorante et de délirante prière, car tous joignent leurs mains et l'on sent qu'ils ont dû tous s'endormir, la prunelle fixée sur la même vision, avec aux lèvres le même nom imploré, Oriane ! [...] Depuis combien d'années Oriane les retient-elle, immobiles et muets, retranchés de la vie, presque devenus fantômes dans les ronces et les cigües de son antre ? [...] ²¹²

Dans cet ouvrage, les jeunes princes disparaissent dans des forêts qui ont pour gardienne l'« Illusion charmeuse » ou encore « la Douleur aux yeux fous ». Lorsqu'ils se réveillent, ils se transforment en charognes avec lesquelles Oriane s'accouple. Chez Lorrain, les turpitudes humaines sont déroulées au fil de sa fiction. À la manière de Mirbeau, ce fascinant catalogue des faces sombres de l'humanité y trouve tout son sens. Tout y est : l'homosexualité féminine (*Le récit de l'étudiant*) ou masculine (*L'Un d'eux*), la nécrophilie (*Oraison funèbre*), le sadisme (*La main gantée*), l'exhibitionnisme ou encore le fétichisme. Et dans chacune de ces œuvres, un voyeurisme latent déclenche fascination et répulsion. Comme Mirbeau, J. Lorrain fait tomber les masques. Dans beaucoup de ses

œuvres, il décline le thème du masque (*Le Masque, Trio de Masques...*) et explique dans *Trio de Masques* sa fascination pour ce thème.

Le masque m'a toujours impressionné, halluciné : l'obsession qu'il exerce sur moi tourne au malaise. Pour moi, il se dégage et surgit des êtres et des objets avec une facilité malade. [...] Mais si terrifiant que soit le masque, il est des visages plus humains plus effroyables encore, et, quand le hasard le veut, la réunion fortuite de certaines laideurs peut atteindre un tel degré d'intensité dans le grotesque et l'imprévu que la raison peut perdre pied, et la réalité de la vie même se continue alors dans du cauchemar.²¹³

Contemporain de Mirbeau, Jean Lorrain a, lui aussi, beaucoup écrit sur la volupté du sang. On peut dès lors citer ces deux phrases de son roman *Monsieur de Phocas* (1901) : « La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction [...] »²¹⁴ « Mais comme une espèce d'ivresse me possédait, plus je frappais, plus je voulais frapper : chaque frémissement de cette chair pantelante me communiquait je ne sais qu'elle ardeur. »²¹⁵ Le thème du sang et de la volupté est abondamment exploité par la littérature décadente, que Mirbeau illustre bien avec son *Jardin des Supplices*.

Dès 1886, Richard Von Krafft-Ebing, dans sa célèbre *Psychopathia sexualis*, affirmait que « c'est un fait reconnu et souvent observé que la volupté et la cruauté se montrent fréquemment associées l'une à l'autre. »²¹⁶ Le médecin allemand qualifiait cette tendance de « manifestation perverse de l'instinct » et la classait dans la rubrique « sadisme ». Il est vrai que l'influence du gothique anglais avait déjà traversé la Manche pour imprégner la veine sombre de plusieurs écrivains, comme Baudelaire, Gautier ou Lautréamont. Le thème de la cruauté associée à la volupté fait recette dans la littérature fin de siècle, de Barrès avec *Du sang, de la Volupté et de la Mort* (1894) à Mirbeau, qui atteint peut-être le sommet du genre dans *Le Jardin des supplices*. Il semble que l'héritage de Sade soit aussi bien présent. Or, chez Lorrain et Mirbeau, s'ajoute, dans la bacchanale des pulsions sadiques, une nette tendance au vampirisme féminin. Ainsi, la première héroïne vampirique de Lorrain est celle de sa nouvelle « La Dame aux lèvres rouges ». Mirbeau et Lorrain ont ce goût du sang qu'ils associent à l'image de la femme fatale. Vampirisme, décapitations ou dépeçage tissent, si l'on peut dire, leurs

lettres de noblesse dans les romans de nos deux contemporains. Mario Praz décèle en Lorrain « l'obsession de l'homicide érotique ». ²¹⁷ L'écrivain la décrit en des termes si précis que le lecteur croit vivre les cauchemars de cruautés néroniennes. *Monsieur de Phocas* est le récit d'un envoûtement maléfique. Le roman relate la lente initiation du duc de Freneuse (alias Phocas), par le peintre Ethal. Phocas sera pris dans l'enfer du vice pour finalement devenir un meurtrier. Le récit s'ouvre sur le supplice de la princesse d'Eboli - la princesse ensanglantée - ²¹⁸ éborgnée par son royal amant, et se poursuit par l'évocation onirique de la torture infligée à la princesse de Lamballe par les sans-culottes, en 1792.

[...] je vois monter dans le ciel de plomb une tête coupée, une tête exsangue aux yeux éteints et fixes [...] C'est une tête de femme. Des hommes ivres se la passent de main en main, la baisent aux lèvres et la soufflettent [...] L'un d'eux porte, enroulé autour de son bras nu, comme un paquet de lanières sanglantes, tout un nœud de viscères ; il goguenarde, les lèvres ornées d'une équivoque moustache blonde, on dirait des poils de sexe. ²¹⁹

Au terme d'une série de pulsions de meurtre, que Phocas réussit tant bien que mal à juguler, il élit une future victime en la personne d'une jeune prostituée qu'il invite à souper.

[E]lle avait l'air d'une petite âme en danger qui se convulse et se contient pour ne pas crier au secours ; et ses effarements dégageaient sourdement en moi une bête fauve, dont je sentais monter impérieusement le rut. ²²⁰

Submergé par ses pulsions qu'attise la terreur de la jeune fille, Phocas se laisse aller au pire :

Une chaleur de four m'affolait, suffocante ; j'étranglais de rage et de désir. Ce fut un besoin de saisir ce corps frissonnant et craintif, de forcer son recul, de le broyer et de le pétrir [...] Et, pendant que mes doigts s'enfonçaient lentement dans sa chair, je regardais ravi s'irradier le bleu foncé de ses prunelles, je sentais ses seins palpiter sous moi. ²²¹

Mais, surpris par le souteneur de la fille embusqué derrière la porte, Phocas n'ira pas jusqu'au meurtre. En revanche, la dernière étape de son calvaire a lieu lors du crime final d'Ethal, le peintre, et ce meurtre le libère de l'envoûtement que lui a instillé l'artiste. Phocas consomme la mort du monstre qui se tapit en lui.

J'ai tué Ethal ! Je ne pouvais plus ! La vie était devenue odieuse, l'air irrespirable. J'ai tué. Je me suis délivré et j'ai délivré car, en supprimant cet homme, j'ai la conscience d'en avoir sauvé d'autres ! [...] Car cet homme était plus qu'un empoisonneur : c'était aussi un sorcier, et, en l'empoisonnant avec sa propre main, j'ai été un instrument inconscient et justicier du sort... [...] Et je me suis sauvé moi-même [...] ²²²

Chez Lorrain, le thème de l'aliénation par le meurtre est omniprésent. Il est entremêlé à celui du sexe et du désir. *Le Crime des Riches* (1905) décrit un couple princier qui dépérit de trop de luxure dans des jardins édéniques.

C'est l'âpreté des jours de poussière et de bourrasques, la fièvre permanente bercée dans ces vagues sans flux et sans reflux, et, par-dessus-tout, ces effluves de ruts et de caresses épars dans l'unanime consentement des choses et des êtres à l'amour ; c'est toute cette nature aphrodisiaque qui les avait poussés à la chute et à leur perte et les deux égarés n'avaient plus assez de larmes pour pleurer. ²²³

Chez Lorrain et Mirbeau, l'homicide érotique se teinte d'anthropophagie. Une anthropophagie qui n'est autre que l'expression du désir amoureux, élan de possession charnelle paroxystique, pulsion d'amour muée en pulsion de meurtre, frénésie de possession physique poussée jusqu'au suprême degré de l'incorporation d'un être par un autre. La plus belle illustration de cette pratique nous est offerte par Lorrain dans l'épisode de la fin tragique de *Monsieur de Bougreton* (1897) où Barbara Van Miernis, la sublime Hollandaise dont s'éprient messieurs de Mortimer et de Bougreton, et dont ce dernier conclut le portrait en ces termes :

Un cou à trois plis si grassouillet, et si rond, des lobes d'oreilles si carminées et une telle transparence de teint avec, entre le rose humide des lèvres, des petites dents d'une telle nacre, qu'on eût voulu manger cette femme à la cuiller, comme un sorbet, messieurs... ²²⁴

Dame Barbara Van Miernis fut trouvée, un matin, étranglée dans sa baignoire, Messieurs, avec une énorme plaie béante au cou et un des seins mordu, déchiqueté, mi-dévoré, sanglant. Le nègre enragé de rut l'avait traitée comme un fruit.²²⁵

Chez Lorrain, le meurtre érotique, poussé à son paroxysme, s'exprime par le biais des pulsions anthropophagiques des personnages amoureux. Autrement dit, pour l'écrivain, la volupté que l'on éprouve à faire couler le sang équivaldrait à un inextinguible désir d'amour. Le thème du vampire est à ce point obsessionnel chez Lorrain qu'il faut y lire plus qu'un simple recours à un fond légendaire ou une imagerie populaire. Pour citer Mireille Dottin-Orsini, « pour Lorrain, le vampirisme est un mode d'être qui finit par s'étendre à toute chose qui porte un nom féminin. »²²⁶ En réalité, il constitue pour lui un mode de perception du monde, appliqué indistinctement aux hommes, aux femmes et même aux objets ainsi qu'aux paysages. Dans cette perspective, les mots de Lorrain qui suivent, témoignent de cette inclinaison :

Je me sens comme aspiré et respiré par une morte amoureuse qui m'enlace et m'attire dans le passé [...] Je jouis de tout cela et violemment, ardemment, avec une espèce de frénésie sauvage qui dans le jour me laisse alangui et brisé [...].²²⁷

Le vampirisme féminin, en particulier, rapproche Lorrain de Mirbeau dans, par exemple, « La Dame aux lèvres rouges »* publiée dans *L'Écho de Paris* en 1888. Cet archétype de la femme fatale donné par Lorrain est proche de Célestine ou de Clara.

Elle est la goule, qui mangeant de baisers la tête de l'homme qui râle entre ses bras, se grise à la pensée qu'un jour ou l'autre, l'acier de la guillotine entamera cette tête [...] Les têtes des exécutés ses amants, si elle pouvait, elle irait [...] les tirer du son grmeloté du panier et les baiser longuement sur les lèvres, leurs lèvres de suppliciés déjà froides et bleues.²²⁸

* Il s'agit de la première collaboration de Lorrain dans *L'Écho de Paris*. Cette nouvelle sera reprise en volume sous le titre *L'Inconnue* dans le recueil *Sonyeuse*, Charpentier, Paris, en 1891.

Ici *manger* la tête de baisers, *goûter* les lèvres mortes d'une tête *tranchée* revient à croire que, pour Lorrain, l'ultime acte d'amour est l'anthropophagie. Il y a aussi chez Mirbeau la notion du vampirisme social, celui qu'exercent les courtisanes sur les banquiers millionnaires. Elles les conduisent à la ruine pour les abandonner ensuite. Il apparaît par exemple, dans *Le Calvaire*, où Mintié est ruiné par Juliette. Bien que d'une autre nature, ce vampirisme rappelle Balzac dans *Le Père Goriot*. La thématique décadente est au cœur de certaines œuvres de Mirbeau, bien que celui-ci ne fasse pas, à proprement parler, partie du mouvement décadent. On y trouve cependant de nombreuses similitudes, car la place du regard - chez le décadent et chez Mirbeau -, est prépondérante. L'esprit décadent se repaît du spectacle de la difformité et de la torture. D'une part, les personnages succombent volontiers à cette inclination : Juliette s'impose à Mintié jusqu'à l'aliénation, Marguerite fait rêver de meurtre Sébastien Roch, tandis que Mathurine affole l'abbé Jules. Mirbeau exprime ces fureurs à travers les hallucinations de ses personnages et la description des tortures.

En ce sens, les figures mirbelliennes disent de façon évidente leur lien avec ces autres manières de transfigurer le réel en images expressionnistes que sont les œuvres des artistes décadents comme Lemonnier ou Lorrain. D'autre part, les tendances esthétisantes du *Jardin des supplices* mettent en exergue la place de l'art et de l'artiste dans l'œuvre (*Le Calvaire*, *Dans le ciel*). L'œuvre d'art peut être considérée comme une des clefs de l'esprit décadent dès lors qu'elle confine à l'obsession et devient un authentique matériau littéraire. Son rôle est de combler les frustrations et les insatisfactions qui naissent d'un ordre social débilitant. Mirbeau opère un glissement des genres. En ce sens, il utilise une forme artistique décadente et négative dominée par une cohorte de complaisances morbides devant le spectacle de la mort et de l'amour - comme, par exemple, dans *Le Journal d'une femme de chambre*. À l'inverse, on trouve aussi une décadence positive et vitaliste, comme dans *Le Jardin des supplices*. La thématique décadente est doublement présente chez Mirbeau mais complexifiée par son aspect nihiliste et jubilatoire. Toute son œuvre s'appuie sur une vision désabusée et tragique de la condition humaine, rongée par le pressentiment de la mort et de l'incapacité de l'homme à y échapper.

À l'inverse des personnages strictement décadents, Mintié ou Sébastien Roch ne jouissent pas d'un plaisir masochiste de leur souffrance. Ils sont impuissants à s'extraire de l'immobilisme créé par leur environnement familial ou leur éducation. Bolorec, l'abbé Jules, Thérèse ou Madeleine sont des êtres souffrants, mais leur souffrance attise leurs tendances morbides. Ces insoumis refusent d'être le bourreau ou la victime, loin de toute esthétisation du mal. Si Célestine cultive parfois l'ambiguïté, cela n'entame pas la véhémence de son discours social. Le narrateur du *Jardin des supplices* se rapproche plus en apparence du mouvement décadent dans sa jouissance à la vue des tortures. Le roman de Mirbeau se situe au carrefour du roman mythologique et de l'essai philosophique en mettant en conflit les mœurs occidentales qui représentent le narrateur et le modèle chinois du jardin des tortures.

Ainsi, l'arrivée de Clara et du narrateur, dans *Le Jardin des supplices*, donne lieu à un foisonnement de perceptions olfactives, visuelles et auditives qui saturent les sens du lecteur. Les fleurs étranges et mortifères sont décrites comme des cadavres. Cette promenade narrative dans ce jardin de beauté et de mort brouille les codes admis de l'horreur et de la beauté. À la manière de Lorrain dans son *Heures d'Afrique* (1899) ou - des décennies plus tard - de Nabokov dans *Ada ou l'ardeur* (1969) -, Mirbeau se sert d'un vaste appareil rhétorique : comparaisons et métaphores foisonnent, laissant place parfois aux énumérations, expansions, anaphores et oxymores.

Et elle me désigna de bizarres végétaux qui croissaient dans une partie du sol où l'on voyait l'eau sourdre de tous côtés... Je m'approchais... C'étaient sur de hautes tiges, squamifères et tachées de noir comme des peaux de serpents, d'énormes spathes, sortes de cornets évasés d'un violet foncé de pourriture à l'intérieur, à l'extérieur d'un jaune verdâtre de décomposition, et semblable à des thorax ouverts de bêtes mortes... Du fond de ces cornets, sortaient de longs spadices sanguinolents imitant la forme de monstrueux phallus... Attirées par l'odeur de cadavre que ces horribles plantes exhalaient, des mouches volaient autour, par essaims serrés, des mouches s'engouffraient au fond de la spathe, tapissée de haut en bas de soies contractiles qui les enlaçaient et les retenaient prisonnières plus sûrement que des toiles d'araignées... Et le long des tiges, les feuilles digitées se crispaient, se tordaient, telles des mains de suppliciés. [...] Du sang encore étoilait de rouge la blancheur des jasmins, marbrait le rose coralin des chèvrefeuilles, le mauve des passiflores, et de petits morceaux de viande humaine, qui avaient volé sous les coups des fouets et des

lanières de cuir, s'accrochaient, çà et là, à la pointe des pétales et des feuilles...²²⁹

Armé d'un lexique spécialisé d'une grande richesse, Mirbeau se fait biologiste en inventant une flore fantastique et inquiétante.*

[Des] incarvilléas, des hémérocals, des morées, des delphiniums nudicaules en dissimulaient la base qui se perdait dans leurs clochettes roses, leurs thyrses écarlates, leurs calices d'or et leurs étoiles purpurines.²³⁰

Les floraisons enchanteresses côtoient l'horreur morbide et la putréfaction humaine.

Toute la faune des cadavres éclosait là, par myriades, autour de nous, dans le soleil... Des larves immondes grouillaient dans les mares rouges, tombaient des branches, en grappes molles... Le sable semblait respirer, semblait marcher, soulevé par un mouvement, par un pullulement de vie vermiculaire.²³¹

Dans *L'Abbé Jules*, Mirbeau avait déjà utilisé ce procédé d'hypotypose de la charogne avec la dépouille du père Pamphile* découverte par l'abbé.

Enfin ce qui avait été le père Pamphile apparut ; restes horribles, où ne se reconnaissent même plus la place des membres ni la forme du squelette, amas de chairs, d'os, d'étoffes broyés pêle-mêle, boue gluante de sanie jaune et de sang noirâtre, boue mouvante que des millions de vers gonflaient d'une monstrueuse vie. De la face écrasée, entre un quartier du crâne et la bosse d'une pommette, il ne demeurait d'intact que la ronde cavité de l'œil, dont la prunelle liquéfiée coulait en purulentes larmes.²³²

P. Michel explore ce concept de pourriture dans son *Dictionnaire Octave Mirbeau* :

* Mirbeau aimait les fleurs et passait beaucoup de temps à les cultiver : « Je vous dirai que j'aime les fleurs d'une passion presque monomaniaque. Les fleurs sont des amies « silencieuses et violentes », et fidèles. Et toute joie me vient d'elles... »

MIRBEAU O. *Le concombre fugitif*, Arléa, 1992 cité par COMBRES É. Dans *Beauté des fleurs, pourriture et loi du meurtre*, éd. Plume de Carotte, Toulouse, 2017, p. 8.

* Pamphile est le nom donné par La Bruyère à un de ses fameux « caractères ».

Le thème de la pourriture suscite un réseau obsédant d'images qui débordent du cadre romanesque et imprègne l'écriture dans sa totalité. Apparaissant dans les romans de jeunesse publiés sous divers pseudonymes, ce thème ne va cesser de se développer, de s'amplifier pour constituer un élément marquant du style et de la pensée d'Octave Mirbeau.²³³

Et de citer l'écrivain :

« Il y a quelque chose de plus mystérieusement attirant que la beauté : c'est la pourriture. La pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie. En qui s'élabore l'éternel renouvellement des métamorphoses ! »²³⁴

Et, dans ce jardin, hymne à l'esthétique de la torture, la matière putréfiée abreuve des plantes magnifiques et les rend « plus vigoureuses et plus belles ». À cette obsession du cycle génésique de la chair humaine s'ajoute celle de la décomposition sociale, celle d'une déliquescence fin de siècle, rendue possible grâce au pouvoir de l'argent et des institutions. Face à cette corruption morale, l'homme n'est qu'une marionnette. Et à la flétrissure de l'esprit s'accompagne celle du corps et des chairs.

Chez Mirbeau, si l'homme est une marionnette, l'enfant est un être potentiellement en danger, qui risque de perdre son innocence. *L'Enfant* (1881) de Jules Vallès illustre parfaitement la littérature en faveur des droits de l'enfant au même titre que les romans de Mirbeau. Autre fait qui le rapproche de son contemporain est leurs accointances avec une vision sociale libertaire, dont les textes attaquent les bases politiques et administratives de la France. Ces deux écrivains prônent une réforme de l'instruction publique et de la justice. Vallès, en particulier, est actif dans le journal *Le Cri du peuple* qu'il a créé en 1871. Dans ce quotidien communiste « rouge », il publie de nombreux articles et des romans en feuilletons, souvent sous des pseudonymes.

Dans son introduction à *L'Enfant*, Émilien Carassus souligne la sobriété de Vallès dans la description de son calvaire d'enfant martyr. À la différence de Zola qui, avec *L'Assommoir*, brosse un portrait mélodramatique de la petite Lalie, l'enfant

de Vallès se rapproche de l'enfant mirbellien : ses géniteurs se sont employés à tuer la joie et le rayonnement de son enfance. Comme Mirbeau, « Vallès se sent le devoir d'être leur porte-parole ; il n'hésite pas à violer les tabous qui, à l'approbation des bien-pensants, protègent la vénération sacrée due aux géniteurs. »²³⁵

La parution de *L'Enfant* a soulevé un tollé dans le monde littéraire : Bloy parle d'ignominie, Brunetière et les Goncourt de brûlot. Comme pour aggraver son cas, Vallès dédicace son roman « À TOUS CEUX, qui crevèrent d'ennui au collège, ou qu'on fit pleurer dans la famille, qui, pendant leur enfance furent tyrannisés par leurs maîtres, ou rossés par leurs parents. *Je dédie ce livre. JULES VALLÈS.* »²³⁶ Pour lui, le collège est une prison, où l'enfant subit les brimades dues à sa condition sociale. Parents et maîtres avancent la main dans la main, comme le souligne E. Carassus :

Les images du père et du pion se superposent [...] si les foudres du proviseur ou les moqueries des camarades atteignent Jacques à travers son père, une mauvaise note porte tort à la carrière paternelle : L'enfant paie pour les autres, et il paie pour son père : « J'offrais ma peau. Vas-y papa ! »²³⁷

Plein de fougue, Jacques Vingtras ressent vivement les contraintes familiales. Il éprouve un besoin animal de bondir, mais elles lui imposent l'immobilité. Sa sensibilité ne demande qu'à s'épancher, mais l'institution piétine ses sentiments. Et on l'humilie avec des vêtements ridicules.

Comme Valles, Jules Renard (1864-1910) est un défenseur des causes de l'enfant avec *Poil de carotte* (1900). Mirbeau a entretenu avec lui une relation ambiguë et purement littéraire, qui débute en 1891. Il semble avoir admiré J. Renard, de seize ans son cadet, bien que ce sentiment ne fût pas réciproque.²³⁸

De même, dans *Sébastien Roch*, on assiste à une lente décomposition physique et psychique du narrateur au fur et à mesure qu'avance le récit. Ainsi débute la description physique du jeune Sébastien dans sa campagne natale :

[U]n 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 avait la viridité fringante, la grâce élastique des jeunes arbustes qui ont poussé, pleins de sève, dans les terres fertiles ; il avait aussi la candeur introublée de leur végétale vie.²³⁹

Mais, à la fin du récit, Sébastien n'est plus que l'ombre de lui-même, car il a été perverti par l'éducation et la famille.

Sébastien avait vingt ans, il avait beaucoup grandi, mais il était resté maigre et pâle. Son dos se voûtait légèrement, sa démarche devenait lente, indolente même ; ses yeux conservaient un bel éclat d'intelligence qui souvent se voilait, s'éteignait dans quelque chose de vitreux. À la franchise ancienne de son regard se mêlaient de la méfiance et une sorte d'inquiétude louche qui mettait comme une pointe de lâcheté dans la douceur triste qu'il répandait autour de lui.²⁴⁰

Cet être humain est devenu incapable d'aimer et de se laisser aimer, et l'idée de meurtre se mêle aux frissons amoureux.

Lui, si doux, lui à qui le meurtre d'un oiseau faisait mal, lui qui ne pouvait, sans une défaillance supporter la vue d'une plaie, d'une flaque de sang, instantanément il admettait la possibilité de Marguerite renversée sous lui, les os broyés, la figure sanglante, râlant. Le vertige s'accélérait ; l'ivresse rouge gagnait son cerveau, mettait en mouvement ses membres pour la besogne homicide.²⁴¹

Le principe de plaisir s'est ainsi transformé en idée de meurtre, et le jeune homme semble à jamais hanté par des souvenirs bien lourds à porter, fruits à l'évidence de l'éducation que lui ont donnée les jésuites.

Et tandis que Marguerite parlait, il l'écoutait haletant, et lui-même faisait appel à tous ses souvenirs de luxure, de voluptés déformées, de rêves pervers. Il les appelait de très loin, des ombres anciennes, du fond de cette chambre de collège, où le jésuite l'avait pris, du fond de ce dortoir où s'était continuée et achevée, dans le silence des nuits, dans la clarté tremblante des lampes, l'œuvre de démoralisation qui le mettait aujourd'hui, sur ce banc, entre un abîme de sang et un abîme de boue.²⁴²

Chez Mirbeau la pulsion sexuelle est, souligne P. Michel, synonyme de souillure. C'est, en effet, par la passion et l'appétit sexuel que l'équilibre et la pureté seront rompu pour basculer dans la perte douloureuse du désir inassouvi et coupable.

L'enfance tient une part essentielle dans cette œuvre. Le recueil de contes *Lettres de ma chaumière* (1886) est, en quelque sorte, le pendant négatif des *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet – et, dans la nouvelle « Le petit mendiant », transparait la compassion de Mirbeau pour les souffrants et les exclus. Le narrateur semble faire preuve d'admiration pour cet enfant de treize ans, qui vit en harmonie avec la nature et s'est dégagé de toute contrainte sociale à la manière d'un Gavroche. Dans ce recueil et, par la suite dans ses romans autobiographiques, l'écrivain adopte également une manière naturaliste, où il se sert du personnage de l'enfant pour dénoncer les horreurs et les inégalités sociales à l'égard des plus faibles dans la société. À la croisée de deux traditions littéraires - romantisme et naturalisme - Mirbeau va créer une écriture novatrice, où il démystifie l'enfance. Une enfance décrite sans angélisme qui lui permet de dénoncer tous les mensonges sociaux.

Il est vrai que certaines pages relatant l'enfance de Jean Mintié ou de Sébastien Roch avant la chute semblent toutes empreintes d'une nostalgie romantique. Ainsi, le narrateur du *Calvaire* rythme son récit d'un « je revois » et dresse le portrait farouche d'un enfant à la vie intérieure intense, qui effectue de longues promenades romantiques dans la nature.

Mirbeau se rapproche de l'héritage naturaliste dans le traitement romanesque de l'enfance. L'enfant entre dans une optique toute zolienne et développe une sensibilité exacerbée qui se mue en religiosité et en culte. On pense au roman *La faute de l'Abbé Mouret* (1873), où l'enfant Serge raconte que la Vierge est venue l'embrasser.

[I]l contentait ses besoins de tendresse en dépensant tous les sous qu'on lui donnait à acheter des images de sainteté qu'il cachait jalousement pour en jouir seul [...] il revenait toujours aux tendres images de Marie, à son étroite bouche riante, à ses fines mains tendues.²⁴³

Dans ces œuvres, l'hérédité est perçue comme une fatalité. Devenu adulte, Jean Mintié déclare que la folie de sa mère est héréditaire et que « ces souffrances, ces égarements, ces enivrements de la mort, sa mère sans doute, le lui avait donnés en lui donnant la vie. »²⁴⁴

Dans *L'Abbé Jules*, Jules enfant semble de même prédisposé à la malignité.

[Madame Dervelle] remarquait avec effroi, chez son fils, les mêmes gestes, les mêmes regards qu'avait son mari, quand celui-ci après de longues absences, rentrait à la maison brillant, sacrant, puant le vin de l'auberge et le crottin de l'écurie.²⁴⁵

Devenu adulte, l'abbé Jules se confie au narrateur sur son lit de mort.

J'ai manqué ma vie, mon petit Albert... Je l'ai manquée parce que je n'ai pu dompter complètement les sales passions qui étaient en moi, passions comprimées de prêtre, passions héréditaires, nées du mysticisme de ma mère, de l'alcoolisme de mon père. J'ai lutté pourtant, va !... Elles m'ont vaincu... Je meurs de cette lutte et de cette défaite.²⁴⁶

L'abondance caricaturale de détails donnés sur les névroses et l'alcoolisme fait penser à une volonté de parodie, comparable à la manière de Huysmans dans *À Rebours*, lorsque celui-ci souligne, dans la généalogie de son héros Des Esseintes, tous les signes de pathologies héréditaires. De fait, le portrait de Madame Mintié, par son outrance, peut faire penser à une distanciation de l'école naturaliste. Mirbeau s'en explique dans son article « M. Émile Zola et le Naturalisme », paru le 22 mars 1885 dans *L'Événement*. Il déclare que les romanciers naturalistes sont des « lécheurs de détails [...] Les œuvres, aussi fraîches, aussi décolorées, aussi mortes que celles de ces micro-peintres [Meissonnier et Detaille], n'ont aucun accent d'humanité. »²⁴⁷

Mirbeau va alors utiliser la sensibilité enfantine comme une nouveauté stylistique avec une langue « chaude, colorée et vibrante, dont chaque mot vivait, palpait, battait des ailes, dont chaque idée correspondait à un cri humain, cri d'amour et cri de haine. »²⁴⁸ Le romancier retrouve la perception particulière de l'enfance où tout

est vécu sur un mode naïf. Sébastien est l'enfant-poète, qui rêve de poésie. « Cette découverte, cette illumination soudaine du Verbe, lui rendirent plus pénibles ses devoirs ». ²⁴⁹

De même, dans *L'Abbé Jules*, tout est représenté en fonction de la focalisation de l'enfant. Ainsi, lorsque Albert assiste à la cérémonie des derniers sacrements d'une mourante, il y trouve un aspect ludique.

Et la tintenelle faisait *derrlin !... derrlin !* à intervalles réguliers. J'étais très fier de mon rôle, et à chaque fois que nous passions sous un réverbère, je m'amusais à regarder mon ombre et l'ombre de la lanterne, grandir, s'allonger sur la chaussée [...] ²⁵⁰

Cette focalisation interne de Sébastien rend la lande bretonne triste et mortifère au moment où il se rend au collège jésuite pour y être pensionnaire. D'autre part, l'enfant naïf et ignorant joue un rôle dans la narration de Mirbeau. En effet, cette candeur enfantine va éclairer d'un jour particulier la réalité crue. Le petit Albert Dervelle pense à la disparition de son oncle Jules avec naïveté. « « Mais qu'a-t-il pu fabriquer à Paris, pendant six ans ? » Ce point d'interrogation me semblait renfermer un impénétrable mystère [...] » ²⁵¹ Plus tard, dans la deuxième partie, la malle mystérieuse de l'abbé Jules renferme une connotation fabuleuse de malle aux trésors des pirates alors qu'elle renferme des ouvrages et gravures érotico-pornographiques. Dans *Sébastien Roch*, Mirbeau fait de l'enfant son sujet d'étude et non plus un simple témoin du monde. On observe une narration à la troisième personne avec de nombreuses focalisations internes qui transcrivent les interrogations de l'enfant sur la société, l'amour, l'armée ou la religion. Tout cela à la manière du narrateur de Tolstoï, Nicolas, dans *Enfance, Adolescence, jeunesse* (1851-1852). Sébastien devient donc un sujet d'étude où son traumatisme lié au viol se répercute sur son physique, son psychisme et sa vision du monde.

Nous avons ici, en somme, le déroulé clinique d'une personne qui restera traumatisée toute sa vie. Pour ce faire, Mirbeau choisit d'employer une écriture crue. On pourrait, d'ailleurs, dire que ses représentations de l'enfance sont porteuses d'intuitions que la psychanalyse tentera de théoriser. Grâce à son

regard neuf sur les choses, l'enfant dévoile la réalité et permet, par son absence de préjugés, de rapporter les faits tels qu'ils sont - et cela bien avant le personnage de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Il lui permet aussi de démasquer les dessous de la société, de débusquer « les bosses morales » et « tout ce que peut contenir d'infamie et de rêves ignobles le cerveau respectable des honnêtes gens ». ²⁵² Mirbeau dénonce les travers des adultes et de la société de manière d'autant plus radicale que l'impact se fait sur l'enfant. Ainsi, l'effet de l'éducation de Sébastien ressemble beaucoup à celle reçue par l'abbé Jules. La suppression constante de ses instincts naturels et spontanés tue ce qu'il y a d'innocent en lui. L'enfant-victime devient alors un des grands thèmes de Mirbeau, et l'écrivain produira beaucoup d'articles de presse et de nouvelles pour dénoncer les abus sur l'enfant, textes que Pierre Michel a regroupés sous le titre *Combats pour l'enfant* (1990). Pour Mirbeau, le personnage de Sébastien Roch devient l'exemplum du combat pour les adolescents abusés. Il s'en confie dans une lettre à Monet.

Je prends l'enfant à onze ans, et je le lâche à dix-sept, l'âge auquel il meurt, et je mets quatre cents 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 longuement tenté. Je m'étais dit : « Combien de grands artistes, de grands poètes meurent à dix-sept ans et sont perdus pour nous. » ²⁵³

Cette citation a son pendant dans *Le Calvaire*, où Mirbeau dénonce la famille qui étouffe « les facultés dominantes » de l'enfant afin de le couler dans le moule de la conformité.

Ah ! Combien d'enfants qui, compris et dirigés, seraient de grands hommes peut-être s'ils n'avaient pas été déformés pour toujours par cet effroyable coup de pouce au cerveau du père imbécile ou du professeur ignorant. ²⁵⁴

Dans une apparente contradiction, le père de Jean Mintié est présenté comme étant « un excellent homme, très honnête et très doux, et qui avait la manie de

tuer. » ²⁵⁵ Mintié évoque son enfance et montre l'incommunicabilité qui règne au sein du foyer.

[...] et si, troublé par ce mystère de la nature qui s'élargissait chaque jour autour de moi, je lui adressais une question, il ne savait comment y répondre et s'en tirait ainsi : « Tu es trop petit pour que je t'explique ça ! Quand tu seras plus grand. » ²⁵⁶

Ainsi condamné au silence, le jeune Mintié est, de plus, privé de toute dimension merveilleuse en raison de la profession de son père médecin, qui le confronte vite aux dures réalités de l'existence. « [M]es si beaux rêves d'oiseaux bleus et de fées merveilleuses se transformaient en cauchemar chirurgical, où le pus ruisselait ; où s'entassaient les membres coupés. » ²⁵⁷ De son côté, la mère de Mintié souhaite que son fils devienne ami avec un petit infirme que sa mère cache parce qu'elle a honte de son aspect physique. Par le biais de l'enfance de l'abbé Jules, de Jean Mintié et de Sébastien Roch, Mirbeau stigmatise la morale judéo-chrétienne répressive et toxique. Sous sa plume, elle prend même des allures aliénantes. Ainsi, l'abbé Jules avoue à son neveu que l'éducation qui a fait de lui « une canaille et 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 celle 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 de l'idéal... l'idéal d'où sont nés les banquiers, les prêtres, les escrocs, les débauchés, les assassins et les malheureux. ²⁵⁸

Sébastien Roch constitue une sorte de roman symbole contre l'éducation de type occidental tel qu'il s'est épanoui dans les établissements tenus par les Bons Pères. Prototypique du roman de la dé-formation, l'enfant de onze ans du début du roman rassemble tous les aspects mystiques et romantiques d'une enfance ouverte aux libertés de la nature. La contre éducation que reçoit Sébastien sert à montrer la puissance de destruction familiale et religieuse à l'égard de l'enfant. M.

Roch, simple quincailler d'un petit bourg, cherche à s'élever à travers son fils en le faisant admettre au pensionnat cossu de Saint-François-Xavier de Vannes.

[Celui-ci] 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. La paix de sa conscience était détruite, ses sens perdaient de la simplicité de leurs perceptions.²⁵⁹

Le discours auctorial se fait plus virulent encore lorsque Mirbeau souligne comment on a arraché Sébastien à la nature et à sa vraie nature, pour le pousser vers les ténèbres des fausses valeurs.

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 [...] odieux et sanglants fantoches qui symbolisaient le Devoir, l'Honneur, la Gloire, la Patrie, la Religion.²⁶⁰

L'éducation de l'enfant est vécue comme destructrice. Selon Mirbeau, l'instruction génère l'obscurantisme et l'anéantissement de l'inconscience enfantine. L'innocence de l'adolescent est tout d'abord souillée lors de la confession par les arrière-pensées et les questions insinuantes du confesseur qu'on dirait puisées dans le manuel de Mgr Bouvier.

Il semblait [à Sébastien] que les paroles lentes, humides, qui sortaient de cette invisible bouche se condensaient, s'agglutinaient sur tout son corps en baves gluantes. [...] Sébastien sortait du confessionnal, sentant que quelque chose de sa pudeur, que quelque chose de la virginité de Marguerite était resté là entre les mains violatrices de cet homme.²⁶¹

Puis, comme pour parachever l'entreprise de flétrissure de son élève, le père de Kern l'attire en lui faisant découvrir la poésie : « Le moment était bien choisi pour ce viol d'une âme délicate et passionnée, sensitive à l'excès, environnée

d'embûches tentatrices, attaquée dans les racines mêmes de la vie intellectuelle. »²⁶² Le lecteur comprend alors que le viol réel est la conséquence logique de cette entreprise de séduction, et Mirbeau démontre, en effet, que l'abusé, est, avant tout, une victime du système familial et du système éducatif associés dans un même réseau métaphorique. Une fois « souillé », l'enfant sera mis à la porte comme une brebis galeuse.

Il était venu ignorant et candide ; on le renvoyait ignorant et souillé. Il était venu plein de foi naïve, on le chassait plein de doutes harcelants. Cette paix de l'âme, cette tranquillité du corps qu'il avait en entrant dans cette maison maudite, un vice atroce, dévorant les remplaçait, avec ce qu'il apporte de remords, de dégoûts, de perpétuelles angoisses. Et tout cela s'accomplissait au nom de Jésus ! On déformait, on tuait les âmes d'enfants au nom de celui qui avait dit : « Laissez venir à moi les petits enfants. »²⁶³

Pour Mirbeau, la misère de Sébastien devient une métaphore de la ruine de l'homme par la société. « 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. »²⁶⁴ L'écrivain livre alors une phrase clef, au début du troisième chapitre du livre I : « Les collègues sont des univers en petit. Ils renferment, réduits à leur expression d'enfance, les mêmes dominations, les mêmes écrasements que les sociétés les plus despotiquement organisées. »²⁶⁵ La prise de conscience de Sébastien est pour lui une première étape vers la liberté - toute relative -, qui est la prise de conscience de l'enfant de cet asservissement : « Il ne voulait plus supporter les fantaisies cruelles, les propos malsonnants, les mépris dont on l'avait abreuvé jusqu'ici, être le jouet des caprices, d'une foule ennemie, se voir poursuivi par elle [...] »²⁶⁶ L'adolescent Mirbeau avait condamné les faits durant et après son séjour à Vannes, mais sans être entendu. Il dénonce dans *Sébastien Roch* - dont les jésuites chercheront à empêcher la publication -, des pages douloureuses, fruits d'un traumatisme indélébile.

Dans ces romans, l'enfant entre dans la vie d'une manière brutale, et sa jeunesse est souvent marquée par le viol (Célestine, Julia, Sébastien Roch, Claire), qui condamne la victime à vivre dans l'errance, incapable d'atteindre le bonheur et

d'aimer. Ce leitmotiv de la pureté sacrifiée est chez Mirbeau un thème lancinant. Dans l'impossibilité d'évacuer ce traumatisme aliénant par l'écriture, l'écrivain va le répéter de façon incessante dans beaucoup de ses personnages. Dans son article, « Déchet et corporalité dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Gaëtan Davout le souligne.

[L]a mort semble avec Mirbeau un processus gésine, celui de la création littéraire, car c'est bien par cette rencontre avec la maladie, avec la chair déficiente, et avec la mort, que Célestine s'engouffrera dans l'écriture. Le corps malade, le corps lâche, le corps-monstre, en fait le corps-déchet, suscite la création et le corps littéraire. « *Cette mort qui est partout dans la vie – écrit Jean Baudrillard -, il faut la conjurer, la localiser en un point précis du temps et un lieu précis : le corps.* »²⁶⁷

Pour G. Davout, le corps est le support des créations littéraires commises dans cet espace-temps qu'est la vie. Si la mort est une déchéance à laquelle nous sommes condamnés, elle sert aussi de moteur à l'écriture. Pour reprendre J. Baudrillard, « Cette mort [...] il faut la conjurer, la localiser en un [...] lieu précis : le corps. »²⁶⁸ Dans son article « Genèse d'une poétique de la corruption », Philippe Ledru attribue à Mirbeau la paternité de *L'Écuyère* (roman nègre publié sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne* en 1882). Ce livre constituerait selon lui, un prototype de ce que deviendra *Sébastien Roch* en 1890.

Au-delà de l'affaire du viol, il est manifeste que le parcours intellectuel de Mirbeau est parfaitement cohérent avec l'évolution de l'œuvre. L'écriture oscille entre deux pôles : le souvenir d'un idéalisme renié et la chute, peut-être précipitée par un viol, vers « *la réalité rugueuse* ». ²⁶⁹

Julia Forsell, le personnage de *L'Écuyère* serait une ébauche féminine de *Sébastien Roch*. Le changement de sexe et de prénom a un caractère autobiographique. Les fantômes du passé semblent ainsi exorcisés par l'écriture. *L'Écuyère* est une clef qui permet de comprendre la poétique de la pourriture qui parcourt l'œuvre. C'est un roman fondateur, au même titre que *Sébastien Roch*, et

* Dans le catalogue de la BnF, Alain Bauquenne est donné comme le pseudonyme d'André Bertera, né en 1853. Comme l'a montré P. Michel, ce nom était un des avatars de Mirbeau. Voir dans la bibliographie Mirbeau et la « *négritude* ». La paternité de Mirbeau paraît cependant la plus convaincante.

qui expose tous les thèmes mirbelliens, souvent organisés sur des modes binaires d'opposition : pureté/corruption, amour fantasmé/acte sexuel impur.

Par son refus du cadre romanesque normatif et sa volonté d'effacer l'auteur au profit du narrateur, Mirbeau a élaboré un genre nouveau influencé par les romanciers russes, en particulier Tolstoï et Dostoïevski. Mikhaël Bakhtine note que l'apparition du « roman polyphonique » dostoïevskien est, en somme, un genre romanesque qui n'obéit à aucun schéma connu de l'histoire littéraire.²⁷⁰ De ce fait, la voix du narrateur correspond à celle de l'auteur, mais le narrateur a une autonomie propre qui n'est pas aliénée par l'image archétypée du héros. En effet, comme chez les personnages mirbelliens, les personnages des romans russes possèdent une identité psychologique à part entière qui s'imbrique dans la structure de l'œuvre.

Comme le précise P. Michel dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, l'écrivain découvre Dostoïevski en 1887. Il vient de lire *L'Idiot* (1868), comme il l'écrit dans une lettre à Rodin.

« Quel prodigieux livre, et comme nous paraissions petits – même les plus grands – à côté de ce dénudeur d'âmes ! Cette œuvre m'a causé 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. »²⁷¹

À travers *L'Idiot*, c'est tout l'inconscient qui constitue la seule vérité. Elle se révèle brusquement au romancier, qui se sent encore trop influencé par la tradition du roman français,

« Il n'y a rien, rien, que des redites cent fois dites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable, au fond, tout cela est bête. »²⁷²

Pour la bonne raison que « tout cela » a ignoré les « ténèbres de la subconscience ; » ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves qui rendent l'homme si douloureux et si comique... et si fraternel !²⁷³

Par exemple, l'abbé Jules, ce personnage aliéné et même torturé, en lutte permanente avec lui-même, n'est pas sans rappeler Lebedev de *L'Idiot*. On voit donc Jules, comme les personnages dostoïevskiens, passer sans transition du ricanement diabolique au remords torturant, de la violence homicide au désir de mortification, de l'exaltation mystique à la lubricité sadique, sans que l'auteur intervienne pour expliquer ces changements d'état.

P. Michel accrédite cette similitude, en ajoutant l'exemple de Jean Mintié dans *Le Calvaire*, probablement contemporain de la lecture révélatrice en 1886-1887 de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski.

Mirbeau met déjà en œuvre, à sa façon, une « *psychologie des profondeurs* » [...] Et surtout celles de Jean Mintié, qui malgré sa lucidité, malgré ses potentialités d'artiste, malgré ses exigences morales, malgré ses velléités de résistance, est entraîné sur la pente fatale sans pouvoir rien y faire, comme s'il avait perdu tout contrôle de lui-même.²⁷⁴

P. Michel rapporte de nombreuses lettres qui attestent de l'admiration de Mirbeau pour le romancier russe.

J'aime votre livre, parce que vous y avez mis un très beau et très profond caractère de torture moderne, et parce qu'il éclaire de vives lueurs, la vie obscure de l'âme, de l'âme d'élite culbutée par les idées sociales du moment.²⁷⁵

Chez Mirbeau, le thème de la faute est central chez des personnages comme l'abbé Jules et Sébastien Roch qui en constituent des modèles du genre. Pour reprendre les mots du philosophe Vladimir Jankélévitch en 1934 « [L]a faute [...] est quelque chose de nous et autre chose de nous. »²⁷⁶ En somme, elle est synonyme d'aliénation dans le sens où elle s'insinue dans la conscience humaine qui l'a lui-même produite et, qui est induite par un conditionnement extérieur, la morale judéo-chrétienne ou la législation sociétale. Durkheim, vingt ans plus tôt, analyse en ces termes la nature législative d'une société :

Toute morale se présente à nous comme un système de règles de conduite. Mais toutes les techniques sont également régies par des maximes qui prescrivent à l'agent comment il doit se conduire dans des circonstances déterminées [...] Les règles morales sont investies d'une autorité en vertu de laquelle elles sont obéies parce qu'elles commandent.²⁷⁷

La faute serait donc l'action de manquer à ces règles morales ou légales. Philippe Hamon en 1984, complète les thèses philosophiques de Jankélévitch et Durkheim en rappelant que les notions de lois et de normes sont des « médiateurs entre le sujet individuel et le sujet collectif. »²⁷⁸ Cette réflexion rejoint la représentation de la faute chez Mirbeau, qui s'exprime dans la bouche de l'abbé Jules s'adressant à son neveu :

Malheureusement, tu vis dans une société, sous la menace de lois - oppressives, parmi des institutions abominables, qui sont le renversement de la nature et de la raison primitive. Cela te crée des obligations multiples, obligations envers le pouvoir, envers la patrie, envers ton semblable - obligations qui, toutes, engendrent les vices, les crimes, les hontes, les sauvageries qu'on t'apprend à respecter, sous le nom de vertus et de devoirs...²⁷⁹

Pour Mirbeau, la famille est le premier modèle auquel l'individu se trouve confronté. L'aliénation, en somme, commence dès le berceau, et sur ce point, l'écrivain annonce ce que dira bientôt André Gide dans *Les Nourritures terrestres* : « Familles, je vous hais. » Soumise aux ordonnances familiales formées d'obligations et d'astreintes, la volonté individuelle de l'enfant, étouffée, est supplantée par une respectueuse soumission. Ce que confirme le narrateur de *Dans le ciel*.

Toute la faute en est à la société qui n'a rien trouvé de mieux, pour légitimer ses vols et condamner 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.²⁸⁰

L'école peaufine l'aliénation et fortifie le nivellement. Il faut alors correspondre à la norme, à la moyenne, et se fondre dans l'impersonnalité, sous peine de sanctions.

Sébastien Roch met en valeur un bel exemple d'obscurantisme qui a cours au collège des jésuites de Vannes.

Il se rappelait qu'une fois, il avait été puni de huit jours d'arrêts pour avoir écrit dans une composition : « ... l'enfant qui sort de ses flancs déchirés. » [...] Quel scandale dans la classe ! Son voisin s'était écarté de lui ; une rumeur avait parcouru les bancs : « Où avez-vous donc appris pareilles inconvenances, de pareilles malpropretés ? C'est une honte ! »²⁸¹

Si l'école valorise la normalisation des personnes, la religion catholique renforce la soumission intime de l'individu par la confession, celle-ci étant un système qui diabolise la différence et permet de maîtriser les individus en les forçant à nier toute expression personnelle. Puis l'armée parachève l'incarnation des lois dans ce qu'elles ont de plus arbitraire et de plus contraignant. Elle vide peu à peu l'humain du reste de sa personnalité et en fait un être de soumission totale à une cause, celle d'être un soldat, et toute velléité d'indépendance doit être réprimée : « [...] le général fit fusiller un vieux bonhomme qui avait caché dans son jardin, sous un tas de fumier, quelques kilogrammes de lard salé. »²⁸²

En une vingtaine d'années, la perte de toute individualité est ainsi consommée. L'être est désormais conforme au fonctionnement social souhaité. Il doit se soumettre, puisque chaque résistance entraîne une aggravation de la pression autoritaire et peut entraîner la mort. Cette relation inégale de la loi et de l'individu alimente une relation dissymétrique régie par la seule hiérarchie. Elle implique pour chacun des obligations et une obéissance envers ses supérieurs ou ses aînés. Fauter ou se soustraire aux ordres revient à bouleverser l'ordre civil, l'institution, la famille ou la société. Sébastien fait l'expérience de cette loi considérée comme une puissance redoutable.

Sébastien comprit la gravité de la situation, se vit perdu et condamné. Il se sentit si petit, si misérable, si écrasé par ce Jésuite, solennel et puissant, qui tenait dans ses mains tant de destinées, dont le regard insoutenable avait plongé au fond de tant d'âmes, de tant de choses, qu'il abandonna instantanément – quoi qu'il pût arriver – toute idée de défense et de lutte.²⁸³

L'aliénation déstructure la personnalité de l'individu, le contamine en le dégradant et le déforme en l'annihilant moralement pour qu'il devienne un produit social calibré et exploitable. Après avoir passé quelque temps au pensionnat jésuite de Vannes, Sébastien n'est déjà plus que l'ombre de lui-même. « Pourtant, 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... »²⁸⁴ La caractéristique fondamentale de la faute - commune aux conceptions légales et religieuses - est le rejet, la rupture de la relation entre l'individu coupable de faute et les instances légales ou spirituelles. Ainsi Sébastien intériorise la faute dont il se croit l'auteur en constatant la rupture avec Dieu. « La prière commencée ne s'achevait pas ; elle fuyait aussitôt, se dissipait, insaisissable, comme une fumée. Et puis, il lui sembla que la Sainte détournait de lui son regard peint, mais qui savait tout. »²⁸⁵

Si la faute est, tant pour l'Église que pour la société, l'effondrement d'un rapport, il s'ensuit une seconde manifestation : le fautif est châtié et évacué de l'ensemble collectif, civil ou religieux. Avec l'exclusion de Sébastien Roch de l'institution, Mirbeau reprend l'allégorie d'Adam et Ève chassés du jardin d'Éden après avoir croqué la pomme de l'arbre de connaissance. Sébastien se voit ainsi relégué dans l'infirmerie jusqu'à son départ.

[Il] venait d'entendre distinctement la porte d'un monde se refermer sur lui. Une poussée brutale le rejetait hors d'une vie qui n'était point la sienne, et où il n'avait pas, anonyme et chétif avorton, le droit de pénétrer.²⁸⁶

La majorité des personnages mirbelliens sont sanctionnés ou chassés : que l'on pense à la retraite de l'abbé Jules à Viantais (*L'Abbé Jules*), à l'exil de Jean Mintié en Bretagne (*Le Calvaire*), à la retraite de Clara dans son jardin (*Le Jardin des supplices*) et à celle de Lucien sur son pic (*Dans le ciel*). Dans la plupart des cas, tous ces personnages sont bannis de la société à cause du péché. Paul Ricœur définit la faute comme « l'idée de quelque chose de quasiment matériel, qui affecte comme une saleté, qui nuit par des propriétés invisibles et qui pourtant opère à la façon d'une force dans le champ de notre existence. »²⁸⁷

La notion de faute crée donc une frontière entre le sain et l'infecté, que la société se doit de mettre en quarantaine. La souillure est plus directement assimilée au péché religieux et doit conduire à une sorte d'excommunication. Par là-même, au concept de faute s'adjoint la notion d'infection, ainsi que celle de contagion. Mirbeau exprime cela par la bouche de Sébastien. La souillure du viol est emblématique, car elle inocule un poison.

Sébastien n'avait pu recouvrer le calme moral [...] Le poison était en lui, parcourait toute sa chair, s'insinuait au profond de ses moelles, ravageait son âme, ne lui laissant pas une minute de répit physique, pas une minute de paix mentale, par quoi il pût ressaisir les lambeaux de sa raison qui l'abandonnait. Les hallucinations le poursuivaient ; il glissait dans d'affolants vertiges.²⁸⁸

Le pardon est le second élément valorisé par le texte de Mirbeau, le pardon étant lié dans la religion catholique à la notion de faute. Il peut se faire par le biais de l'expiation et de la confession. P. Ricœur présente le pardon comme ce qui « ne supprime pas la souffrance, mais ouvre un délai qui est interprété comme un horizon dégagé par la patience divine [...]. [L]e pardon apparaît comme la transformation de l'obstacle en épreuve. »²⁸⁹ Les romans de Mirbeau tendent vers ce point de fuite de la faute. Ce que Lirat exprime dans *Le Calvaire* quand il parle des crimes imaginés par son ami Jean Mintié.

[...] mais il n'existe pas un crime entendez-vous bien, un crime, si monstrueux et si bas soit-il, que le pardon ne puisse racheter. [...] Un homme qui s'accuse comme vous le faites... non, un homme qui met dans la confession de ses fautes les accents déchirants que vous y avez mis... non, celui-là n'est pas un homme perdu... Il se retrouve au contraire, et il est près de la rédemption...²⁹⁰

La faute avouée devient réversible. Jean Mintié n'a de cesse d'atténuer la douleur de sa propre faute en implorant le pardon à son entourage. « Si tu savais quel enfer je vis ! [...] Juliette !... Ah ! Je ne peux plus vivre comme ça !... Une bête aurait pitié de moi, je t'assure... Oui, une pauvre bête aurait pitié ! »²⁹¹ Pour l'abbé Jules, l'aveu de la faute se double d'expiations corporelles. À la recherche d'une repentance, il expose son corps souffrant au Divin.

Il eût voulu se battre, se supplicier, rêva de cilices, de tourments, de lanières qui font voler, au sifflement de leurs pointes d'acier, le sang des saints et des martyrs [...] Il se promettait de dures expiations.²⁹²

Chez Mirbeau, le sacrifice expiatoire constitue un artifice du repentir. Chez lui plus il est sanglant, plus la motivation rédemptrice est grande. On retrouve l'idée de régénérescence de la vie née de la pourriture. Aussi, le meurtre de Spy, le chien de Juliette, prend toutes les allures d'un sacrifice rituel. Le sacrifice de l'animal est substitué à celui de Juliette. En somme, il s'agit pour Mintié d'offrir un animal en offrande pour obtenir la clémence divine.

Dans *Sébastien Roch*, le Père de Kern devient lui-même pécheur lorsqu'il s'agenouille devant Sébastien. Le péché est alors partagé. « Il s'agenouilla, posa son front sur les genoux de Sébastien [...] Pourtant ayez un peu pitié de moi, de moi qui suis à vos pieds, vous demandant pardon... »²⁹³ On est proche de l'iconographie religieuse du Christ souffrant et rédempteur. De plus, Mirbeau fait allusion au martyr de saint Sébastien transpercé de flèches. L'évidente assimilation christique de Jean Mintié et de l'abbé Jules témoigne de leurs indicibles souffrances, qu'ils tentent de légitimer. Lorsque Juliette rentre de ses frasques tarifées et joue les pécheresses repentantes, Jean Mintié la reçoit en Christ sauveur. « Et sur son front, chastement, ainsi que le Christ baisa Magdeleine, je l'embrassai. »²⁹⁴ La crise profonde qui succède à la faute plonge les personnages, dans une détresse psychologique et physique. Sébastien devient un être négligeable après le viol : « [Il] sentait naître en lui et s'agiter des troubles physiques d'un caractère anormal qui l'inquiétait comme un symptôme de grave maladie [...] il avait des vertiges, des syncopes. »²⁹⁵ La représentation de la faute par le personnage implique un anéantissement de sa personne. L'enfermement de la culpabilité revêt toutes les caractéristiques de l'aliénation à la souffrance. L'acte de transgression se caractérise par le fait que le personnage abdique toute forme de volonté pour laisser une instance immanente se charger de son destin.

Le narrateur de *Dans le ciel* évoque un état semblable à celui de Sébastien.

Je suis, dans le monde qui m'entoure de son ignoré, un trop négligeable atome et personne n'a souci de moi [...] 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.²⁹⁶

Et Jean Mintié décrit son anéantissement moral.

Ma vie ressemblait à un sommeil lourd [...] et dans l'anéantissement de ma volonté, dans l'effacement de mon intelligence, je ressentais plus vive encore l'horreur de ma déchéance morale.²⁹⁷

Le fautif évolue dans une grande solitude, comme celle de Jean Mintié en Bretagne, de Lucien sur son pic ou de Clara dans son jardin. Dans sa capacité à survivre au traumatisme majeur de son adolescence, Mirbeau tend à créer une écriture de la régénération. Le choc de la faute serait le point de départ d'une conscience pacifiée, comme l'exprime justement V. Jankélévitch :

Tout perdre, c'est en effet tout gagner et le désespéré renaîtra de sa nuit ; car c'est dans l'abîme le plus profond que germe l'expérience la plus vivace ; sur le tremplin de la plus extrême détresse que la conscience repentante rebondit le plus haut, et du plus puissant élan.²⁹⁸

P. Michel rapporte également un passage de Michel Raimond [*La Crise du roman*, José Corti, 1966] lorsqu'il évoque *L'Abbé Jules* :

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 recéler. La voie était ouverte à nouveau pour ces personnages de roman sur lesquels le lecteur ne s'interroge autant que parce que leur vérité se dérobe constamment et que l'auteur, pour tout arranger, prétend qu'il l'ignore lui-même.²⁹⁹

Cette citation fait référence au roman polyphonique qui répond, à une interprétation du monde représenté par plusieurs voix parfois contradictoires et multiples. En cela, l'univers créé par Mirbeau peut apparaître chaotique ou anarchique. Cette nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage -

dans les romans de Mirbeau comme dans ceux de tradition russe du XIX^e siècle -, est un dialogisme original entre l'auteur et ses personnages. Pour Mirbeau, le héros de ses romans semble n'être ni un « lui », ni un « moi » mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le « toi » de l'altérité (le « tu es »). Le héros devient alors cet autre auquel s'adresse l'auteur. Ce « grand dialogue » littéraire est présent dans l'œuvre mirbellienne tout entière. Ce n'est pas un dialogue achevé, dont l'auteur serait sorti, et qu'il dominerait à partir d'une position haute péremptoire. Il apparaît ainsi que les personnages évoluant à côté du narrateur le transforment à mesure que les personnages secondaires le rencontrent. Il suffit qu'un homme ou une femme apparaisse pour que le dialogue se transforme et s'enrichisse d'un nouveau point de vue, de nouvelles corrélations, d'oppositions, en somme d'une nouvelle altérité face au personnage qui parle. Son discours intérieur se déroule comme dans une pièce de théâtre philosophique, où les acteurs incarnent des points de vue sur le monde et sur la vie.

Il en résulte une symphonie de voix qui se répondent les unes aux autres et établissent des contacts qui seraient impossibles dans la vie réelle. Tout cela concourt à créer une voix collective. La conscience de l'auteur est dispersée en une diversité de points de vue. Ces voix se rapprochent, se superposent, se croisent en partie, créant des points de rencontre et de discordances caractéristiques qui laissent la réflexion entière au lecteur. Cette polyphonie actante crée, à la manière d'une discussion animée, une participation réflexive totale du lecteur au regard de la parole des personnages. La conscience de soi des héros mirbelliens - de Célestine à l'abbé Jules en passant par Mintié ou Sébastien Roch -, est entièrement dialogisée : à chaque moment, cette pensée-conscience est dite et tournée vers l'extérieur. Avec anxiété et sur le ton de la confiance, voire de la confession, elle s'adresse, à elle-même, à l'autre, au tiers, au lecteur. Cette orientation discursive, toute vivante et tout entière dirigée vers soi et les autres, crée chez les personnages une profondeur humaine particulière. Cet *insight* - comme on l'appelle en psychiatrie -, fait que ces consciences parlantes existent à la fois pour elles-mêmes et les autres. On peut dire, en ce sens, que Mirbeau fait du personnage un sujet locuteur. Il ne parle pas uniquement de lui mais s'adresse autant à son créateur qu'à son lecteur, dévoilant ainsi les dessous d'une communication intense.

Cette écriture novatrice, héritière des romans de Dostoïevski, devance son époque, projetant ainsi le discours romanesque de Mirbeau dans les courants bien plus tardifs de l'existentialisme et du nouveau-roman. Chez Mirbeau, le personnage n'est plus l'objet d'une analyse particulière, plaquée et neutre de l'auteur. Il se dévoile de l'intérieur. On le découvre à mesure qu'il se livre par un échange dialogique. Il est alors caractérisé par la représentation de ses échanges avec les autres et avec lui-même. Et c'est ainsi qu'il se révèle. En effet, ce n'est que dans l'interaction que l'homme se définit en tant que personne. Le dialogue des personnages permet de plus, une possibilité de distanciation de l'auteur, et donc du traumatisme dans le cas de Mirbeau.

On comprend, dès lors, plus aisément, ce dialogue incessant que Mirbeau a créé avec son temps, par l'écriture, la presse, le théâtre ou sa correspondance. Le centre de son monde littéraire et artistique est le dialogue, comme moyen et comme but en soi. Ce dialogue n'est pas pour lui l'antichambre de l'action, mais l'action elle-même. Ce n'est pas non plus qu'un procédé pour mettre à jour un personnage, c'est aussi, et surtout, pour révéler le lecteur à lui-même et aux autres. Être, c'est communiquer dialogiquement - quand le dialogue s'arrête, tout s'arrête. Tous les romans de Mirbeau convergent vers ce centre qu'est le dialogue avec l'autre. Ainsi, dialoguer c'est sortir de l'aliénation d'une pensée unique, l'aliénation de soi ou celle des autres. Sortir de lui-même a été l'œuvre de toute sa vie, s'extraire d'une pensée unique, et figée a été son credo. On ne peut, bien entendu, s'empêcher de songer à la conception socratique de la nature dialogique de la vérité par le biais de l'herméneutique. Cette méthode dialogique de découverte de la vérité s'oppose au *monologue officiel*, qui prétend posséder une vérité toute faite, et à la prétention naïve de la solidité monolithique du savoir humain. La vérité ne pouvant émaner que d'un seul homme, elle naît, à plusieurs, d'un processus de communication dialogique et interhumain. Produisant, à la manière de la sage-femme, un véritable accouchement de la vérité à plusieurs, celle-ci n'étant en aucun cas figée et permanente, mais mouvante et réinterprétable au fil des discours.

On entendait par anacrèse les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de

pousser celle-ci jusqu'à ses limites. Socrate était passé grand maître dans l'art de l'anacrése. Il savait faire *parler* les gens, les amener à couler dans des mots leurs pensées souvent préconçues, obscures. À les éclairer par le discours et, de ce fait, à démarquer leur inexactitude.
300

Chez Mirbeau, la satire joue aussi ce rôle distanciateur et catalyseur de vérité. À la manière des cyniques grecs, celui-ci va s'appliquer à dénoncer et à désaliéner l'esprit humain en dévoilant une analyse méticuleuse de la fausseté humaine. Il montre ainsi le vernis des opinions acceptées, le réseau de mesquineries et de bassesses inavouées, les fausses gloires et les richesses mal acquises. Mirbeau s'applique à débusquer la supercherie sous le brocard et les apparences.

P. Michel cite notamment le roman *Dingo*, où l'auteur se livre à ce type de contrepoint dialogique entre le narrateur et son chien largement humanisé.

Comme Diogène, Mirbeau continue de se livrer allègrement, avec la complicité de Dingo, à ce que les cyniques appelaient « *une falsification* » de toutes les valeurs et croyances des hommes, c'est-à-dire à la mise en lumière de leur absurdité ou de leur hypocrisie par le truchement du discours aidé de l'expérience.³⁰¹

Selon Marie-Odile Goulet-Cazé, le cynisme de Diogène est guidé par l'idée de « falsification de la monnaie », dont le philosophe fait sa devise.³⁰² C'est par cette falsification que le philosophe éclaire ses prises de position sociales. Il falsifie la morale, la religion, la politique. Autrement dit, il écarte les valeurs traditionnelles pour en substituer de nouvelles. Tout comme Diogène, Mirbeau inverse la réalité des valeurs humaines pour en faire ressortir leurs apories. Le cynique place l'homme en bas de l'échelle, et l'animal en haut (il est vrai que le mot *cynique* vient du mot grec signifiant *chien*). Pour le romancier, l'homme est malheureux, car il est mû par le désir et la quête de ce qu'il n'a pas. Il traverse donc l'existence en compagnie de l'insatisfaction, de la peur de la pauvreté ou de quelque revers de fortune.

Cette aliénation par l'argent et la société, Mirbeau la partage avec le philosophe grec. Le bonheur diogénien, note M.O. Goulet-Cazé, est constitué de la triade

apathie-autarcie-liberté. Le détachement de toutes les richesses terrestres mènerait au refuge du recueillement dans la contemplation de la nature et l'ascétisme. Cette propension au détachement, Mirbeau l'étend au domaine religieux et politique, prônant ainsi un athéisme et un anarchisme exempt de militantisme. Il est fascinant de retrouver ces idées chez de nombreux auteurs, alors que, en réalité, on sait très peu de choses sur Diogène lui-même et sa philosophie. Mais, comme cela arrive souvent dans l'histoire de l'humanité, le mythe a pris la place de l'Histoire. De même, il y a sans aucun doute très peu d'éléments en commun entre le *cynisme* des contemporains de Diogène, né au V^e siècle avant notre ère et celui de l'époque de Mirbeau. Il reste que, depuis plus de deux mille ans, Diogène et sa lanterne continuent de hanter l'imagination d'esprits éminents.

Dans ses *Essais* (1588), Montaigne se fait souvent l'écho de cette philosophie. À maintes reprises, nous pouvons percevoir également l'ombre de Diogène chez Rousseau, défenseur de la nature. *Le Neveu de Rameau* de Diderot (écrit vers 1765, œuvre posthume), porte en sous-titre *La satire seconde*.^{*} C'est peut-être l'écriture d'une version moderne du cynisme diogénien. Le narrateur du *Neveu de Rameau* dénote un cynisme fidèle à la tradition antique. Son personnage, incarnation du parasite et du bohème, hante les allées du Palais Royal, fréquente les habitués du « Procopé » et méprise systématiquement toutes les valeurs.

Dans *Le Neveu de Rameau* - qui appartient à un genre rare, le dialogue philosophique -, le personnage de Diderot pressent sa folie.

Avant que de commencer, il pousse un profond soupir, et porte ses deux mains à son front ; ensuite, il reprend un air tranquille, et me dit : vous savez que je suis un ignorant, un fou, un impertinent et un paresseux.³⁰³

* L'histoire de l'œuvre est romanesque. À la mort de Diderot, une copie du *Neveu de Rameau* partit pour la Russie. Parue à Leipzig, la première édition du livre fut sa traduction en allemand signée Schiller. Le manuscrit ayant été perdu, le texte allemand fut traduit... en français (1821). Or, à la fin du XIX^e siècle, Georges Monval retrouva une des copies manuscrites du texte de Diderot, qui put enfin être publié (Plon, 1891). Il est curieux de noter qu'un des ouvrages de Mirbeau, *L'Amour de la femme vénale*, connut un destin comparable : le livre parut en bulgare en 1922 et sa traduction en français en 1994.

Cette fragile conscience d'être fou reste floue chez le personnage de Diderot. Cet homme est une âme influençable, ouverte à tous les vents et transparente au regard des autres. Il est fou parce qu'autrui le lui a dit et l'a traité comme tel. « L'argent des sots est le patrimoine des gens d'esprit. »³⁰⁴ La déraison est en lui de surface, sans autre profondeur que celle de l'opinion que l'on a de lui. La folie serait le pendant nécessaire de la raison. Elle n'est rien d'autre peut-être que ce mirage. La raison, en somme, a besoin de son « fou » pour exister. Ce besoin qu'aurait la raison touche au sens même de son existence ; sans le fou, la raison, privée de sa réalité, serait monotonie et ennui. « J'étais quelquefois surpris de la justesse des observations de ce fou, sur les hommes [...] »³⁰⁵ Le personnage poursuit : « Celui qui serait sage n'aurait point de fou ; celui donc qui a un fou n'est pas sage ; s'il n'est pas sage, il est fou ; et peut-être, fût-il roi, le fou de son fou. »³⁰⁶ Mirbeau utilise cette position de candide dans nombre de ses romans (*Dingo*, *L'Abbé Jules* et *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*). Dans sa façon de parler et de se comporter, *Le Neveu de Rameau* est un récit précurseur étonnamment moderne du cynisme au sens actuel du terme.

La satire sied à Mirbeau. Pour reprendre les termes de l'ouvrage de S. Duval et J.-P. Saïdah, sur la satire littéraire, ce « mauvais genre », se délecte des vices et des folies, dénigre, dégrade et démolit, s'adonne aux attaques féroces, aux sarcasmes et aux railleries, et se complaît à outrepasser les tabous, à rire de tout et, surtout, des idées les plus en vogue, celles qui, de manière subtile, aliènent l'être humain. La satire est, avant tout, une parole performative et versifiée, que l'on pratiquait pendant les Saturnales ou Fête des fous à l'époque antique.³⁰⁷ Cet esprit satirique s'est poursuivi dans les charivaris ou le carnaval. Largement utilisé par Voltaire, ce genre est redécouvert au XV^e par Boileau et Régnier pour périlcliter au XVIII^e dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes. Le genre satirique, alors identifié à Boileau, est jugé obsolète par les philosophes des Lumières. Il faut noter qu'au XVIII^e siècle la parole qui décrit les bassesses humaines va à l'encontre du projet de moralisation voulu par les Lumières. Au XVIII^e siècle, il faut donc éviter de centrer la représentation littéraire sur le vice, le rire et les travers négatifs de l'homme. Prôner une telle littérature pourrait rendre ces travers plaisants, ou développer la misanthropie du public. Ainsi pour montrer le droit chemin et conforter la cohésion sociale, il convient de mettre l'accent sur

les aspects vertueux et raisonnables de l'humanité et de livrer des valeurs morales.

Le genre satirique se voit rendu coupable d'un ressentiment ravageur, issu d'une volonté de nuire, voire d'une propension à la calomnie. Il se voit alors condamné au nom de la vertu, de la vérité et de la justice. La satire est pourtant utilisée par les pamphlétaires comme Voltaire pour vilipender et se moquer. Désormais, la satire a définitivement remplacé la forme versifiée du genre antique original. Dans sa généalogie, on retrouve pourtant ces cyniques qui pratiquaient la parodie en détournant les vers connus pour se moquer de la littérature sérieuse. Ménippe -, qui a donné son nom à la satire ménippée -, mélangeait ainsi des vers sérieux avec des vers comiques à caractère parodique. Ce mode d'écriture bigarré, transgressif et fantasque, a donné lieu à des figures de style comme l'éloge paradoxal, mais il n'a jamais été un genre à part entière. Il s'agirait même d'un *antigenre*, qui donnerait une image déformée de la littérature sérieuse. La satire s'acclimate parfaitement de cette irréductible liberté qui échappe à toute aliénation codifiée de genre, catégorie ou mouvement littéraire. Cette liberté d'expression lui permet cependant de menacer, à demi-mot, tous les ordres constitués dans un discours critique et subversif. Elle s'immisce partout, dans toutes les formes d'expressions et de pratiques recourant à l'ironie et à la parodie et offre une variété infinie de textes allant du ludique au macabre, de la grossièreté au trait d'esprit élégant. Dans son œuvre littéraire et journalistique, Mirbeau se montre volontiers satirique. P. Michel cite un article de Mirbeau publié dans le *Journal* du 6 décembre 1896, où l'écrivain remercie Léon Daudet pour sa verve satirique.

C'est, au contraire, dans son accent de formidable exagération, de la plus belle, de la plus haute satire. D'ailleurs, je cherche vainement quelqu'un qui soit doué, comme lui, de la faculté héroïque – plus rare qu'on ne croit de la satire : non pas de la satire essoufflée et grinçante qui salit de son rire baveux les idées qu'elle effleure et les hommes qu'elle frôle, mais la satire énorme, passionnée, qui vient des sources les plus profondes de l'enthousiasme déçu et de l'amour trahi, la satire justicière qui marque les faces et les choses de traits sanglants qui ne s'effaceront plus, la satire qui se hausse, comme un poème, jusqu'aux lyriques sommets du comique shakespearien.³⁰⁸

La révolte généralisée de Mirbeau contre la société et l'indignation qu'il éprouve au spectacle de la bêtise et de la laideur l'ont engagé naturellement à utiliser cette tournure d'esprit chère à Voltaire. Comme le note P. Michel, Mirbeau excelle dans cette forme de littérature polémique et exposante, qui dérange le lecteur au cœur de ses convictions.

Un roman tel que *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) peut apparaître, à travers le regard accusateur de Célestine, qui en est le témoin privilégié, comme un répertoire assez complet des turpitudes des humains en général, et des classes dominantes en particulier, cependant que *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901) nous fournit un échantillonnage hallucinant de tous les types tératologiques de l'animalité humaine. [...] C'est en les dessinant en creux qu'il nous amène à désirer une autre vie, une autre organisation sociale, qu'il se garde de nous imposer et même de nous décrire ; c'est en nous dévoilant un univers où tout marche à rebours qu'il nous incite à remettre les choses à l'endroit.³⁰⁹

C'est bien pour arracher les masques des puissants – par nature dominants et aliénants –, que Mirbeau use de l'exagération propre à la caricature, et c'est par la satire qu'il châtie les mœurs et les vices des humains. Le grotesque et la caricature sont ici au service de la critique sociale. Il faut noter que la forme courte du journal de Célestine, des contes ou nouvelles ou même des chroniques journalistiques, constitue une forme narrative de prédilection pour la satire. De même, le roman « en collage » des *vingt et un jours d'un neurasthénique* ou de *La 628-E8* illustre bien l'esprit satirique.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre* Mirbeau rejoint Maupassant dans *Les Contes du prétoire* : il utilise la chronique journalistique pour créer la vivacité d'action et la théâtralité des situations. Le lecteur discerne même l'ombre de Molière ou Voltaire derrière ces formes narratives. L'efficacité satirique de ces récits tient, en grande partie, à leurs aspects théâtraux. Comme Maupassant, Mirbeau dramatise ses récits et les transforme en saynètes. Si la vie est un théâtre pour Mirbeau, il en restitue les formes dans ses romans.

Une fois, en m'abordant avec une expression étrange, avec quelque chose d'égaré dans les yeux, il m'a dit :

- Célestine... vous... vous... cirez... très bien... mes chaussures...très... très... bien... jamais... elles n'ont été... cirées... comme ça... mes chaussures...

C'est là que j'attendais le coup du bouton... Mais non... Monsieur haletait, bavait comme s'il eût mangé une poire trop grosse et trop juteuse... Puis il a sifflé son chien... et il est parti...³¹⁰

Mirbeau opère un glissement de la narration vers la dramaturgie. Les deux genres ne sont pas séparés mais subtilement imbriqués. La satire est d'autant plus efficace que le dialogue permet le contraste évident entre les classes sociales, les jeux d'acteurs des personnages et les ruptures de narration. Ce décalage permanent entre ces mondes dissemblables – rural/urbain, ignorant/instruit – crée un jeu sur le vrai et le faux, les apparences et la nature profonde de l'être humain. Bien souvent, le comique, parfois triste ou pathétique, devient le principal auxiliaire de la satire mirbellienne. La critique repose souvent sur des situations drolatiques jouées par les personnages qui se croisent. L'humour désamorce souvent des faits graves et engage une distanciation du lecteur. Par exemple, le patronyme du premier « abuseur » de Célestine, Cléophas Biscouille, tranche avec le tragique de la situation, l'abus sexuel d'une fillette de douze ans. Mais ce patronyme lourd à porter se trouve en quelque sorte sanctifié par le prénom Cléophas, très rare mais tout droit sorti d'un des Évangiles *, qui – le hasard faisant bien les choses –, rappelle au lettré que le père de Flaubert était le docteur Achille-Cléophas Flaubert. La caricature est souvent utilisée dans les portraits au vitriol. Les cibles en sont des types humains ou des classes sociales ou encore des corporations particulières. On retient le portrait récurrent que fait Mirbeau des notaires ou des avoués (son oncle en faisait partie) souvent ventrus, lippus, ou affublés de patronymes ridicules : Jean-Jules Joseph Lagottin (*Les vingt et un jours d'un neurasthénique*), Joseph Velu (*Dingo*), Isidor Joseph Tarabustin (*Les vingt et un jours d'un neurasthénique*), Monsieur Robin dit Juge Lendrouille (*L'Abbé Jules*) et Sosthène Martinot (*Dans le ciel*).

Les descriptions des personnages apparaissent aussi comme des caricatures à la Daumier. L'hyperbole structure les descriptions et permet de donner le ton de la satire. Cacochymes et ventrus, les gens de justice sont les représentants d'une

* Saint Luc, 24 :18. Cléophas, le soir de Pâques, rencontre Jésus sur le chemin d'Emmaüs.

institution obsolète et pesante. Dans son *Dictionnaire Octave Mirbeau*, P. Michel souligne l'usage abondant de la caricature physique et patronymique chez Mirbeau, souvent associé à des classes sociales ou corporations particulières.

[L]a caricature chez Mirbeau a une fonction démystificatrice, mise au service d'une cause : elle est avant tout une arme de guerre. Loin d'être une fin en soi, la caricature ne l'intéresse que dans la mesure où elle permet de mieux stigmatiser les tares sociales et politiques, la sclérose des usages et des rituels indûment respectés, la violence des nantis et des exploités et de dénoncer, par les voies de l'outrance et du burlesque, les grands scandales de l'histoire contemporaine. En conséquence, nulle surprise à constater que les cérémonies religieuses, les institutions établies, l'armée, le monde des affaires sont des cibles privilégiées pour ce jeu de massacre justifié par la nécessité de prendre la défense de tous les opprimés, de toutes les victimes de la misère et de la crédulité.³¹¹

À ce titre, il paraît nécessaire de rappeler la place considérable qu'occupe la caricature au XIX^e siècle, aussi bien dans les arts graphiques qu'en littérature. Champfleury, avec sa grande *Histoire de la caricature* (1865), marque le début de cette production laquelle s'intensifiera particulièrement pendant le procès Dreyfus (1894-1906) qui, par l'importance de ses enjeux et la complexité de ses implications, constituera l'âge d'or de la production caricaturale. La guerre de 1914-1918 permet de mêler ainsi patriotisme, anti-germanisme et antisémitisme. Bien que Octave Mirbeau déclare s'éloigner de la caricature, il n'échappe pas au mouvement dans son mensuel *Les Grimaces*. Il pousse alors la caricature bien au-delà de l'outrance et du rire et en fait « une arme de guerre » redoutable pour « stigmatiser les tares sociales et politiques ». Créer des personnages dont le physique et le langage sont tranchés lui permet de créer un jeu d'oppositions qui contribue à produire un monde caricatural, lequel vient renforcer un discours iconoclaste. Le procédé hyperbolique est aussi une manière de pratiquer l'outrance verbale. Faisant volontiers parler ses personnages, Mirbeau exploite alors la caricature verbale en ouvrant les guillemets et laisse place à une vraie saynète.

Bernard Jahier relève la propension de Mirbeau à comparer l'humain à des espèces animales, amplifiant ainsi l'aspect caricatural des traits de caractères. Dans ses *Fables* (1673-1693), La Fontaine avait abondamment utilisé ce procédé.

Ce qui frappe chez Mirbeau, c'est que la comparaison animale n'est jamais guidée par un souci esthétique ; elle n'est jamais décorative ni gratuite, comme elle peut l'être souvent, chez d'autres écrivains qui se contentent de souligner une ressemblance physique à partir d'un détail. Ce n'est pas seulement, ni principalement, la ressemblance qui intéresse Mirbeau, mais, par l'animalité, la suggestion d'un univers inquiétant qui, à tout moment, peut basculer dans la bestialité et la monstruosité, celles qui libèrent le goût du crime et du sang.³¹²

Il convient de rappeler le rôle joué par la physiognomonie, cette nouvelle discipline initiée par le Suisse Johann Kaspar Lavater au XVIII^e siècle. Son *Essai sur la physiognomonie* (1775-1778) - traduit en français en 1802 sous le titre *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, exerça une influence considérable sur les romanciers du XIX^e siècle. Nous faisons référence ci-dessous à notre étude sur *L'Obsession du corps dans Madame Bovary et Bouvard et Pécuchet*.

Cette discipline, nommée physiognomonie, a beaucoup marqué les écrits naturalistes et anthropométriques du XIX^e siècle. La *physiognomonie*, qui suppose l'interdépendance entre l'âme et le corps, vient de *physio* (nature) et *gnomon* (qui connaît), la physiognomonie serait l'art de juger quelqu'un d'après son aspect physique. [...] Selon cette méthode, qui se veut scientifique, les traits physiques permettraient de connaître, du premier coup d'œil, les traits de caractère d'une personne, ses inclinaisons et ses penchants naturels. Pour établir les équivalences entre les traits physiques et les traits moraux, les physiognomonistes usèrent abondamment de planches et de croquis. Ces derniers s'appuyaient sur à peu près toutes les sciences existantes : médecine, zoologie, anatomie ...³¹³

Pour exemple, prenons la description physique de Monsieur Robin, avoué à Bayeux dans *L'Abbé Jules*.

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.³¹⁴

La thématique simiesque revient dans le roman *Dans le ciel*, et il s'agit, là encore, de traiter le physique d'un bourgeois.

[...] voilà que le malheureux bourgeois qui se remonte les épaules en avant, se renverse l'échine en arrière, rentre les fesses, qu'il empoigne à deux mains, se tord la bouche, se convulse les yeux dans la plus horrible grimace que puisse inventer un singe.³¹⁵

Le physique de bête sauvage de Joseph, nous l'avons dit, est largement exploité pour évoquer la férocité de celui-ci.

Son dos aussi me fait peur et aussi son cou large [...], raidi de tendons qui se bandent comme des grelins. J'ai remarqué sur sa nuque un paquet de muscles durs ; exagérément bombés, comme en ont les loups et les bêtes sauvages qui doivent porter, dans leurs gueules, des proies pesantes.³¹⁶

Cette animalisation de l'humain possède, par ailleurs, son corollaire inverse, qui consiste à attribuer à l'animal des attitudes humaines. Le chien Dingo est traité en ce sens, par son regard incisif et lucide qu'il jette sur les humains. Ainsi la valorisation de l'animal est incessante chez Mirbeau :

Fort, musclé comme un athlète antique, élégant, souple et délié comme un magnifique éphèbe, il portait haut l'orgueil de sa tête. Toute la vigueur de sa race respirait à l'aise dans un large poitrail cuirassé d'or. Et sa queue éployée, mais à un autre endroit, lui faisait comme un panache de jeune guerrier [...]

Ses yeux m'impressionnaient à un point que je ne saurais dire. Ils étaient à la fois graves et rieurs, terribles et très doux, mobiles comme des astres et fixes comme des gouffres. Ils étaient tout cela, et ils étaient plus que tout cela et ils étaient bien autre chose encore. Le trouble qu'ils causaient à l'âme venait, je crois, de cette inexpression hallucinante qu'ont certains yeux de fous, certains yeux de mineurs [...]

³¹⁷

En effet, on peut se demander si beaucoup d'écrivains ont poussé la caricature aussi loin que Mirbeau. Tant par les ressources qu'elle offre au discours et au récit que par les implications participatives données au lecteur, elle constitue un instrument efficace de désaliénation. Mirbeau s'en est emparé, dans ses inlassables combats contre les scandales de son temps. Mais la caricature n'a pas cette seule fonction chez Mirbeau. En effet, elle est inséparable d'une vision du monde qui lui est propre et coïncide avec elle au point que l'outrance est à peine notable. Pour Mirbeau, c'est moins un miroir déformant qu'une réalité. Son rire est le rire tragique de la condition humaine. Sa caricature se situe à la frontière de deux mondes : celui de l'esprit critique et celui de l'univers obsessionnel du romancier. Nous employons le terme de pathologie pour évoquer l'hypersensibilité de cet écrivain, dont le regard acéré semble doté de verres grossissants qui exagèrent les travers des hommes. Ceux-ci lui ont été toxiques ou bienfaisants, mais il a toujours ressenti cette réalité de façon démesurée. Finalement, cette vision particulière provient peut-être d'un idéalisme déçu ou d'une blessure qui ne cicatrise pas.

Loin de moi l'idée de plaquer une définition psychiatrique sur les œuvres de Mirbeau. Je ne souhaite pas réduire le champ littéraire mirbellien à une discipline ou une grille, mais nous devons constater que la notion d'obsession aliénante est bien présente en filigrane dans la quasi-totalité de ce corpus romanesque. Nous utilisons le mot *obsession* dans son sens large, compris par tous comme une idée fixe, une image qui s'impose à l'esprit de façon répétée et incoercible. Une obsession qui interdit une possible analyse de la réalité objective.

Mirbeau emploie souvent le terme propre de *folie* ou de la maladie pour désigner *l'obsession*. Dans *L'Abbé Jules*, « La colère prit chez lui [l'abbé Jules] une forme de véritable folie furieuse. »³¹⁸ Sébastien Roch, lui aussi, est confronté à d'étranges « troubles physiques » de l'ordre d'une obsession dévorante pour le moins aliénante. Dans *Sébastien Roch*, l'obsession du péché prend également la forme d'un malaise physique.

Sous l'obsession de ces causeries, sous la persécution de ces rêves corrupteurs, Sébastien sentait naître en lui et s'agiter des troubles

physiques d'un caractère anormal qui l'inquiétait comme les symptômes d'une grave maladie.³¹⁹

La pensée d'être maintenant obsédé par cette présence continue, par l'image persécutrice et sans cesse vivante, et à toute minute évoquée, de sa souillure, la certitude de ne plus se soustraire, jamais à cette hantise [...] où l'ombre du prêtre, sur les rideaux de la cellule, viendrait lui rappeler l'indélébile horreur de cette nuit [...] ³²⁰

Il ferma les yeux ; mais, dans l'ombre, les images se multiplièrent, se précisèrent. Elles passaient de gauche à droite, cyniques, solitaires ou par troupes obscènes, disparaissaient, se renouvelaient sans cesse, plus nombreuses et plus harcelantes.³²¹

Un roman étant, par nature, une fiction, il ne saurait imiter une nosographie psychiatrique. Reste qu'il y a des liens entre la fiction et la folie, et même entre la psychiatrie et la littérature. Certes, la psychiatrie se veut une science et la littérature un art. Mais l'une et l'autre ont en commun l'humain, l'observation de l'autre, la normalité, le langage et l'écrit... L'une et l'autre ont des racines dans l'imaginaire et l'obsession.

Utilisé dès le XV^e siècle dans la langue française, le terme *obsession*, tiré du latin *Obsessio* (« siège », « action d'assiéger », « situation d'être assiégé ») passe du vocabulaire militaire initial au vocabulaire religieux où il désigne les tourments qu'exerce le démon de l'extérieur [...] il connote les notions de « contrainte », « d'importunité », « de ce qui assiège l'esprit. » [...] Les aliénistes du XIX^e siècle ont auparavant décrit des phénomènes obsessionnels sous des appellations diverses : monomanie raisonnante (Esquirol, 1838), idée fixe (Parchappe, 1851), folie lucide (Trelat, 1861), délire émotif (Morel, 1866), folie du doute (J. - P. Falret).³²²

Au XIX^e siècle - époque où les sciences et l'aliénisme ont tenu un grand rôle -, les manifestations obsessionnelles sont déjà décrites avec la nosographie que nous lui connaissons aujourd'hui. Or, l'aliénante obsession est un thème cher à Mirbeau. Que celle-ci soit refoulée en cauchemar, en rêve, en folie douce ou meurtrière, ou qu'elle se transforme en fiction, elle reste prépondérante dans son imaginaire. Mirbeau, en effet, ne cesse de revalider les frontières de la folie et de la raison. Qui sont les fous, les obsessionnels et les anormaux ? Mirbeau ne cède jamais au manichéisme du normal et du fou, mais entretient, au contraire, une

dérangente - et questionnante - ambiguïté. Les fous sont nombreux, à des degrés divers, dans ses romans. Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Michel Foucault souligne que la dimension d'exclusion du « fou », ou de l'« anormal » vivant à la périphérie de la société - afin de l'assainir - est apparue un peu avant l'époque des Lumières.

À partir du XVII^e siècle, la déraison n'est plus la plus grande hantise du monde ; elle cesse aussi d'être la dimension naturelle des aventures de la raison. [...] Ce qui était jadis inévitable péril des choses et du langage de l'homme, de sa raison et de sa terre, prend maintenant figure de personnage. De personnages plutôt. Les hommes de déraison sont des types que la société reconnaît et isole : il y a le débauché, le dissipateur, l'homosexuel, le magicien, le suicidé, le libertin. La déraison commence à se mesurer selon un certain écart par rapport à la norme sociale.³²³

La difficulté reste de cataloguer ce qui est touché par la folie. L'aliéné, rappelle M. Foucault, est autre.

Or, cette altérité, à l'époque où nous nous plaçons, n'est pas éprouvée dans l'immédiat, comme différence ressentie, à partir d'une certaine certitude de soi-même. En face de ces insensés qui s'imaginent « être des cruches ou avoir un corps de verre », Descartes savait aussitôt qu'il n'était point comme eux : « Mais quoi, ce sont des fous... ». L'inévitable reconnaissance de leur folie surgissait spontanément, dans un rapport établi entre eux et soi : le sujet qui percevait la différence la mesurait à partir de lui-même. « Je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leur exemple... ».³²⁴

La folie implique donc un rapport de soi avec l'extérieur. Elle impose un regard extérieur allant des autres – qui constitue la norme - à cet Autre singulier qui deviendra le fou. Ce que confirme M. Foucault.

Le fou c'est l'autre par rapport aux autres : l'autre - au sens de l'exception – parmi les autres – au sens de l'universel. [...] Entre le fou, et le sujet qui prononce « celui-là est un fou », toute une distance est creusée, qui n'est plus le vide cartésien du « je ne suis pas celui-là », mais qui se trouve occupé par la plénitude d'un double système d'altérité : distance désormais toute habitée de repères, mesurable par

conséquent et variable ; le fou est plus ou moins différent dans le groupe des autres qui est à son tour plus ou moins universel.³²⁵

Mirbeau offre au lecteur des portraits de fous exemplaires, mais sont-ils réellement fous ou simplement humains ? Le fou des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*, qui se plaint d'avoir perdu son nom, ou Jean Loqueteux, qui voyage avec sa fortune fictive. Le plus exemplaire reste le Père Pamphile Trinitaire, idéaliste et fou qui parcourt, à la façon d'un Sisyphe, l'Europe entière pour amasser de l'argent afin de reconstruire la chapelle de Reno dont la reconstruction est régulièrement abandonnée. Véritable figure de l'idéalisme mirbellien, Pamphile est un fou parvenu au summum de la sagesse, du détachement et du renoncement. Où est la sagesse et où commence la folie ? Mirbeau ne cesse d'interroger le *normal* et le *pathologique*.

Ainsi, par définition, le fou c'est l'autre ! Dans les hôpitaux psychiatriques, les pensionnaires se plaignent souvent de la folie de l'autre. Celle-ci induirait inévitablement l'idée de différence, cette différence qui entraîne le rejet et, par là-même, la peur. Cette peur existentielle de la différence concerne à la fois la stabilité de notre propre identité et celle de l'institution. La justification de la norme comportementale est admise par le groupe, et la peur vient de l'incapacité à rationaliser la déraison de cet autre qui nous ressemble tant. La folie, - à savoir le comportement irrationnel d'un être -, est donc, par essence, déstabilisante pour le groupe, destructurante pour l'individu et porteuse du terrible danger de remise en cause de la norme. A priori incompréhensible, échappant à la rationalisation, rebelle à l'explication logique, la folie engendre un sentiment d'insécurité : dès lors, des mécanismes de défense se mettent en place que sous-tendent les diverses écoles de psychiatrie, la classification des maladies ou encore l'internement. Foucault souligne que l'activité classificatrice s'est heurtée à ses propres limites.

L'activité classificatrice s'est heurtée à une résistance profonde, comme si [l]e projet de répartir les formes de la folie d'après leurs signes et leurs manifestations comportait en lui-même une sorte de contradiction ; comme si le rapport de la folie à ce qu'elle peut montrer d'elle-même n'était ni un rapport essentiel, ni un rapport de vérité. [...] il

vient toujours un moment, où le grand thème positiviste – classer d'après les signes visibles – se trouve dévié ou contourné ; subrepticement, un principe intervient qui altère le sens de l'organisation et place entre la folie et ses figures perceptibles soit un ensemble de dénonciations morales, soit un système causal.³²⁶

De façon récurrente, Mirbeau questionne dans ses romans ce postulat de différence d'un être par rapport à une norme établie par le plus grand nombre, créant ainsi un brouillage des convictions et des idées reçues. L'écrivain se plaît à déstabiliser. Il détrône l'image du fou pour en faire un homme normal pris dans les rets des passions.

Dans *Les Jardiniers de la folie* (1988), Édouard Zarifian revient sur le sens du mot *folie*.

Le terme « fou » prend un sens différent selon qu'on se l'attribue ou qu'il sert à caractériser son prochain. « Je suis fou » marque l'excès, la passion et n'est pas péjoratif. C'est une évaluation quantitative : être fou d'amour, de joie ou de chocolat au lait... En revanche, dire « il est fou » est une caractéristique qualitative et stigmatise la différence, la singularité, l'altérité. Au fond, la folie est toujours définie par un autre, jamais par soi-même. C'est là qu'apparaît d'emblée la nécessaire référence extérieure, la référence sociale sans laquelle la folie n'existerait pas.³²⁷

La frontière entre normal et pathologique est ténue et flottante, puisqu'elle est fixée arbitrairement par une société donnée et à un temps donné. Comme le précise É. Zarifian, cette frontière souligne l'interdit de la singularité dans nos sociétés normées.

La genèse de la folie, c'est l'interdit de la singularité. Quand on est différent du groupe, on est contre le groupe. Si l'on est contre le groupe, on risque de le détruire. Dans ces conditions et pour se protéger, le groupe doit exclure le danger représenté par la différence. Le perturbateur porte un nom : il est fou, et la société qui le brûlait ou l'enfermait autrefois lui propose maintenant l'appareil apparemment médicalisé - donc civilisé - de la psychiatrie.³²⁸

Attribuer à la folie un statut médical donne bonne conscience à la société. Par là-même, celle-ci ne se sent pas impliquée dans ce phénomène. La folie est un corps étranger que l'on expulse vers le rationnel, le savoir et la science. La normalité procède ainsi largement de la manière dont on appréhende le réel pour en faire notre réalité. En effet, nos comportements sont des adaptations à la réalité et non au réel qui, lui, est perçu différemment par chaque individu. Ainsi la réalité d'un fait varie selon des processus uniques à chacun. La réalité perçue par chacun engendre la croyance que les autres appréhendent la même réalité. Ces réalités différentes et individuelles entraînent des différences d'adaptation à celles-ci, dont certaines sont jugées normales par le groupe ou pathologiques. En effet, l'information sensorielle est propre à chaque individu et ne garantit en rien une uniformité d'appréhension du réel et de la réalité. En effet, le message sensoriel doit être décrypté pour prendre sens. Or, ce décodage du message implique l'histoire individuelle de la personne. Les mots ont un sens et une valeur symbolique qui sont fonction des résonnances culturelles et affectives de chacun. Le message est donc interprété de manière plus ou moins erronée par rapport au réel. Dès lors, l'interprétation constitue un obstacle à une uniformisation des sensations et du message transmis. Cette capacité de distance et d'autocritique est parfois impossible chez le paranoïaque, qui est convaincu d'avoir toujours raison. L'hystérique, méconnaissant son comportement de séduction, s'étonne des réactions qu'elle engendre chez l'autre.

Aussi, comme l'affirme Mirbeau en filigrane de ses romans, il n'existe pas de norme en soi, mais seulement un consensus du groupe culturel sur ce qui est un comportement normal ou déviant. Cette norme vise à protéger l'institution et le groupe de la différence. Celle-là même qui renvoie en miroir les apories de l'autre. Les personnages mirbelliens semblent devenir fous lorsqu'ils sont en contact avec la norme. Leur folie paraît n'être qu'un symptôme face à une société normalisante et, dès lors, aliénante.

La frontière, hors nosographie psychiatrique, est bien difficile à déterminer. L'abbé Jules ne fait que renforcer cette certitude ; il est désigné comme fou par les autres, car il se révolte contre les certitudes et les idéaux des institutions homicides de notre société. Il reste fidèle à une fraîcheur d'esprit non formatée et, en même temps, il a un comportement tout à fait incohérent, et ses propos

tiennent souvent du délire indéchiffrable. Dans une société, le prêtre sert de référence morale, de boussole et de guide pour les fidèles. Or, ce rôle de guide, l'abbé Jules l'investit d'une tout autre manière. Le lecteur est ainsi contraint de remettre en question les concepts de folie et de raison. Ce qu'il est convenu d'appeler la raison est, pour Mirbeau, une pure naïveté. Penser que les humains obéissent à une quelconque rationalité n'est qu'illusion. Mirbeau, lui, ne voit que folie dans le comportement humain, car l'homme aurait selon lui, plus d'aptitude à être fou qu'à être raisonnable. Il démontre une philosophie de l'absurde. Dans la continuité de Voltaire et Dostoïevski, Il prône l'irrationalité humaine. Ainsi, contester la primauté de la raison, c'est remettre en cause le bien-fondé des institutions sociales, de ses valeurs intangibles et de ses idéaux les plus nobles. On peut y voir l'affirmation de Mirbeau que cite P. Michel : « Comme on regrette qu'il n'y ait pas plus de fous sur la terre, et comme on voudrait qu'il y eût moins de sages. »³²⁹

À la manière de Voltaire, Mirbeau raille la prétention des hommes à vouloir comprendre l'univers et trouver une raison à toute chose, comme si une finalité était à l'œuvre, alors que, selon lui, les choses sont absurdes et ne mènent à rien. Flaubert, pour sa part, nous a montré la même chose avec sa critique des savants et médecins. On ne peut s'empêcher de songer aux personnages de *Bouvard et Pécuchet* (1881) qui illustrent bien cette folie du doute. Flaubert, par ailleurs, se moque du scientisme de l'époque où chaque chose avait une explication rationnelle. Prenons, par exemple, les passages suivants qui concernent l'idéalisme : « [...] Puisque l'existence du monde n'est qu'un passage continu de la vie à la mort, et de la mort à la vie, loin que tout soit, rien n'est. »³³⁰

Je n'en veux plus : le fameux *cogito* m'embête. On prend les idées des choses pour les choses elles-mêmes. On explique ce qu'on entend fort peu au moyen de mots qu'on n'entend pas du tout ! Substance, étendue, force, matière, et âme, autant d'abstractions, d'imaginations [...]³³¹

Bouvard et Pécuchet proférèrent en d'autres occasions leurs abominables paradoxes. Ils mettaient en doute la probité des hommes, la chasteté des femmes, l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin sapaient les bases.³³²

Cette logique de l'absurde pourrait être écrite par Mirbeau lui-même. Bouvard et Pécuchet basculent dans la folie du doute et de l'incessante remise en question de la raison. Flaubert l'illustra aussi dans *Mémoire d'un fou* (1837-1838 mais publié à titre posthume en 1901), « - Je croyais trouver le bonheur dans le doute, insensé que j'étais. - On y roule dans un vide incommensurable. »³³³

Pour Marie-José Cottureau, l'aliénation par le doute est le premier élément d'une personnalité obsessionnelle.

Cette indécision permanente traduit l'ambivalence d'un sujet qui craint toujours de se laisser aller. [...] seul l'établissement d'une règle rigide dont l'obsédé se contraint à ne jamais s'écarter permet de canaliser ce doute.³³⁴

Chez Flaubert, le doute était un mode de création, comme en attestent les innombrables ratures de ses textes. Ce qu'il confie, dans une lettre à George Sand, en 1876 : « [...] Heureux ceux qui ne sont [pas] affligés par la folie de la perfection ! J'en comprends toute la vanité, mais je ne peux m'en guérir. »³³⁵

L'esprit de Flaubert est taraudé par le doute, et il en est de même, bien sûr, pour ses personnages. Bouvard et Pécuchet spéculent sur les grands problèmes, se posent des questions sur les questions et, selon le mot fameux attribué à Voltaire, pèsent « les œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée ». Toujours mécontents de ce qu'ils ont fait, ils en supportent les conséquences, forcément négatives ou dramatiques, et leurs tergiversations risquent de les mener à l'aboulie complète, ou de les conduire au suicide. Bien avant Mirbeau, Flaubert a mis ainsi en relief l'aporie et l'absurdité des pseudo-certitudes.

Cette obsession du doute, Mirbeau la transforme en combat incessant. Écrire est pour lui un rempart contre la folie. En bâtissant un monde de fiction, il crée une réalité acceptable. Ses personnages font parfois penser à ces héros dostoïevskiens qui ont aussi le sentiment de vivre dans une immense farce. Ce ne sont pas eux qui sont fous mais le monde qui les entoure, tout entier ramené à une farce bouffonne. Tout au long de son œuvre, Dostoïevski a peint des

personnages pathétiques (Lebedev, Fiodor Karamazov...). Ils sont malheureux, car empêtrés dans les méandres de leurs propres comédies humaines où le martyr aime s'amuser de son propre désespoir. Dans *Les Frères Karamazov* (1881), Dostoïevski explore le personnage du bouffon officiel qui côtoie d'autres humains. L'écrivain russe tente ici de décrire l'absurdité de la vie humaine. Mychkine, personnage de *L'Idiot* (1870), est aussi clownesque qu'extatique. Il dénonce, par sa seule présence, la vacuité des personnages qu'il côtoie. Un masque humain, incarné par Ivan Karamazov, commanditaire du meurtre de son père par Smerdiakov, un épileptique dont le mal parodie l'extase mystique et la religiosité jusqu'aux confins du grotesque. Le trait typique du héros dostoïevskien est d'être possédé par des obsessions chroniques.

Le thème de l'aliénation de Raskolnikov est présent dès les premières lignes de *Crime et Châtiment* (1861) et plonge le roman dans une atmosphère fantastique. Cette aliénation qui est aussi vécue par Goliadkine lorsqu'il avoue son crime dans la scène finale du *Double* (1846). Il contemple sa caricature qui le nargue à la fenêtre du fiacre roulant vers l'asile. La révélation de Mirbeau à la lecture de Dostoïevski - de *L'Idiot*, en particulier - a été un tournant dans sa carrière d'écrivain et dans son constat de la folie faite homme. C'est précisément à Dostoïevski que se réfère Mirbeau dans un article, cité par P. Michel, paru dans *l'Aurore*.

Lorsqu'on étudie un homme, il ne faut pas de logique. Voyez Dostoïevski, un des plus grands écrivains que je sache, il a vu tous les hommes comme des fous. Il avait raison [...] Toujours, partout, les preuves abondent que l'homme a plus d'aptitude à la folie qu'à la raison.³³⁶

Mirbeau annule toute tentative rationnelle d'explications de l'esprit. Pour lui, la seule psychologie qui vaille est celle des profondeurs, puisqu'elle respecte l'irrationalité foncière de notre psychisme. Freud et Mirbeau ont d'ailleurs vécu à la même époque. Issus du même milieu bourgeois, ils se sont intéressés tous deux aux névroses et à l'hystérie et ont mis en évidence le caractère pathogène de la famille nucléaire. Malgré toutes ces similitudes, il n'y a pas eu véritablement de rencontre entre eux. Par ailleurs, Freud en tant que bon bourgeois, ne contestait

nullement la société, et s'il voyait la psychanalyse comme un moyen de guérison, c'est, non pour transformer la société mais pour la consolider. Il ne cessera par ailleurs, de tourner en dérision la scientificité de son ex-ami Paul Bourget, qui se targue de détenir des thèses expliquant la psychologie humaine. P. Michel souligne que, pour Mirbeau, la contradiction est au cœur des êtres humains comme au sein de toute chose. Nous subissons des pulsions en tous sens – notamment la pulsion du meurtre, indissociablement liée à l'instinct génésique, comme l'illustre d'abondance *Le Jardin des supplices*.

« Comme dépossédé de lui-même », l'abbé Jules vit dans la nébuleuse constante de la contradiction et de l'ambivalence. Mirbeau brosse le portrait de l'indéchiffrable esprit humain. Pour décrire le fougueux abbé, il se met en position de narrateur extérieur et dans la peau d'un adolescent. Il montre l'incapacité de l'homme à comprendre l'autre et à se comprendre lui-même. L'abbé Jules en est une démonstration éloquente. Il s'ingénue à nouer et dénouer les fils de ses contradictions. Pour lui, à chaque phase de bonté succède un violent retour vers le mal. Mirbeau ne distingue pas ou peu le monde de la folie et celui de la normalité. Pour lui, celle-ci est déterminée par l'obéissance aux institutions, et c'est pourquoi l'homme a tendance à juger son concitoyen comme fou s'il ne se soumet pas aux règles rationnelles de la société. Pour exemple, Tolstoï a été jugé fou pour avoir renoncé aux richesses et vécu comme un paysan, mais aussi parce qu'il a déclaré que la guerre était une barbarie et la justice humaine une monstruosité. Il en est de même pour Don Quichotte ou l'abbé Jules, lequel prône les valeurs de l'être naturel et de l'éducation à la manière de Rousseau.

Dans son article « Le roman cinéraire d'Octave Mirbeau : *L'Abbé Jules* », Robert Ziegler décrit les liens de similitudes entre l'abbé et Mirbeau.

De tempérament versatile, en raison de volte-face idéologiques, l'auteur et le personnage réussissent tous les deux à se débarrasser du démon de la permanence de leur être. Fascinés à la fois par l'horreur et la gloire du caractère physique de l'homme, tous deux explorent d'une façon obsessionnelle les sujets tabous de la mort et du sexe.³³⁷

Dans l'ensemble, le message de l'abbé Jules vise à démanteler l'imposture perpétuée par les prêtres et les juges :

1° L'homme est une bête méchante et stupide ; 2° La justice est une infamie ; 3° L'amour est une cochonnerie ; 4° Dieu est une chimère....³³⁸

Et R. Ziegler d'ajouter :

Comme Mirbeau, Jules est un détracteur des systèmes de sens, qui sont de fait invalidés par l'égoïste hypocrisie des individus. Comme Mirbeau, Jules conteste la religion et la loi, car elles sont exercées par « deux monstruosité morales », les juges et les prêtres.³³⁹

Mirbeau adopte un discours anarchiste qui parcourt en filigrane l'ensemble de son œuvre et réitère dans chacun de ses romans la notion de liberté individuelle par l'art. Aussi montre-t-il que Jules échoue dans sa capacité à tendre vers la perfection ecclésiastique, qui n'est que mensonge. Mirbeau livre une expression masochiste du catholicisme de Jules, où dégoût coupable et pénitence seraient destinés à l'absoudre du péché d'être en vie. Il montre l'aliénation que constitue un carcan idéologique. Sa liberté sexuelle abolit le dogme religieux, et l'abbé fait preuve de la même rage sexuelle dans ses sermons que quand il se masturbe devant des images pornographiques.

Pour reprendre les termes de R. Ziegler, Dieu se joue de l'abbé Jules :

[Il est] Esclave de ce dieu qui condamne et pardonne, Jules est esclave des pulsions sexuelles qu'il perçoit à la fois comme naturelles et horribles. Victime des mystifications qu'il exerce sur lui-même, il professe une foi qui est tantôt hypocrite, tantôt sincère.³⁴⁰

L'irruption du Père Pamphile offre une autre facette de pénitent. Celui-ci a choisi de reconstruire la chapelle sur le site ruiné de l'abbaye de Réno. Pamphile souhaite s'y retirer comme Lucien sur son pic, pour recouvrer la liberté. L'abbé Jules investit cette abbaye. Il veut en rebâtir les tours et les murs et rêve

d'acquérir une énorme collection de livres. Comme Jean Mintié, Jules et Pamphile cherchent à se libérer de leurs obsessions.

On observe chez les personnages mirbelliens que créativité rime avec imperfectibilité, et Pamphile détruit à chaque tentative sa vision idéalisée de l'abbaye de Réno. Ce moine est la figure de l'ascète, qui veut effacer tout ego en lui. Citons là encore R. Ziegler : « Pamphile tend à une démolition de l'ego [...]. Avec son pardessus rapiécé et sa barbe sale [...] Attrapant avec ses dents les pièces sur le postérieur des athées. »³⁴¹ Jules retrouvera les restes du Père Pamphile dans le cimetière de son abbaye rêvée, le corps rongé par les vers. De même, Jules s'imagine en guérisseur de jeunes personnes, dont la personnalité s'étiole sous le joug de l'éducation. Ce que Jules explique à Albert : « Le mieux est donc de diminuer le mal en diminuant le nombre d'obligations sociales [...] en t'éloignant le plus possible des hommes, en te rapprochant des bêtes, des plantes, des fleurs. »³⁴² La nature apporte à elle seule la paix et le repos des âmes. C'est une entité maternelle et matricielle qui peut préserver les humains de la guerre ou du suicide.

Pour Jules, la vie est une chose pénible, puisqu'elle est faite de carcans. Il rêve de se dissoudre dans l'atmosphère et s'en ouvre à Albert : « Et tout le monde ignorant ta vie, ignorera ta mort... Tu seras pareil à ces jolis animaux, dont on ne retrouve jamais la carcasse, et qui disparaissent, volatilisés dans les choses ! »³⁴³ Mirbeau livre ainsi un idéal de vie qui prend la forme d'une histoire non racontée, mais qui serait vécue comme une sensation et conduirait vers une mort évanescence. En somme, une vie qui se passe de langage et se dissout dans l'imprécision. L'insolvabilité créatrice se mue en esthétique du néant. Mirbeau souligne que le déni de la mort et le défi de la Nature conduisent l'homme à sa perte. Interrompre le processus cyclique de la vie et de la mort conduirait donc à la folie. R. Ziegler fait un parallèle avec la médecine.

[Son] but impossible est de vaincre la mortalité, comme la loi dont la fin pathologique est de guérir la spontanéité grâce à la discipline, la littérature prend le désordre de l'imagination humaine et l'enferme dans les murs du cercueil qui sont les reliures d'un livre.³⁴⁴

Jules remplace alors la maîtresse interdite par une imagerie érotique, qu'il estime plus riche qu'une personne de chair et de sang. En cela, Jules opère une forme de projection de ses propres perversions sur des images pieuses. Dans l'esprit de Jules, la vie c'est la blancheur, l'insignifiance, la nature avant que les mots ne la souillent des vers de mirliton du poète. Ainsi pour Mirbeau, l'homme peut sublimer ses névroses et ses perversions dans l'art afin de mettre à distance son animalité. Jules décide de se faire prêtre afin d'échapper à lui-même. La religion sert d'échappatoire à sa bestialité. Mais, tout au long de son récit, Mirbeau montre que la répression conduit à la folie. Ainsi, tout ce qui est caché, entravé, interdit ou tabou engendre un fantasme plus fort encore que l'objet lui-même. Il se forme alors toute une fantasmagorie d'images et d'histoires plus attrayantes que l'objet dissimulé. Jules cache ses images pornographiques dans une malle, laquelle renvoie au cercueil qui l'attend, car à sa mort elle sera brûlée sans être ouverte. Jusqu'à la fin, ces images vont hanter Jules, et le conduire au délire. Dans les flammes de la malle où le vice était caché, s'échappent des arabesques tournoyantes de fesses, de seins et de pénis : « [...] tout un fouillis de corps emmêlés, de ruts sataniques, de pédérasities extravagantes, auxquels le feu, qui les recroquevillait, donnait des mouvements extraordinaires. »³⁴⁵

Mirbeau lui-même n'avait-il pas sa propre malle dans laquelle il avait enfoui les secrets invouables ou informulables de sa jeunesse ? On pense à la ligne de points évoquant le viol de Sébastien par le Père de Kern. Mirbeau conclut *L'Abbé Jules* par le ricanement du malin, qui symbolise l'esprit de Jules dans la mort.

Ses désirs charnels, tantôt comprimés et vaincus, tantôt exacerbés et décuplés par les fantasmes d'une cérébralité jamais assouvie, jaillissait de tout son être, vidaient ses veines, ses moelles, de leurs laves accumulées. C'était comme le vomissement de la passion dont son corps avait été torturé, toujours... [...] les flancs secoués de ruts, il ouvrait et refermait ses mains, comme des nudités impures vautrées sous lui – des croupes levées, des seins tendus, des ventres pollués... Poussant des cris rauques, des rugissements d'affreuse volupté, il simulait d'effroyables fornications, d'effroyables luxures [...].³⁴⁶

Avec la mort de Jules, les villageois pensent être délivrés de leur propre animalité, puisque l'abbé emporte avec lui le vice et l'invouable. Le feu purificateur de la

malle emporte aussi ses fantasmes, mais son esprit reste vivant, comme en témoigne le ricanement. Cette dérivation de la pulsion sexuelle est utilisée dans *Le Journal d'une femme de chambre* par l'intermédiaire du fétichisme de la bottine, que Rabour impose à Célestine. On retrouve aussi le motif de la perversion pédophile de Joseph, qui a violé et tué la petite Claire dans le bois. Sa violence transparaît aussi dans son antisémitisme et la maltraitance aux animaux. On pense à la torture des oies ou à la scène du dîner durant laquelle Joseph force Célestine à le regarder, lui parle d'amour tout en la brutalisant et en lui faisant peur avec un simulacre de viol.

Pour rejoindre la définition de M. Foucault, un pervers est désigné comme tel d'ailleurs depuis le XVIII^e siècle. Le pervers opère une déviation du but et crée ainsi un acte contre nature. L'écrivain apporte aussi des précisions sur le sens qu'il convient de donner au mot *sadisme*.

[Ce] n'est pas un nom enfin donné à une pratique aussi vieille que l'Eros, c'est un fait culturel massif qui est apparu précisément à la fin du XVIII^e siècle [...] la déraison devenue délire du cœur, folie du désir, dialogue insensé de l'amour et de la mort dans la présomption sans limite de l'appétit. L'apparition du sadisme se situe au moment où la déraison, enfermée depuis plus d'un siècle et réduite au silence, réapparaît, non plus comme figure du monde, non plus comme image, mais comme discours et désir.³⁴⁷

Mirbeau n'était pas le seul agitateur de cette fin de siècle. Léon Bloy, son contemporain, était également un enragé plein de révolte. *Le Désespéré* (1887), premier roman de Bloy, pousse immédiatement le genre polémique et caricatural aux limites de ses possibilités, comme si l'écrivain voulait manifester, avec une ostentation provocante, que l'excès est le ferment de la littérature authentique. Bloy a été fortement influencé par le *À Rebours* (1884) de Huysmans, dont les audaces narratrices ont fait voler en éclat, le carcan naturaliste.

Le personnage Des Esseintes et ses délires l'ont probablement fait rêver, comme Bloy le dit dans *Sur la tombe de Huysmans* (1913) : « ce défilé kaléidoscopique de tout ce qui peut intéresser à un degré quelconque la pensée moderne. »³⁴⁸ Dans ce roman de la folie qu'est *Le Désespéré*, « l'entrepreneur de démolitions » - comme il se surnomme dès 1884 - fait de son héros un être insensé rêvant

d'impossibles justices. La fraternité avec Mirbeau peut paraître évidente, tant par le fond que par la forme. Le récit a l'aspect étrange des créations littéraires mettant en scène la folie. Les personnages sont disjoints, composites, improbables et prennent ainsi le parti d'une altérité radicale qui rompt les équilibres habituels du roman.

Or, comme chez Mirbeau, cette expression débridée par sa propre outrance est totalement contrôlée. Cherchant l'écart maximal par rapport au bon usage – on le voit dans *Le Jardin des supplices* – afin de créer un bouleversement dans l'esprit ordonné du lecteur. Ce choix esthétique de la difformité et de la pourriture rend possible l'effondrement des convictions philosophiques, politiques et esthétiques du lecteur.

Par ailleurs, Bloy et Mirbeau s'inscrivent l'un et l'autre dans le désenchantement fin de siècle, qui tourne à la caricature et porte au paroxysme les obsessions et les excès de l'époque. À la fois romans autobiographiques, satires sociales ou fables symboliques, leurs œuvres conservent leurs étrangetés et créent une certaine sidération chez le lecteur. Les écrivains semblent exorciser un passé douloureux qui reparaît dans les œuvres sous la forme de drames amoureux - *Le Calvaire*, (Mirbeau) *Le Désespéré* (Bloy) -, des femmes aimées, despotiques puis disparues. Bloy perd trois épouses entre 1877 et 1885 : l'une devient folle sous ses yeux, et les deux autres meurent de maladie. Ces deuils successifs le laissent dans une détresse affective et spirituelle durable. Bloy est cependant porté par une foi religieuse qui semble l'aider à surmonter les épreuves.

Non seulement la vie n'est pas savoureuse, mais elle est presque impossible. Si je n'avais pas une foi religieuse qui me prescrit d'endurer, je me laisserais voluptueusement crever de faim et je me jetterais à la sodomie pour me refaire des illusions. Je suis le malheureux qui se réveille la nuit pour pousser des cris d'angoisses et qui ne voit autour de lui que les symboliques ruines d'un grand rêve détruit.³⁴⁹

En 1884, Bloy enchaîne les insuccès, du *Révéléteur du globe : Christophe Colomb et la béatification future* à *Propos d'un entrepreneur de démolitions*. Ces

insuccès sont relayés par la presse qui ne voit en lui qu'un marginal de la littérature. *Le Désespéré*, brûlot littéraire à destination des élites politiques et intellectuelles, finit de le pousser dans les coulisses.

Dites-vous que le sombre Marchenoir, c'est moi, et que je n'ai pas raconté la moitié de mon enfer. [...] je suis malheureusement atteint d'une infirmité, d'une sorte de goitre infâme. *Je crois en dieu*, comme Marchenoir, et je suis catholique jusqu'à la pointe des cheveux, comme lui encore. Vous me voyez installé, non moins que lui, dans l'intolérance absolue.³⁵⁰

L'abbé Jules fut également un *alter ego* de Mirbeau, et lui aussi aurait pu écrire ceci :

Marchenoir est moi, spéculativement, mais sa vie n'est pas ma vie. Je prends à pleines mains dans mon passé *bien autrement dramatique* mais je romps l'ordre des faits et je les dénature complètement par addition ou retranchement de circonstances.³⁵¹

Mirbeau et Bloy font de leurs personnages centraux les relais de leur propre voix et mettent à distance les drames du passé. Comme l'abbé Jules, Marchenoir, victime d'une effroyable malédiction – celle d'être humain – boira jusqu'à la lie la coupe d'amertume. Comme Jules, il est tenaillé par les sollicitations de son animalité. Il est pris entre les impulsions de sa chair et les réquisitions de son esprit, qui le poussent à sublimer ses sentiments charnels. Le conflit intérieur sera la clef de voûte du *Désespéré* et de l'*Abbé Jules*.

Le pauvre Marchenoir était de ces hommes [...] que leur fringale d'Absolu, dans une société sans héroïsme, condamne d'avance, à être perpétuellement vaincus. [...] Le sublime Gauthier Sans-Avoir serait aujourd'hui prestement coffré, et c'était déjà fièrement beau que l'inséductible pamphlétaire n'eût pas été, jusqu'alors, incarcéré dans un cabanon !³⁵²

À la manière de Mirbeau, Bloy campe, lui aussi, le portrait d'une satire sociale. Dénonçant les scandales financiers – on pense à la pièce *Les Affaires sont les affaires* de Mirbeau -, le cynisme des parlementaires, l'insolence tapageuse des

nouvelles fortunes, la misère de moins en moins résignée des classes ouvrières et enfin la vulgarité d'une certaine presse, Mirbeau, Bloy, Barrès ou Drumont se sont illustrés, avec une violence polémique inconcevable de nos jours, dans la peinture des années 1880. On songe à l'éphémère hebdomadaire *Les Grimaces* (1883-1884) de Mirbeau et au mensuel *Les Taches d'encre* (1884-1885) de Barrès. La France est alors ouvertement antisémite, et comme beaucoup d'écrivains, de Mirbeau à Drumont, lancent des diatribes contre ce qu'ils appellent la haute finance juive.

Dans sa préface au *Désespéré* de Bloy, P. Glaudes explicite l'antisémitisme de l'époque.

L'insupportable véhémence antisémite de certaines pages du roman doit être située dans une époque où les diatribes de Mirbeau contre la haute finance juive, par exemple, ne sont pas moins violentes (voir *Les Grimaces*, 1883). Depuis les anarchistes jusqu'à la droite nationaliste, l'antisémitisme est un lieu commun des discours hostiles au régime républicain et aux milieux capitalistes. Pour autant, Bloy [...] ne saurait être assimilé à Drumont et à ses acolytes de *La libre Parole* [...].³⁵³

Quand éclate l'affaire Dreyfus,³⁵⁴ les haines se déchaînent. Elles se durcissent quand, le 14 janvier 1898, Émile Zola publie dans *L'Aurore* son article « J'accuse », où il remet en cause l'état-major, les juges militaires et le gouvernement. La France se divise en deux camps, (dreyfusards et antidreyfusards). Les premiers recrutent surtout à gauche chez les socialistes et les radicaux qui défendent la vérité, la justice, les droits de l'individu et mettent en cause la caste des officiers conservateurs et le cléricalisme. Mirbeau sera du côté des défenseurs du capitaine Dreyfus. Les antidreyfusards, eux, insistent sur la défense de l'armée et la raison d'État, jugeant que l'intérêt du pays pèse plus que la vie d'un individu, Barrès et Déroulède sont alors les fers de lance de *La Ligue de la patrie française*, que soutient *La Croix*, mensuel catholique devenu quotidien en 1883.

Bien que Bloy s'éloigne de Mirbeau par sa religiosité, sa haine des démocrates et des athées, il le rejoint dans son refus d'une société qui condamne l'imagination, la fantaisie et l'originalité. Une société marquée par l'apogée des fausses gloires

et des fortunes vite faites mais qui condamne les artistes au mépris et à l'obscurité. Bloy comme Mirbeau font émerger des personnages d'écrivains ou d'artistes maudits : Marchenoir, Lucien, Jean... dont la voix se perd dans le désert. Bloy s'en confie à Louis Montchal, le 19 novembre 1885 : « Je rêve un roman de misère et de douleur, l'écrasement d'un homme supérieur par une société médiocre. Tous les imbéciles et tous les infâmes de ma connaissance y défilent. »³⁵⁵

De plus, Bloy partage avec Mirbeau le goût de la satire et de la caricature de l'humain. Sa propension à transformer la réalité des morphologies humaines vers l'informe et l'animal, bien que commune à Mirbeau est, chez Bloy, poussée à l'extrême. P. Glaudes souligne dans la préface du *Désespéré*, le caractère monstrueux, voire délirant, des personnages.

Ainsi quand Wolff s'anime, « sa carcasse » semble toujours sur le point de se « désassembler » : on dirait un tombereau d'ordures en décomposition. Wolff il est vrai « soutire puissamment, à lui-seul, l'universelle pourriture contemporaine qu'il en devient positivement *volatile*. »³⁵⁶

Selon Bloy, un journaliste du *Figaro*, Hippolyte Maubec, est affligé d'une face scrofuleuse : « Syphilitique et foraminée, aux glandes cutanées perpétuellement juteuses : Quand l'humeur liquide menace de s'indurer, il presse délicatement les pustules réfractaires au suintement et fait jaillir son ordure. »³⁵⁷

Comme Mirbeau encore, Bloy use d'une exagération qui se nourrit d'une intensification du réel à la limite du fantastique, donne à l'humain une signification mortifère et pourrissante et présente au lecteur la vision d'un monde vicié et putréfié. Les bourgeois, en particulier, répondent à cette description du difforme. Leurs corps montrent aussi le fond de leur âme. P. Glaudes en extrait certains portraits :

Le regard canin de Vaudoré symbolise le cynisme d'un personnage qui, dans un monde sans transcendance, a simplement décidé de vivre comme un chien – ce que suggère la désignation même de cynique –

considérant que le néant est une loi cosmique. Les purulences ignobles de Lécuyer révèlent sur son visage une âme pervertie qui se repaît avidement de blasphèmes et fait du sacrilège une profession. Les traits immondes que ces personnages grotesques partagent avec leurs contemporains, témoignent à grande échelle d'une affreuse dénaturation de l'humain en l'homme [...].³⁵⁸

P. Glaudes souligne que la seule présence sublime dans le monde de Bloy sont les pauvres en proie à une interminable agonie.

[L]es mendiants, les proscrits, les loqueteux, tous ceux qui, d'un point de vue mondain, incarnent la parfaite abjection sont, en réalité, les seuls à pouvoir se prévaloir d'une grandeur qui découle précisément de leur humiliation. « Toujours vaincu, bafoué, souffleté, violé, maudit, coupé en morceaux. », le pauvre à « l'étonnant destin de représenter Dieu même en qui se résumèrent les abominations les plus exquises de la misère et qui fut lui-même le Balthazar d'un festin de tortures. »³⁵⁹

À la manière d'À *Rebours* (1885) de Huysmans, Bloy s'empare du désespoir de l'artiste pour en broser les diverses expressions du désenchantement qui hante les consciences. L'ennui des artistes de vivre dans une société mercantile fait émerger une littérature (chez Mirbeau, Maupassant ou encore Bourget) du nihilisme, de la satire et du scepticisme. Pour Bloy, ce désespoir semble la seule attitude viable pour affronter le malaise de son temps, auquel ni le pessimisme schopenhauerien, ni le nihilisme russe, ni la délectation morose des esthètes décadents en proie à la névrose n'apportent, selon lui, de véritable réponse. Marchenoir est, de plus, affecté d'une mélancolie presque innée, portant la trace d'un romantisme tardif. Marqué par une destinée implacable, c'est un être, semble-t-il, formé pour le malheur. Taciturne et solitaire, enragé d'un absolu de sensations ou de sentiments, il ne peut qu'être en marge de la vie, et va même jusqu'à chérir sa souffrance. P. Glaudes le qualifie de paria de la société.

[Il] peut être féroce, mais sa lutte contre le monde se retourne le plus souvent contre lui. C'est un paria frappé par « l'anathème d'une vocation supérieure », « une âme altissime » qui, pour son malheur, s'est voué à l'Art – « un art proscrit [...] méprisé subalternisé, famélique, guenilleux et catacombal. »³⁶⁰

Avec *Le Désespéré*, Bloy dresse le portrait d'un nihiliste moderne, atteint de la mélancolie du mal de vivre, celle d'un homme en révolte contre les lois et diktats de la société. Comme Mirbeau, Marchenoir - qui croit en la révolte pour rétablir une justice sociale -, se sent en communion de souffrance avec les révoltés, les déçus et ceux que, beaucoup plus tard, Frantz Fanon appellera les « damnés de la terre ».

Plus que jamais, il fut un désespéré, mais un de ces désespérés sublimes qui jettent leur cœur dans le ciel, comme un naufragé lancerait, toute sa fortune dans l'océan pour ne pas sombrer tout à fait, avant d'avoir au moins entrevu le rivage.³⁶¹

Mirbeau et Bloy partagent la même aversion pour la passion amoureuse dont Jean Mintié et Marchenoir ont fait l'expérience avec Juliette et Véronique. Ces femmes diaboliques aux forts appétits charnels deviennent des prostituées et torturent psychologiquement leurs conjoints respectifs.

[Véronique] s'était pourléchée dans sa crapule et, gavée d'infamies, elle en avait infatigablement redemandé. Sa robe de honte, elle en avait fait sa robe de gloire et la pourpre réginale de son allégresse de prostituée !³⁶²

Le désir qui ronge la chair de Marchenoir est symbolisé par la figure du monstre, de l'*alien*. Dès que Marchenoir se prête aux désirs de luxure, il est assailli par la bête carnassière, sorte de figure mythologique que l'on trouvait dans la peinture de Bosch. Celle-ci prend peu à peu possession de Véronique.

Défigurement bizarre et triste, qui faisait conjecturer la fantasmagorie juxtaposition d'une moitié de vieux visage à la cassure inférieure de quelque sublime chapiteau humain. [...]³⁶³

Les yeux paraissaient avoir grossi, la tête réduite de moitié fuyait honteusement, le front dégarni, était terrible et semblait porter la marque de quelque infamante punition...³⁶⁴

Seul le salut chrétien métamorphosera en amour le désespoir de Marchenoir. Quand il meurt en pleine crise de tétanie, il a atteint le bout de l'impuissance et de la douleur.

Je ne sens actuellement aucune douleur ni aucune impression morale nettement distincte d'une confuse mélancolie, d'une indécise peur de ce qui va venir. J'ai déjà vu mourir et je sais que, demain, ce sera terrible. Mais en ce moment, rien ; les vagues de mon cœur sont immobiles. J'ai l'anesthésie d'un assommé. Impossible de prier, impossible de pleurer, impossible de lire. Je vous écris donc, puisqu'une âme livrée à son propre néant n'a d'autre ressource que l'imbécile gymnastique littéraire de le formuler.³⁶⁵

Chez Mirbeau, la folie, et l'aliénation - au sens psychiatrique du terme – tiennent une place essentielle. Elle est souvent utilisée comme un moyen d'échapper à la réalité des institutions sociales. Dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, le narrateur s'introduit dans un asile et observe les différentes attitudes des internés, leurs gestes, leurs faciès et leurs propos. Il engage même un dialogue avec un fou qui réclame le nom qu'on lui aurait volé et déclare que, depuis, il se sent un étranger, célèbre mais anonyme. Le malade abandonne alors la conversation pour suivre sa folie intérieure symbolisée par un papillon invisible. Mirbeau traite ici le sujet de la folie d'une manière légère et poétique. Le fou est un être libre de toute contrainte sociale et se joue même du lexique, comme l'écrit M. Foucault.

[La folie est] exactement au point de contact de l'onirique et de l'erroné. [...] au rêve elle emprunte la montée des images et la présence colorée des fantômes [...] des figures marquées au coin du sommeil, donc détachées de toute réalité sensible ; pour vivantes qu'elles soient, et rigoureusement insérées dans le corps. Ces images sont néant, puisqu'elles ne représentent rien [...] ³⁶⁶

Mirbeau corrèle souvent sagesse, art et folie. En tant que défenseur des plus misérables parmi les hommes, en effet, l'écrivain porte une attention particulière aux fous. À plusieurs reprises dans ses romans, il évoque avec noirceur les conditions de vie des aliénés. Dans son *Dictionnaire Octave Mirbeau*, P. Michel cite un article de Mirbeau publié dans *Le Journal* du 5 avril 1896.

« De là, on découvre tout le tragique paysage de murs noirs, de fenêtres louches, de jours grillés, de verdure grisâtres, tout ce paysage d'effroi social, de lamentations et de tortures, dans lequel on sent une pauvre humanité enchaînée. Souffrir, râler, mourir... »³⁶⁷

Dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, au chapitre III, l'asile apparaît comme une sinistre cour des miracles. Une longue citation ici s'impose, car il faudra sans doute attendre *La Tête contre les murs* d'Hervé Bazin pour retrouver une description aussi convaincante.

Quelques fous se promènent sous les arbres, tristes ou hagards ; quelques fous sont assis sur des bancs, immobiles et têtus. Contre les murs, dans les angles, quelques fous sont prostrés. Il y en a qui gémissent ; il y en a qui sont plus silencieux, plus insensibles, plus morts que des cadavres. La cour est fermée, quadrangulairement, par de hauts bâtiments noirs, percés de fenêtres qui semblent, elles aussi, vous regarder avec des regards fous. Aucune échappée sur de la liberté et de la joie : toujours le même carré de ciel vide. Et l'on entend un sourd *lamento* de cris étouffés, de hurlements bâillonnés venant on ne sait de quelles chambres de torture, on ne sait de quelles invisibles tombes et quels limbes lointains... Un vieillard saute, à cloche-pied sur ses jambes débiles et tremblantes, le corps ramassé, les coudes plaqués aux hanches. Il y en a qui marchent très vite, emportés vers quel but ignoré ? D'autres se livrent avec eux-mêmes à des conversations querelleuses. Dès qu'ils nous aperçoivent, les fous s'agitent, se groupent, chuchotent, délibèrent, discutent, dirigeant obliquement vers nous des regards sournois et méfiants. On voit aussitôt se lever, et remuer dans l'air, des gestes grimaçants des mains très pâles qui ressemblent à des vols d'oiseaux effrayés.³⁶⁸

Ce long passage montre les conditions carcérales et inhumaines des asiles du XIX^e siècle, époque où les neuroleptiques n'existaient pas. Vue par Mirbeau, la folie est vécue comme un alibi qui sert d'encouragement au crime organisé par des institutions qui mettent à l'écart des êtres humains différents qui pourraient constituer un danger. Dans *L'Histoire de la Folie*, M. Foucault note l'aspect purificateur de l'asile pour la société. Un lieu qui contient la différence, où elle est concentrée et mise à l'écart des honnêtes gens.

Le mal qu'on avait tenté d'exclure dans l'internement réapparaît, pour la plus grande épouvante du public, sous un aspect fantastique. On y voit naître, et se ramifier en tous sens les thèmes d'un mal, physique et

moral tout ensemble, et qui enveloppe, dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d'horreur. Règne alors une sorte d'image indifférenciée, de la « pourriture » qui concerne aussi bien la corruption des mœurs que la décomposition de la chair, et à laquelle vont s'ordonner et la répugnance et la pitié qu'on éprouve pour les internés. Tout d'abord le mal entre en fermentation dans les espaces clos de l'internement.³⁶⁹

Dans son ouvrage *Le Psychiatre, son fou et la psychanalyse* (1970), Maud Mannoni donne une piste selon laquelle l'institution psychiatrique correspondrait à un besoin chez la personne malade mentale. Elle cite José Bleger, qui, dans *Psicohigiene y psicología institucional* (1966), affirme ceci :

[...] l'individu intègre dans son inconscient l'institution comme un schéma corporel, il recherche dans l'institution un support, un appui, une insertion sociale, voire un repère à son identité, une réponse à la question sur ce qu'il est.³⁷⁰

M. Mannoni explique qu'il n'est pas toujours commode de faire la part des choses entre un système social aliénant et ce qui, dans cette aliénation, est recherché par l'individu comme protection contre l'angoisse. Elle cite Bleger qui insiste « sur la façon dont les individus aliénés, soumis à des institutions aliénées, renforcent, en un circuit de résistance au changement, la pathologie du champ institutionnel dans lequel ils sont pris. »³⁷¹ Dans les romans de Mirbeau, la folie apparaît toujours inoffensive, rêveuse et douloureuse à la manière de Jean Loqueteux, qui prétend posséder des millions qu'il n'a pas. Il s'agit là d'un « vrai » fou qui confond ses propres délires avec la réalité objective, ce qui ne l'empêche pas d'être inoffensif. Ces « fous » officiels s'apparentent plus chez Mirbeau à de « doux-dingues » tenus avec soin à l'écart des individus normalisés, afin de ne pas risquer de les contaminer. Car ils pourraient, comme les enfants, poser des questions gênantes auxquelles la société serait en mal de répondre.

Mirbeau rapproche souvent la folie de la simple originalité, qui, par un comportement en dehors des normes, est perçue comme un danger pour l'ordre en place. *A fortiori*, ceux qui contestent l'ordre en place ou le raisonnable dans l'art ou le social sont vite présentés comme des éléments pathogènes pour la bonne

santé des valeurs admises. Le qualificatif de « fous », dont les affuble la société, contribue à les discréditer aux yeux des « normaux », afin de mieux désamorcer le danger de clairvoyance ou d'incompréhension qu'ils représentent pour la société. On comprend, dès lors, que ces personnes représentent un intérêt particulier pour Mirbeau. Elles se retrouvent dans l'univers romanesque de l'auteur, avec qui il partage leur caractère subversif.

L'écrivain s'est insurgé contre les thèses de l'anthropologue et criminologue italien Cesare Lombroso (1835-1909), auteur notamment du *Génie et la folie* (1864) où il met en lien les fous et les hommes de génie. C'est le cas dans *L'Homme criminel* (1876), où il développe la thèse d'une prédestination génétique pour les criminels, et *La Femme criminelle et la prostituée* (1894), où il insiste sur les causes biologiques de la prostitution et de la délinquance, dédouanant ainsi la société de toute responsabilité. Mirbeau se fait sociologue, quand il se moque du scientifique Lombroso, qui inondait la presse de ses thèses les plus loufoques, dans le but de protéger la société des « dégénérés » et des « marginaux ». L'état de marginalité était vite atteint, car il s'agissait bien souvent des pauvres. Mirbeau transpose avec ironie les thèses de Lombroso dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* dans le personnage du docteur Triceps.

Ah ! La science, quelle merveille !... Vous savez à la suite de quelles expériences rigoureuses, inflexibles, nous fûmes, quelques scientifiques et moi, amenés à décréter que le génie, par exemple, n'était qu'un affreux trouble mental ?... Les hommes de génie ?... Des maniaques, des alcooliques, des dégénérés, des fous... Ainsi nous avons cru longtemps que Zola, par exemple, jouissait de la plus forte santé intellectuelle ; tous ces livres semblaient attester, crier cette vérité... Pas du tout... Zola ? Un délinquant... un malade qu'il faut soigner au lieu de l'admirer... et dont je ne comprends pas que nous n'ayons pu obtenir encore, au nom de l'hygiène nationale... la séquestration dans une maison de fous... Remarquez bien, mes amis, que ce que je dis de Zola, je le dis également d'Homère, de Shakespeare, de Molière, de Pascal, de Tolstoï... Des fous... des fous... des fous...³⁷²

Et Triceps, taraudé par sa propre folie, déclare vouloir guérir les pauvres, qui souffrent d'une « terrible névrose ».

Un jeu, pour moi, vous allez voir... Je me procurai une dizaine de pauvres offrant toutes les apparences de la plus aigüe pauvreté... Je les soumis à l'action des rayons X... Écoutez bien... Ils accusèrent, à l'estomac, au foie, aux intestins, des lésions fonctionnelles qui ne me parurent pas suffisamment caractéristiques et spéciales... Le décisif fut une série de taches noirâtres qui se présentèrent au cerveau et sur tout l'appareil cérébro-spinal... Jamais, je n'avais observé ces taches sur les cerveaux des malades riches, ou seulement aisés... Dès lors, je fus fixé, et je ne doutai pas un instant que, là, fût la cause, de cette affection démentielle et névropathique : La Pauvreté...³⁷³

Triceps explique en substance ses expériences, à l'évidence très scientifiques.

Je séquestrai mes dix pauvres dans des cellules rationnelles appropriées au traitement que je voulais appliquer... Je les soumis à une alimentation intensive, à des frictions iodurées sur le crâne, à toute une combinaison de douches habilement sériées... bien résolu à continuer cette thérapeutique jusqu'à guérison parfaite... je veux dire jusqu'à ce que ces pauvres fussent devenus riches...³⁷⁴

L'absurdité de la situation atteint son apogée lorsque les résultats de l'expérience du médecin tombent.

Eh bien ! ... au bout de sept semaines... l'un de ces pauvres avait hérité de deux cent mille francs... un autre avait gagné un gros lot au tirage des obligations de Panama... un troisième avait été réclamé par Poidatz, pour rendre compte dans *Le Matin*, des splendides représentations des théâtres populaires... Les sept autres étaient morts... Je les avais pris trop tard !...³⁷⁵

Lombroso a, en effet, élaboré des thèses successives en s'appuyant sur la taille et la forme de la tête des criminels et des prostituées, établissant un lien de causalité entre mensurations, importance du crâne et déviance sociale. Ces idées semblent annoncer les thèses eugénistes qui, quelques années plus tard, fonderont leurs conclusions sur des types humains. Ce que Mirbeau reproche plus précisément à Lombroso et ses disciples, c'est d'attribuer à la nature ce qui relève en réalité de la culture et de la société. Ces thèses dédouanent ainsi la société défailante en pénalisant les victimes. Ainsi, P. Michel souligne dans son article « Mirbeau et

Lombroso », le portrait caricatural du psychiatre italien élaborant des nosographies médicales loufoques sur les écrivains.

Quels sont, selon Lombroso, les symptômes de la folie chez les écrivains ? La fréquence des jeux de mots, l'exagération des systèmes, la tendance à parler de soi, la propension excessive aux vers et aux assonances dans la prose et l'originalité exagérée, qui sont autant de « *phénomènes morbides* ». ³⁷⁶

[...] dans son article « les symptômes de la folie » [où] Lombroso décèle chez Baudelaire « *type véritable du fou possédé de la manie des grandeurs : allure provocante, regard de défi, consentement extravagant de soi-même.* » Son diagnostic est conforté à ses yeux par les hallucinations, l'hyperesthésie, l'apathie et les excès de boissons du poète, ainsi que par son amour des femmes laides, et, pour finir, sa paralysie générale... ³⁷⁷

Le lecteur peut noter, non sans un sourire attristé, le raccourci saisissant que Lombroso opère entre les symptômes psychiques et les traits d'originalité d'un écrivain. On comprend mieux, l'abîme qui sépare l'écrivain français du criminologue italien. Pour celui-ci, tout ce qui distingue les individus de la norme de son époque (affective, comportementale, vestimentaire et même littéraire) est inquiétant. Et tout écart par rapport aux acceptations culturelles du psychiatre constitue pour lui un symptôme d'aliénation mentale et de dégénérescence. Pour un individualiste comme Mirbeau, c'est, au contraire, en se distinguant de la masse qu'on devient un homme digne de ce nom. Le génie des grands écrivains et des grands artistes est, justement, qu'ils sont en dissidence par rapport à la société. Lombroso, au contraire, nous invite à ne pas nous laisser éblouir par des génies qui, selon lui, ne sont que des aliénés. C'est par le truchement du docteur Triceps, son caricatural scientifique, que Mirbeau se moque des thèses lombrosiennes en mettant en évidence l'aberration d'une société qui fonde ses normes sur des préceptes scientifiques scabreux. Le docteur Triceps - dérivation de *forceps* – se rengorge de détenir les clefs de la nature humaine en utilisant un jargon psychiatrique déviant.

[...] les soi-disant facultés de l'esprit, les soi-disant vertus morales dont l'homme est si fier et que – ô stupidité ! – nous nous acharnons à développer par l'éducation, la probité, la résignation, l'amitié, etc., etc.,

ne sont que des tares physiologiques graves... des déchéances... des manifestations plus ou moins dangereuses de la grande, de l'unique maladie de notre temps : la névrose ?...³⁷⁸

Mirbeau va plus loin en caricaturant les premiers pas de la neurochirurgie psychiatrique (dont Lombroso fait partie) avec son pétulant docteur Triceps, dont les propos frisent le délire. Dans ce passage, on ne sait qui est le fou, du médecin ou du psychopathe.

Mirbeau confesse aimer les fous et les originaux. Il donne sa parole à M. Tarte, un homme d'aspect austère à première vue.

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 quelques fois... [...] 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, ils savent ce qu'est la divine fantaisie...³⁷⁹

Et, pris lui aussi de folie délirante, le docteur Triceps ajoute : « Névrose ! Névrose ! Névrose... ! Tout est névrose !... La richesse... voyez Dickson-Barnell... c'est aussi une névrose..., Parbleu ! »³⁸⁰

À l'instar de Mirbeau, Zola exploite de même le paradigme de la maladie mentale et de la psychologie humaine, discipline qui émerge alors dans le monde médical. Dans son recueil de nouvelles *Mes Haines* (1866), Zola le déplore : « Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles. »³⁸¹ Le discours sur la société qui détraque les corps et aliène les esprits, Flaubert s'en est aussi inspiré largement dans *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet*. La seconde moitié du XIX^e siècle, qui vit une grande révolution technique et industrielle, amplifie le sentiment d'aliénation de l'artiste à l'égard du consumérisme industriel. L'usage du « nous » de Zola est à cet égard, exemplaire. L'écrivain de la fin du XIX^e siècle a laissé la maladie nerveuse envahir ses textes et contaminer

l'écriture. De leur côté, les Goncourt estiment avoir été « les premiers écrivains des nerfs »³⁸² et veulent démontrer que l'acte est le geste d'écrire comme une manifestation pathologique d'un corps souffrant et aliéné.

Dans sa préface à la nouvelle *Le Horla* (1886) de Maupassant, Philippe Bonnefis explique que ce texte est un « conte de folie » dont l'auteur donne ses lettres de noblesses à l'écriture de la folie.

L'auteur du *Horla*, conformément à sa règle, a donc dressé le tréteau de la clinique. Et c'est la maladie la folie maintenant, et sa parade, ce feu roulant de symptômes dont Maupassant nous ahurit, tout le jeu subtil des affirmations conjuratoires (j'aime les fous, puissé-je en être !) [...]³⁸³

Il en résulte que, pour Mirbeau et Maupassant, l'homme de lettres et l'homme malade sont inséparables. L'auteur du *Horla* dresse une nosographie de la folie. Sous les symptômes dont Maupassant fait part au lecteur transparaissent les insertions de l'auteur sur sa folie - réelle ou supposée - du genre « J'aime les fous, puissé-je en être ? », des interrogations et des doutes identitaires par exemple « suis-je fou, à la fin, ou ne le suis-je pas ? » *Le Horla* est une tentative de fuite par l'écriture. Or, comme le dit P. Bonnefis, « il n'y a pas d'œuvre habitable, il n'y en a pas qui ne soit tout entière pleine d'elle-même, pas d'œuvre qui ne fasse le vide, qui n'exige qu'on lui quitte la place. Pas de chez-soi pour l'écrivain. »³⁸⁴

Le corps de l'œuvre est un corps sans organes, d'une nature plus parfaite que celui de l'homme « si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués [...] en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions. »³⁸⁵ Cette recherche d'absolue perfection de l'œuvre, l'auteur s'y aliène.

Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes ; et ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde.³⁸⁶

Et, quelques jours après avoir écrit ces lignes, le narrateur s'exclame :

[...] - Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis.³⁸⁷

À cet égard, dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), cinquième volume du cycle des *Rougon-Macquart*, Serge Mouret, tombe amoureux d'une jeune fille, Albine ; tous deux découvrent leur amour dans un jardin enchanteur, le Paradou. Rappelé à ses obligations évangéliques, l'abbé laisse mourir Albine, qui attend un enfant de lui. violemment tourné contre l'ordre moral du XIX^e siècle, Zola brosse une étude quasi physiologique du célibat ecclésiastique. Mouret, atteint d'une grave maladie, terrassé par la fièvre, sombre bientôt dans un long délire peuplé de « rêves épouvantables. » On connaît la curiosité des naturalistes de la fin du XIX^e siècle pour l'hypnotisme, l'analyse des rêves et des délires, ainsi que des états névrotiques. Le cauchemar dont souffre le prêtre est toujours le même, celui d'être emmuré ou enterré vivant dans « un souterrain interminable. »

À certaines grosses douleurs, le souterrain, brusquement, se murait ; un amas de caillou tombait de la voûte, les parois se resserraient, je restais haletant, pris de la rage de ne pouvoir passer outre ; et j'entrais dans l'obstacle, je travaillais des pieds, des poings, du crâne, en désespérant de ne jamais traverser cet éboulement de plus en plus considérable... puis, souvent, il me suffisait de la toucher du doigt, tout s'évanouissait, je marchais librement, dans la galerie élargie, n'ayant plus que la lassitude de la crise.³⁸⁸

M. Foucault définit la folie comme point de contact de l'onirique et de l'erroné.

Il parlait, mais dans la nuit de l'aveuglement, il était plus que le texte lâche et désordonné d'un rêve [...] il était plongé dans cette *obscurité globale* qui est celle du sommeil. Le délire comme principe de la folie, c'est un système de propositions fausses dans la syntaxe générale du rêve.³⁸⁹

Le rêve et la fièvre de l'abbé dédoublent en quelque sorte son être. Quand il se réveille près d'Albine au Paradou, il est devenu son propre double. « Il me semblait qu'on me changeait le corps, qu'on m'enlevait tout, qu'on me raccommoait comme une mécanique cassée [...] Je vais être tout neuf. Ça m'a joliment nettoyé d'être malade ! »³⁹⁰Ce rêve libérateur gomme, d'un seul coup, le carcan ecclésiastique. Puis, à la fin du roman, le narrateur redevient l'abbé Mouret et rentre dans son église. Prêtre et amant, il est tour à tour l'un et l'autre, cherchant à combattre l'enfermement de l'un ou l'autre rôle dans le Jardin Paradou. Il ne subit aucune dépersonnalisation, et ne perd pas la raison, ce qui le différencie de l'abbé Jules, qui, lui, est « possédé » par des pulsions qui l'amènent à la folie.

Cette relation intime entre littérature et médecine psychiatrique s'intensifie à cette période, du fait des progrès en santé mentale. Zola et Flaubert se confondront avec les médecins et chirurgiens et leur temps. Zola en 1868 déclare, dans sa préface à *Thérèse Raquin*, avoir simplement fait, sur des corps vivants, le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres. La technique du collage a pour but de rendre plus vrai une technique exploitée par l'auteur, l'insertion de textes pris dans les journaux ou autres organes imprimés - les Goncourt vont même jusqu'à insérer le discours médical dans *Germinie Lacerteux* (1865). Flaubert fait de même en parodiant le jargon médical avec ses personnages médecins de *Madame Bovary* (Charles Bovary, Larivière, Canivet). Au XIX^e siècle, la médecine se transforme et devient, face à l'affaiblissement de l'Église, une nouvelle religion qui se substitue peu à peu aux grandes religions monothéistes. La puissance de la médecine est telle qu'elle semble permettre de tout expliquer, par l'anatomie (Bichat), les explorations médicales (Laënnec) ou la microbiologie (Pasteur et Kock). Elle se spécialise, et les doctrines s'opposent. Le corps s'explique et s'articule comme une machine. La psychiatrie fait de même. La raison semble permettre de tout comprendre. Le corps et l'esprit deviennent guérissables. La crédibilité du médecin cesse d'être mise en cause, et la médecine s'impose comme le modèle curatif de toute activité dans le domaine individuel ou social. La scientificité grandissante en fait, d'ailleurs, une référence pour une littérature qui aspire à représenter le réel. Autrement dit, l'exploration médicale devient le paradigme de l'investigation scientifique du réel.

Deux ouvrages - *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802) de Pierre Jean-Georges Cabanis et *Introduction à la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard - ont joué un grand rôle en médecine mais aussi en littérature, puisque leurs théories positivistes se retrouvent en filigrane de bien des romans de la seconde moitié du siècle. Chez Flaubert, le passage de l'opération du pied-bot d'Hippolyte par le docteur Bovary illustre, non sans ironie, la pseudo-science de l'époque. Mirbeau, de son côté, se pose en critique de ces théories, à travers, ses médecins Triceps et Trépan des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*.

Ces médecins positivistes se présentent comme des hommes de science, mais aussi, à l'instar des ecclésiastiques, comme des hommes de pouvoir et de réflexion. Cette sévère critique qu'en font Mirbeau ou Flaubert permet de saper l'image de ces hommes au savoir absolu que sont devenus les médecins. C'est pourquoi, ces écrivains choisissent des noms farfelus comme Triceps (forceps) ou Trépan (trépanation) ou encore ridicules et d'inspiration animalière pour Flaubert. (Bovary/bovin-Canivet/caniche). Molière utilisait déjà un procédé comparable avec Diafoirus et Purgon ou l'apothicaire Fleurant, et, plus tard, Jules Romains fera de même avec *Knock* dans sa pièce éponyme (1923), dont le sous-titre ironique est essentiel : « *Le triomphe de la médecine* ». Dans le même temps, la médecine marque un intérêt croissant pour la pathologie mentale. La démarche créatrice est disséquée pour systématiser les déviations pathologiques du cerveau humain. Lombroso en fera un traité sur les gens de lettres dans *L'homme de génie* en 1889. Avec son ouvrage *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* (1896), le docteur Édouard Toulouse médecin en chef de l'asile de Villejuif, se livre à une enquête qui met à jour les stigmates physiologiques que laissent les professions intellectuelles ; ainsi l'ouïe, la vue et l'odorat de Zola seront mesurés pour aboutir au diagnostic de névrose.

Au tournant du siècle, la médecine devient puissante et fait de toute différence (physique ou intellectuelle) un objet de soin visant à remettre corps et âmes dans le droit chemin. L'écrivain devient névropathe, et le roman à la fois symptôme et thérapie. À cet égard, Mirbeau et Flaubert semblent tous deux exemplaires, car leurs œuvres montrent à quel point les inquiétudes des deux écrivains rejoignent les hantises et les obsessions de la fin du XIX^e siècle. Mirbeau est le fils d'un

officier de santé, et la maladie lui est, dès l'enfance, une fréquentation presque quotidienne. Avant lui, Flaubert, élevé à l'hôpital de Rouen, a été durablement marqué par la folie, la mort et la maladie. Pour exemple, les jeux enfantins de Gustave et de sa sœur Caroline se déroulent sur fond de délire et de mort. L'écrivain confie à Louise Colet, le 7 juillet 1853 :

La première fois que j'ai vu des fous, c'était ici à l'hospice général, avec ce pauvre père Parain. Dans les cellules, assises et attachées par le milieu du corps, nues jusqu'à la ceinture et tout échevelées, une douzaine de femmes hurlaient et se déchiraient la figure avec leurs ongles. J'avais peut-être à cette époque six ou sept ans. Ce sont des bonnes impressions à avoir jeune ; elles virilisent.³⁹¹

Dans cette même lettre, il évoque les dissections de cadavres à l'Hôtel-Dieu.

Que de fois avec ma sœur n'avons-nous pas grimpés au treillage, et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés [...] Comme j'ai bâti des drames féroces à la Morgue, où j'avais la rage d'aller autrefois, etc ! je crois du reste qu'à cet endroit, j'ai une faculté de perception particulière ; en fait de malsain, je m'y connais. [...] Je me suis moi-même franchement disséqué au vif dans les moments peu drôles.³⁹²

On retrouve cette même fascination pour la maladie et la mort chez Mirbeau. En effet, le jeune Dervelle (narrateur de *L'Abbé Jules* et lui aussi fils de médecin), comme le jeune Mirbeau « [n]'ignorait rien de ce qui constitue un cancer, un phlegmon ou une tumeur. »³⁹³ Sitôt bachelier, il est invité par son père, à entreprendre des études de médecine. Il s'en détournera rapidement, comme il le confie à son ami Alfred Bansard des Bois.

J'avais constaté plusieurs fois que je n'étais pas fait pour la lancette et le bistouri. Du reste je trouve qu'il faut avoir l'âme attachée dans le corps avec de gros boulons d'acier pour écorcher les gens et les raccourcir quelquefois d'une jambe ou d'un bras ; bienheureux quand ce n'est pas la tête !³⁹⁴

Les souvenirs d'enfance d'Albert Dervelle dans *L'Abbé Jules* ne sont guère moins teintés d'hémoglobine.

Et à voir mon père sortir, chaque soir, sa trousse de poche, étaler, sur la table, les menus et redoutables instruments d'acier brillant, souffler dans les ondes, essuyer les bistouris, faire miroiter, à la lampe, les minces lames des lancettes, mes si beaux rêves d'oiseaux bleus et de fées merveilleuses se transformaient en un cauchemar chirurgical, où le pus ruisselait, où s'entassaient, les membres coupés, où se déroulaient les bandages et les charpies hideusement ensanglantés.³⁹⁵

Mirbeau continuera dans cette veine macabre en décrivant les corps mutilés et malades des pèlerins à Sainte-Anne-d'Auray que découvre Sébastien. Ici encore, la richesse de la citation interdit tout usage excessif du scalpel.

Couverts de vermines grouillantes, de fanges invétérées, [...] d'in vraisemblables mendiants pullulaient et demandaient la charité, [...]. Et des deux côtés de la route, sur les berges, des estropiés, des monstres, vomis d'on ne sait quelles morgues, déterrés d'on ne sait quelles sépultures, étalaient des chairs purulentes, des difformités de cauchemar, des mutilations qui n'ont pas de nom. [...], les uns tendaient d'horribles moignons, tuméfiés et saignants ; d'autres, avec fierté, montraient leur nez coupés au ras des lèvres, et leurs lèvres dévorées par des chancres noirs. Il y en avait qui, sans bras, sans jambes, se traînaient sur le ventre, cherchaient à tirer des effets comiques de leurs membres absents, hallucinants et hideux paradoxes de la nature créatrice. Des femmes, les mamelles mangées et taries, allaitaient des enfants hydrocéphales, tandis qu'une sorte de gnome effarant, à la tignasse rousse, aux yeux morts, sautillait sur des pieds retenus dans d'énormes bourrelets de chair molle et dartreuse. [...] Sébastien vit [...], un tronçon de corps nu, une poitrine tailladée à vif, cuirassée de pus luisant comme une armure, un monstrueux ventre d'hydropique [...].³⁹⁶

Dans cette description, la réalité passe sensiblement du rêve au cauchemar avec tous les détails de l'horreur, accumulant les termes qui miment l'entassement des chairs, des bandages et des charpies sanglantes. Dans *L'Abbé Jules*, les rêves du jeune Jules Dervelle mêlent cauchemar et réalité. Les « beaux rêves d'oiseaux bleus et de fées merveilleuses » se transformaient en un « cauchemar chirurgical » [...] Du bleu-rêve épuré, on passe au blanc-jaunâtre du pus et au rouge sang qui teinte les bandages. Les couleurs du rêve se dégradent pour mimer l'horreur de la maladie. La prolifération de virgules montre un morcellement de la phrase, hachée et tranchée dans le vif. Chaque soir, le même rituel sanglant paternel se répète, sans pudeur aucune. Manifestement envisagé de façon

négative par Mirbeau, le geste médical, associé à l'image paternelle, n'est certes pas perçue comme réparation mais plutôt comme une amputation meurtrière. Les médecins créés par Mirbeau paraissent effrayants au lecteur. Dans le frontispice du *Jardin des supplices*, la figure paternelle est décrite dans une dimension de découpeur de chair humaine sans affect.

[...] ces états d'esprit anormaux, je les dois peut-être au milieu dans lequel j'ai été élevé, et aux influences quotidiennes qui me pénétrèrent à mon insu... Vous connaissez mon père, le docteur Trépan. Vous savez qu'il n'y a pas d'homme plus sociable, plus charmant que lui. Il n'y en a pas, non plus, dont la profession ait fait un assassin plus délibéré... Bien des fois, j'ai assisté à ces opérations merveilleuses qui l'ont rendu célèbre dans le monde entier... Son mépris de la vie a quelque chose de véritablement prodigieux. Une fois, il venait de pratiquer devant moi une laparotomie très difficile, quand, tout d'un coup, examinant sa malade encore dans le sommeil du chloroforme, il se dit : « cette femme doit avoir une infection du pylore... » Si je lui ouvrais aussi l'estomac ?... J'ai le temps. » Ce qu'il fit. Elle n'avait rien. Alors mon père se mit à recoudre l'inutile plaie en disant : « Au moins, comme cela on est tout de suite fixé ». Il le fut d'autant mieux que la malade mourait le soir même... Un autre jour, en Italie, [...], nous visitons un musée... Je m'extasiais... « Ah ! poète ! poète ! s'écria mon père qui, pas un instant, ne s'était intéressé aux chefs-d'œuvre qui me transportaient d'enthousiasme... L'art ! ... L'art... Le beau ! ... Sais-tu ce que c'est ? ... Eh bien, mon garçon, le beau c'est un ventre de femme, ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans ! ... »³⁹⁷

L'enfantement même est perçu comme un acte violent qui peut se révéler mortel. Dans *L'Abbé Jules*, le jeune Albert Dervelle - le neveu de Jules - énumère les termes scientifiques que lui a appris son père.

Ce qui n'empêchait nullement mon père, [...] après des énumérations d'utérus, de placentas, de cordons ombilicaux [...], il employait une soirée à nettoyer son forceps, qu'il oubliait, très souvent dans la capote de son cabriolet. Il en astiquait les branches rouillées, avec de la poudre jaune, en fourbissait les cuillers, en huilait le pivot. Et quand l'instrument reluisait, il prenait plaisir à le manœuvrer, faisait mine de l'introduire, en des hiatus chimériques, avec délicatesse. Le recouvrant ensuite de son enveloppe de serge verte, il disait : - c'est égal ! ... Je n'aime pas me servir de cela... J'ai toujours peur d'un accident ! ... C'est si fragile, ces sacrés organes !³⁹⁸

Le père est donc celui qui déforme la réalité en cauchemar et le beau en laid. En tant que médecin, il détient le pouvoir de vie et de mort sur les malades. La vision enfantine d'Albert Dervelle l'oriente inévitablement du côté de la mort, alors qu'il devrait, au contraire, représenter une image positive et curatrice. Cette perception négative dénote une dégradation des compétences paternelles, tant d'un point de vue personnel que professionnel. Le médecin échoue à sauver, et le père à protéger. Cette déchéance de la figure paternelle se révèle dans le cauchemar et prend sa source dans la réalité.

On comprend, dès lors, les raisons de l'abandon de Mirbeau de passer outre au désir de son père, officier de Santé. Il fera donc du droit, mais sans enthousiasme excessif et, du reste il assimilera très vite les études juridiques aux maladies, comme il le confie à son ami Alfred Bansard des Bois. * « Quelle horrible chose que le droit ! C'est comme les humeurs froides, les scrofules, la syphilis. »³⁹⁹ Et il voue les jurisconsultes à être « pendus, bouillis, pilés au mortier et donné aux porcs ». ⁴⁰⁰ « Quels sauteurs ces jurisconsultes ! Ah ! bélétrés et cancrs, crétins et goitreux. » ⁴⁰¹ Cette incapacité à vivre n'est pas nouvelle chez Mirbeau ; déjà, en avril 1864, il s'en est ouvert à Alfred Bansard des Bois. « Au moment où je t'écris, je n'en puis plus, mes larmes errent sur cette lettre [...] un vide immense s'est fait autour de moi, car, cher ami, il est des vides que l'on ne peut remplir. »
402

Mirbeau sera doublement marqué par la maladie. D'une part, par l'expérience chirurgicale originelle et paternelle traumatisante pour l'enfant qu'il était et, d'autre part, il aura, sa vie durant, à se débattre dans une maladie dépressive, dont les prémices - ou le déclencheur - sont perceptibles à l'adolescence. Cet état empoisonnera la vie de l'homme et contaminera ses personnages, affectant ainsi leurs personnalités et l'univers qui les entoure ; cet état infléchira même la structure de ses récits. Cet aspect est très sensible dans la trilogie dite autobiographique, incluant *Dans le ciel*, roman paru en feuilleton mais non publié en livre du vivant de l'auteur. À l'instar de leur créateur, les premiers signes de

* Alfred Bansard des Bois (1848-1920) est le grand ami de jeunesse de Mirbeau. Né à Rémalard – quelques semaines après Mirbeau -, ce petit-fils de médecin se lancera dans la politique (maire, conseiller général, député de l'Orne). La correspondance des deux amis a été publiée par P. Michel en 1983.

faiblesse des personnages apparaissent dès leur enfance. Pour la plupart, ceux-ci deviennent des adultes inaccomplis et malheureux, voire suicidaires. Victimes d'une hérédité chargée et d'une éducation inadéquate, ils sont condamnés à la solitude et à l'incompréhension du fait de leur « sensibilité suraigüe ». « Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule. »⁴⁰³

En effet, les personnages de Mirbeau semblent errer dans la vie, montrant un vif – voire pathologique – sentiment d'extériorité à la vie. Georges, le narrateur de *Dans le ciel*, est un « [...] un enfant prodige et l'on me prenait pour un parfait imbécile »⁴⁰⁴ condamné dès son plus jeune âge à la neurasthénie.

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 !⁴⁰⁵

Georges est isolé dans « ce mutisme éternel, coupé de temps à autre, par ces inexplicables larmes, ressemblait à un incurable abrutissement. »⁴⁰⁶ Il en est de même pour Jean Mintié, le narrateur du *Calvaire*, « [...] venu au monde malingre et chétif. Que de soins, que de tendresses farouches, que d'angoisses mortelles ! Devant le pauvre être que j'étais, animé d'un souffle de vie si faible qu'on eût dit plutôt un râle [...] »⁴⁰⁷

Parvenus à l'âge adulte, ces personnages sont toujours envahis par l'aboulie et la tristesse de vivre. Mintié, par exemple, s'interroge.

Oui ! J'ai été cet enfant rare et maudit, l'enfant qui s'ennuie ! Toujours triste et grave, ne parlant presque jamais, je n'avais aucun des emportements, des curiosités, des folies de mon âge [...]⁴⁰⁸

La première responsable - mais non la seule -, est la mère, véritable cas clinique de la névrose chez Mirbeau. La mère de Mintié subit l'emprise d'« une force mystérieuse ».

[Sa mère qui] pendant longtemps avait lutté contre le mal inconnu et le mal, plus fort qu'elle, l'avait terrassée. Maintenant, sa volonté était paralysée. Elle n'était plus libre de se relever ni d'agir. Une force mystérieuse la dominait, qui lui faisait les mains inertes, le cerveau brouillé, le cœur vacillant comme une petite flamme fumeuse, battue des vents ; et loin de se défendre, elle recherchait les occasions de s'enfoncer plus avant dans la souffrance, goûtait, avec une sorte d'exaltation perverse, les effroyables délices de son anéantissement.

409

La génitrice, à la fois aliénée et aliénante, est ici en quelque sorte une *Mater Dolorosa* revue et corrigée par le XIX^e siècle qui est aussi, ne l'oublions pas, celui où s'épanouit le culte marial. Ici, dans *Le Calvaire* justement cette femme éprouve le dégoût de toute chose, et sa volonté est paralysée. Prostrée et recluse, toujours en proie à des douleurs physiques et des tortures morales, elle est victime « d'hallucinations qui lui donnent des ivresses de mort. » Tous ces symptômes hystériformes semblent constituer un mal héréditaire car, chez Mirbeau, le mal est transmis par les mères comme un poison. L'écrivain, par exemple, évoque la mère de Georges, elle-même « empoisonnée » par sa propre mère. « [Que] les premiers symptômes d'un mal héréditaire, du mal terrible, qu'allait se continuer en son fils ». ⁴¹⁰ Dès la fin du premier chapitre, la malheureuse disparaît en proie au désespoir.

Elle imagina que ses caresses, ses baisers, ses bercements, me communiquaient les germes de son mal, que les crises nerveuses dont j'avais failli mourir, les hallucinations qui m'avaient mis dans les yeux l'éclair d'une folie, lui étaient comme un avertissement du ciel, et, dans cette minute même, la dernière espérance mourut en son cœur. ⁴¹¹

Mirbeau paraît avoir été influencé par les premières théories sur l'hérédité et la systémie familiale. Mirbeau avait, semble-t-il, beaucoup lu de littérature spécialisée. Lombroso, certes, mais également les travaux du docteur Jules Déjérine et son ouvrage *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux* (1886) ou encore ceux, plus anciens, du docteur Jules Baillarger, aliéniste à La Salpêtrière, en particulier par son ouvrage *Les Recherches sur l'anatomie, la physiologie et la pathologie du système nerveux* (1847), qui, statistiques à l'appui, concluait que « La folie de la mère est plus fréquemment transmissible que celle

du père et, qu'en outre, elle paraît aussi [...] atteindre un plus grand nombre d'enfants. »⁴¹²

Cependant, l'hérédité maternelle, n'est, selon Mirbeau, pas seule en cause dans le caractère pathologique et l'aliénation de ses personnages. Le père est pour le moins pourvoyeur de tares par son alcoolisme et sa bêtise. Ainsi, Marguerite Lecautel, la jeune amante de Sébastien, est montrée comme une « hystérique », et une « malade des nerfs », sans éducation en raison d'une santé trop fragile et souffrante de symptômes récurrents.

[...] des crises nerveuses qui durèrent pendant toute son enfance et menacèrent sa vie [...] il y a, en ses yeux, des lueurs d'abîmes, des lueurs farouches, fauves, profondes, terribles. Parfois elle a des expansions subites, des besoins de tendresse frénétiques ; parfois, des silences sombres d'où on ne peut la faire sortir. Elle rit et pleure, sans motif apparent.⁴¹³

Marguerite souffre, en effet, d'une hérédité chargée (père alcoolique). L'abbé Jules - « un fou, un exalté » - reconnaît n'avoir pu « dompter » ses sales passions héréditaires nées du mysticisme de sa mère et de l'alcoolisme de son père. L'éducation familiale et religieuse semble, dans le discours de Mirbeau, achever le handicap héréditaire et permet d'étouffer dans l'œuf ces êtres trop fragiles pour arriver à maturité. Jean Mintié (*Le Calvaire*) dénonce les dommages psychologiques du père imbécile ou du professeur ignorant et obtus. Georges (*Dans le ciel*) accuse sa famille d'avoir saccagé son enfance et celle de sa fratrie.

[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 rejetant, 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 des gens adéquats à eux-mêmes ?⁴¹⁴

Pour les mêmes raisons, l'abbé Jules est décrit comme « un être à rebours de lui-même »⁴¹⁵ et contraint d'étouffer en lui une sexualité exacerbée. Il exprime finalement un profond dégoût pour son corps, dont les manifestations

physiologiques sont perçues comme autant de signes morbides. Fustigeant en lui l'abjection de chair et ses indomptables pulsions sexuelles, il accuse sa mère de l'avoir « allaité avec des excréments ».

Dans l'œuvre de Mirbeau, l'acte sexuel est souvent vécu comme imbécile et malpropre. La pourriture et la maladie sont donc à l'œuvre dès la conception de l'enfant qui naît dans une matrice malade, fécondée par un père souvent alcoolique. Meurtre et acte sexuel sont liés dans une même réalité, ce qui est particulièrement perceptible dans *Le Jardin des supplices*. Partout s'exprime la haine de la femme et de son sexe implacable et dévorateur « comme mille sangsues voraces. » Pour Mirbeau, toutes les femmes paraissent dangereuses, de la petite fille « rose et candide » à « l'œil effronté, cruel, assassin » à la grosse femme lippue qui n'hésite pas à exercer sa lubricité sur des adolescents comme Eugène, en passant par celles qui aiment les « monstres, les laids, les bossus, [...] ». La mère inaugure la malédiction dès son « sein maternel et sa matrice faite de pourriture. » Lirat, le peintre du *Calvaire*, le déplore d'ailleurs :

[Les hommes sont] façonnés dans ce ventre impur ! Des hommes gorgés des vices de la femme, de ses nervosités imbéciles, de ses appétits féroces, avoir aspiré le suc de la vie à ses mamelles scélérates... La mère !... Ah ! Oui, la mère !... La mère divinisée, n'est-ce pas ?... La mère qui nous a fait cette race de malades et d'épuisés que nous sommes, qui étouffe l'homme dans l'enfant, et nous jette sans ongles, sans dents, brutes et domptés, sur le canapé de la maîtresse et le lit de l'épouse...⁴¹⁶

C'est le genre féminin dans son ensemble qui fait l'objet de la vindicte de Mirbeau. Et il en est de même dans *Dingo* où les femelles sont stigmatisées.

[...] des chiennes efflanquées, plus débraillées et abruties que des filles à soldats, allaient se froter aux mâles, en faisant traîner comme d'ignobles jupons, dans la boue et le fumier, leurs mamelles flasques, taries et lubriques.⁴¹⁷

Même les poules belges au décours de *La 628-E8* ne sont pas épargnées. Elles aussi sont souffreteuses et déprimées. « Quelques poules se promenaient, l'aile

basse, l'allure triste, lente et cassée comme de vieilles bonnes femmes [...]. »⁴¹⁸
À l'en croire, Mirbeau n'aurait aucun scrupule à les écraser sans la moindre pitié. Sous sa plume, l'image de la femme correspond au discours misogyne fin de siècle que l'on retrouve sans cesse chez Flaubert, Maupassant ou Guitry. Cette misogynie fin de siècle pourrait être illustrée par deux aphorismes de Guitry sur les femmes :

Nous étions tous les deux l'un en face de l'autre – et j'ai lu dans ses yeux qu'elle ne m'aimait plus, qu'elle envisageait tout ; l'avenir incertain, sa trahison, la mienne, et ma colère, et ma douleur, et même aussi ma haine – et même aussi ma mort. Et armée jusqu'aux dents, cuirassée, implacable, elle ne voyait pas dans mon regard éteint que j'avais commencé à l'oublier déjà.⁴¹⁹

« Elles peuvent être divines – et, dans le même instant, devenir diaboliques. »⁴²⁰

La nébuleuse que constitue l'esprit féminin pour l'homme est d'une terrifiante complexité. Flaubert ne disait pas autre chose.

La femme me semble une chose impossible. Et plus je l'étudie, et moins je la comprends. Je m'en suis toujours écarté le plus que j'ai pu. C'est un abîme qui attire et qui me fait peur. [Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie [18 décembre 1859]].⁴²¹

À ce que j'éprouvais, lorsqu'une de celles-ci venait à fixer ses yeux sur moi, je sentais déjà qu'il y avait quelque chose de fatal dans ce regard émouvant, qui fait fondre les volontés humaines. [Novembre 1842].⁴²²

Flaubert n'a cessé de voir dans le féminin une engeance et un danger suprême pour l'homme. En proie à des maladies nerveuses, celui-ci, sous la plume de Mirbeau semble paralysé devant l'implacable regard de la femme. Il tremble comme ces enfants chez qui la révolte s'exprime dans un fantasme de meurtre. Tel personnage rêvera de « lui frapper le crâne contre l'angle des murs », tel autre verra la femme « les os broyés, la figure sanglante, râlant. » La femme rassemble tous les attributs d'un spectre maléfique et aliénant. C'est le cas pour l'abbé Jules.

[...] 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 [...].⁴²³

On peut, d'ailleurs, évoquer l'hypothèse d'une incapacité à être amoureux chez ces êtres qui n'ont pas appris à s'aimer eux-mêmes. Mirbeau confie ceci à Alfred de Bansard des Bois sur le point de se marier : « Mais aujourd'hui je vois bien que tu es condamné. Ta maladie est incurable [...] si tu consentais à prendre un brevet de ramure conjugale, tout mon mépris serait acquis. »⁴²⁴ Tous ses personnages, en effet, reprennent ce même leitmotiv. Faisant référence à l'abbé Jules, Mirbeau écrit : « Dès que j'ai pu articuler un son, on m'a bourré le cerveau d'idées absurdes, le cœur de sentiments inhumains ». ⁴²⁵ L'abbé Jules est « [à] rebours de lui-même, parodiste de sa propre personnalité, il vivait en un perpétuel déséquilibre de l'esprit et du cœur. » ⁴²⁶ Georges, le narrateur de *Dans le ciel*, connaîtra les mêmes impasses dans ses relations aux autres.

[...] je n'ai jamais pu aimer personne [...] Dans l'impossibilité où j'étais d'éprouver de l'amour pour quelqu'un, je le simulai, et je crus écouler ainsi le trop-plein de tendresses qui bouillonnaient en moi. Malgré ma timidité, je jouai la comédie des effusions, des enthousiasmes, j'eus des folies d'embrassements qui me divertirent et me soulagèrent un moment.⁴²⁷

Ces personnages éprouvent à plusieurs reprises « l'urgence d'aimer pour ne pas devenir fou », mais l'amour est vécu comme une abomination. Cette ambivalence existentielle et ce déchirement permanent dans la relation à l'autre traduisent un mal-être profond. Replié dans sa névrose, l'antihéros mirbellien, « parasite de sa propre personnalité », cultive toutes les manières de n'être pas au monde, et ce monde lui renvoie l'image dégradée et aliénée qu'il a de lui-même. L'artiste, comme l'écrivain, reste insatisfait et son œuvre inaboutie. Cette autre obsession se retrouve dans tous les écrits de Mirbeau. Jean Mintié (*Le Calvaire*) semble

parler en son nom lorsqu'il déclame son aveu d'incompétence littéraire, alors que son livre « s'est bien vendu ».

Hélas ! Le succès m'a rendu plus pénible encore l'intime constatation de mon impuissance. Mon livre ne vaut rien ; le style en est torturé, la conception enfantine : une déclamation violente, une phraséologie absurde y remplace l'idée. Parfois, j'en relis des passages applaudis par la critique, et j'y retrouve de tout, de l'Herbert Spencer et du Scribe, du Jean-Jacques Rousseau et du Commerson, du Victor Hugo, du Poe et de l'Eugène Chavette.* De moi, dont le nom s'étale en tête du volume, sur la couverture jaune, je ne retrouve rien. Suivant les caprices de ma mémoire, les hantises de mes souvenirs, je pense avec la pensée de l'un et j'écris avec l'écriture de l'autre. Je n'ai ni pensée, ni style qui m'appartiennent. [...] J'ai cette conviction que je ne puis être un écrivain, car l'effort dont j'étais capable, tout l'effort, je l'ai donné en cette œuvre misérable et décousue...⁴²⁸

Georges, lui aussi, essaie vainement d'écrire « une nouvelle cent fois commencée et abandonnée. » Tandis que son ami le peintre Lucien de *Dans le ciel* - derrière lequel on reconnaît la figure de Van Gogh -, déclare :

[...] je suis un impuissant, ce qui est bien différent... ou si tu aimes mieux un raté... 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 donnent de l'illusion qu'aux imbéciles !⁴²⁹

Et plus loin : « Décidément, je me suis trompé. J'ai eu souvent l'orgueil de croire que j'étais, que je pouvais devenir un artiste. J'étais fou. Je ne suis rien, rien qu'un inutile semeur de graines mortes. »⁴³⁰ Cette vision de sa propre déchéance l'amène aux portes de la folie.

L'effort qu'il dépensait pour trouver ses mots et les prononcer lui couvrait le visage de plis durs, de contractions douloureuses, tel un vieillard ou bien un fou. Son regard m'effrayait en ces moments, son

* Eugène Chavette (1827-1902), journaliste et écrivain humoriste, auteur d'une œuvre abondante.

regard était pareil aux regards hallucinants des figures de ses toiles, il ressemblait aux ciels tourmentés et déments de ses paysages.⁴³¹

Je crois bien qu'il y avait de la folie éparse en ses toiles. [...] C'était des faces d'énigme, des bouches de mystère, des projections de prunelles hagardes, vers on ne savait quelles douloureuses démences.⁴³²

Monique Bablon-Dubreuil rapporte une correspondance de la même époque (1892) avec Camille Pissarro et l'écrivain anarchiste Jean Grave. Mirbeau y exprime un état dépressif, récurrent et profond : « Je ne fais plus rien, je ne travaille plus, je regarde [...] j'emmagasine pour l'avenir [...] »⁴³³ et il confie à J. Grave : « Je ne comprends pas moi-même ce que j'ai et quelle crise d'affreuse tristesse, sans cause, je traverse. Depuis près d'un an, je ne fais plus rien [...] et pourtant je ne suis pas paresseux. Je suis malade. »⁴³⁴

Mirbeau s'est servi de l'écriture des *Vingt et un jours d'un neurasthénique* pour mettre en mots son état, faisant ainsi de son texte une thérapie de la distanciation. Ce qu'il a fait aussi dans *Sébastien Roch*, où le personnage éponyme s'interroge.

Pourquoi j'écris ces pages ? Est-ce par ennui et désœuvrement ? Est-ce pour occuper d'une façon quelconque les heures lentes des journées si lentes, si lourdes à vivre ? Est-ce pour m'essayer dans un art que je trouve beau, et tenter de faire avec la littérature ce que je n'ai pu faire avec la musique d'abord, avec le dessin ensuite ? Est-ce pour m'expliquer mieux ce qu'il y a en moi, pour moi-même, d'inexplicable ? 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.⁴³⁵

La neurasthénie est une maladie qui semble coïncider avec la fin du XIX^e siècle. En pleine période d'industrialisation et de scientisation de la société, les artistes paraissent atteints d'une asthénie spirituelle et intellectuelle. Comme si cet état stuporeux et perplexe marquait un doute existentiel dans les cerveaux les plus cultivés. La démarche de beaucoup d'écrivains – Flaubert, Zola, Mirbeau - s'inscrit dans les préoccupations d'une époque malade d'elle-même et qui cherche à nommer son mal à travers le corps. On retrouve ce paradigme des symptômes du corps dans l'hystérie, elle aussi largement décrite dans beaucoup de romans dont *Madame Bovary* en est un bel exemple. Il semble aussi que médecins et aliénistes

de l'époque se soient attachés à définir de façon exhaustive la neurasthénie ou l'hystérie.

Toute sa vie, Flaubert entretiendra un rapport singulier à la création littéraire. Constamment en proie à l'échauffement émotif et nerveux qu'il appelle et rejette en même temps. Dans une lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, il écrit : « Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation. C'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifices. »⁴³⁶

Cet état d'excitation cérébrale se mêle à des périodes de profonde dépression où le repli de Flaubert sur lui-même le mènera à une vie d'ermite ascétique - terme qu'il emploie. Cet ascétisme le rapproche de Lirat (*Le Calvaire*) ou de Pamphile (*L'Abbé Jules*).

Je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure, et où je n'ai pour me soutenir qu'une espèce de rage permanente, qui pleure quelquefois d'impuissance, mais qui est continuelle. J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre.⁴³⁷ [Lettre à Louise Colet le 24 avril 1852.]

Dans sa biographie⁴³⁸ de Flaubert, Bernard Fauconnier rappelle qu'à cinquante-trois ans, en 1874, alors que l'écrivain rédige *Bouvard et Pécuchet*, il ressemble à un vieillard. Il se veut lucide sur cet état de profonde morosité et se sent vieux, usé, écoeuré de tout, des autres comme de lui-même. En effet, sa maladie de nerfs n'a jamais été soignée réellement. Les crises se sont, certes, espacées avec le temps, mais il reste chez lui une sensibilité malade qu'a pu dissimuler parfois son physique de colosse – qu'il a, d'ailleurs, en commun avec Mirbeau. Et puis, il commence à payer le prix de trente années de travail passées à creuser la matière et à s'épuiser sur les phrases. L'écriture est pour Flaubert un corps à corps permanent avec lui-même, une plongée au plus profond du verbe et de l'être alors qu'il cherche à refonder les formes et poursuit sa quête de la perfection.

La médecine a tâtonné avant de circonscrire la neurasthénie ou l'hystérie. Elle parlait « d'éréthisme nerveux » (Dupan 1819), de « névropathie ou vapeurs »

(Dougens, 1825), « d'hystérie ou d'hystéricisme » (Valleix, 1854), de « nervosisme aigu et chronique » (Bouchut, 1860) d'« apathie » (Obermann, 1804) ou encore de « vague des passions ». En somme, un ensemble de symptômes physiques et psychiques pour traduire ou dire un malaise vital. Nombres d'écrivains ont tenté de mettre en mots cette maladie. M. Bablon-Dubreuil cite Villiers de l'Isle-Adam qui, dans *Tribulat Bonhomet* (1887), décrit un médecin qui se dit affligé d'un mal héréditaire.

[...] Il consiste en une *appréhension*, une ANXIÉTÉ sans motif précis, une AFFRE (*sic*), en un mot, qui me prend comme une crise me fait savourer toute l'amertume d'une inquiétude brusque et infernale [...] C'est une simple maladie ; - je suis un angoisseux.⁴³⁹

Dans l'une de ses *Chroniques* intitulée « Une femme », Maupassant évoque, en 1882, l'hystérie mise à la mode par les travaux de Charcot « hystérique Madame, voilà le grand mot du jour... »⁴⁴⁰

Huysmans, l'auteur d'*À Rebours*, a marqué de façon exemplaire le « mal du siècle » avec son héros Des Esseintes, atteint d'une pathologie mentale qui n'épargne rien et dissocie tout : son âme, sa sexualité, mais aussi son corps. Dès son adolescence, les médecins ont été appelés à son chevet. Ils ne le quitteront plus, sauf pendant les intervalles où leur patient croira pouvoir soulager ses maux par lui-même, par des odeurs de frangipane, ou encore par une hypersexualité. Chaque fois, la cure s'achève par une rechute et une aggravation du mal. *À Rebours* est écrit au moment où « le mal du siècle » fait fureur dans les milieux littéraires et artistiques. Les symptômes physiques et sexuels dont souffre Des Esseintes sont de plus en plus virulents.

Depuis son extrême jeunesse, il avait été torturé par d'inexplicables répulsions, par des frémissements qui lui glaçaient l'échine, lui contractaient les dents [...] les tensions exagérées de son cerveau, avaient singulièrement aggravé sa névrose originelle [...] ⁴⁴¹

Un nouvel essai de thérapeutique par l'art est suivi d'une rechute : « Tout à coup, une douleur aiguë le perça ; il lui sembla qu'un vilebrequin lui forait les

tempes... ». ⁴⁴² Et à nouveau Des Esseintes essaie la thérapie des parfums. Entreprise pour soulager une légère hallucination olfactive, celle-ci s'achève par une cure olfactive de frangipane : « des phénomènes inconnus l'escortèrent. Après les cauchemars, les hallucinations de l'odorat [...] surgirent les illusions de l'ouïe [...] ». ⁴⁴³ L'ennui de l'âme est devenu pour Des Esseintes une torture pour le corps. En proie à une ardeur sexuelle débordante, il se retrouve en quelque sorte, disséqué vivant et tente de suivre le tracé de ses nerfs. Sous l'effet de l'ennui, cette dissociation physique le broie. Lecteur de Schopenhauer, Des Esseintes en suit les préceptes sans vraiment les comprendre. Très vite, cependant, la maladie le taraude à nouveau.

[D]es phénomènes inconnus l'escortèrent. Après les cauchemars, les hallucinations de l'odorat, les troubles de la vue, la toux sèche [...] les bruits des artères et du cœur et les suées froides, surgirent les illusions de l'ouïe, ces altérations qui ne se produisent que dans la dernière période du mal [...] il sentit son cerveau délirant emporté dans des ondes musicales, roulé dans les tourbillons mystiques de son enfance [...] répercutant leur hallucinations aux organes olfactifs et visuels, les voilant de fumée d'encens et de ténèbres irradiés par des lueurs de vitraux [...]. ⁴⁴⁴

Des Esseintes se trouve seul, terrassé par une « indicible mélancolie » et « une opiniâtre détresse ».

Pareil à un glas de mort, ce chant désespéré le hantait, maintenant qu'il était couché, anéanti par la fièvre et agité par une anxiété d'autant plus inapaisable qu'il n'en discernait plus la cause. Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses [...]. ⁴⁴⁵

Comme l'abbé Jules, Des Esseintes se complait dans une ascèse quasi monacale mais à éclipses. Le but est de lutter contre le doute et la dispersion engendrés par l'ennui et ses appétits sexuels. Il opère alors une opération auto-suggestive - auto-hypnotique, dirait-on aujourd'hui -, de production d'images qui imposent aux sens un apaisement et sont censées lui rendre le goût à la vie. Chez Des Esseintes, cette production imaginaire reste velléitaire et stérile, car il est sans cesse à l'écoute de son corps. Cette rhétorique de la décadence, de l'hallucination et du morcellement est pour Huysmans l'occasion d'expérimenter une forme de

narration nouvelle. En somme, on retrouve dans Des Esseintes les traits de l'abbé Jules, de Mintié ou de Lirat chez qui l'existence ne peut s'accomplir que dans la souffrance. Il convient de rappeler ici que Mirbeau est l'exact contemporain de Huysmans, né en février 1848, une dizaine de jours avant lui.

La notion d'hystérie comme paradigme du corps s'épanouit au XIX^e siècle dans les arts, la littérature et les sciences, devenant à la fois un discours et une posture. Hors hystérie, point de talent, pourrait-on dire... Cette maladie prend peu à peu la place de la phtisie (tuberculose). Diane Chauvelot cite Beinhem, qui juge l'hystérie de Charcot comme « une hystérie de culture »⁴⁴⁶ Baudelaire déclare : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur [...] l'hystérie mène de l'impuissance à tous les excès ». Le 12 janvier 1867, Flaubert écrit à George Sand : « Je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et que j'en suis un. Quand j'ai fait *Salammbô*, j'ai lu sur cette matière-là « les meilleurs auteurs » et j'ai reconnu tous mes symptômes. »⁴⁴⁷ En effet, saisi d'un vrai symptôme de conversion, Flaubert sera pris de vomissements incoercibles après avoir décrit les affres d'Emma quand elle s'empoisonne à l'arsenic. L'hystérie se répand alors dans la vie sociale comme dans les sciences. Toutes les thérapies - comme l'hypnotisme utilisé pour traiter l'hystérie - suscitent alors l'intérêt des chercheurs.

Outre-Manche, l'ophtalmologiste anglais Robert Brudenell Carter (1828-1918), dans son ouvrage *On the Pathology and Treatment of Hysteria* (Londres, 1853), isole une étiologie de l'hystérie. Pour lui, c'est le désir sexuel insatisfait qui en serait à l'origine. D. Chauvelot, qui le cite, distingue trois phases dans la crise.

[...] un stade initial qu'il qualifie de « primaire » caractérisé par la brusque explosion d'un paroxysme convulsif ; un stade secondaire où les crises sont provoquées par le rappel, volontaire ou non, de l'émotion initiale et enfin, une forme tertiaire où la malade recherche l'aide et les soins avec une invention proportionnelle à ses ressources imaginatives.

448

En France, la tradition judéo-chrétienne frappe d'ostracisme les femmes hystériques. Ainsi, Jules Falret, fils d'un pionnier de la psychiatrie et lui-même

aliéniste à La Salpêtrière, ne peut cacher son antipathie pour ces patientes dans *De la Folie raisonnable ou folie morale* (1866), dont D. Chauvelot donne cette citation. « [...] en un mot la vie des hystériques n'est qu'un perpétuel mensonge, elles affectent des airs de piété et de dévotion et parviennent à se faire passer pour des saintes alors qu'elles s'abandonnent en secret aux actions les plus honteuses. »⁴⁴⁹ Falret va plus loin en reléguant ces femmes au rang d'aliénées incurables.

Ce n'est qu'avec Charcot (1825-1893) que l'hystérie sera véritablement étudiée. Nommé médecin neurologue à La Salpêtrière, celui-ci, en positiviste, ne croit qu'à la science. Il apparente d'abord l'hystérie à l'épilepsie et en tire des observations qui se rapprochent des nosographies actuelles. Définissant *L'hystérie mineure et majeure*, il affirme que l'utérus n'a rien à voir dans cette maladie, même si Hippocrate a décrit cette maladie en relation avec la migration de l'utérus (*Hystera* : la matrice) à travers le corps. Et, par conséquent, les hommes hystériques sont soumis aux mêmes symptômes que les femmes. Charcot affirme que la maladie hystérique se traduit par des crises périodiques et des stigmates permanents comme le rétrécissement du champ visuel et des troubles de la sensibilité. D'autre part, Charcot a isolé des zones douloureuses lors des crises, tels que les glandes mammaires et la région des ovaires. « J'ai étudié l'hystérie et les hystériques comme on étudie le rhumatisme et les rhumatisants, dans le cadre purement organiciste de la médecine positiviste de l'époque. »⁴⁵⁰ Enfin, Charcot, fait important, procure aux hystériques un cadre médical hospitalier, les arrachant à la marginalité qui avait fait d'elles des sorcières ou des folles incurables (cf. l'affaire des ursulines de Loudun vers 1632). La Salpêtrière devient alors un haut lieu de l'étude scientifique de l'hystérie. Au caractère démoniaque se substitue un problème neurologique. S'inspirant des travaux de Mesmer et Braid, Charcot utilisera l'hypnose.

Comme Braid, Charcot, en 1878, utilise l'hypnose pour conduire ses malades dans un état où il lui sera possible d'intervenir sur les manifestations de l'hystérie. Mettant les malades dans un état somnambulique, il compte reproduire les symptômes hystériques de manière expérimentale. Dans ses leçons du mardi, Charcot présente des patientes étudiées les jours précédents : examen clinique

complet avec percussion, auscultation, recherche des points « hystérogènes, et dépistage du « clou hystérique ». On use du compresseur ovarien, de produits chimiques comme le chloroforme et de divers appareils électriques. Ce n'est qu'à partir de 1880 que les patientes en état d'hypnose seront présentées au public. Un célèbre tableau d'André Bouillet - « La leçon de Charcot » (1887) - en témoigne. Néanmoins, Charcot refuse de retirer toute cause organique de l'hystérie, car admettre une étiologie sexuelle ou psychiatrique va contre sa conception médicale. Freud s'en chargera quelques décennies plus tard. L'hystérie, actuellement classée dans la catégorie des troubles somatoformes est caractérisée par un ensemble de symptômes cliniques et un type de personnalité. La personnalité hystérique ou histrionique regroupe des traits psychologiques caractéristiques tels que théâtralité, suggestibilité et mythomanie... Les symptômes de conversion, ou troubles somatisés, occupent parfois le devant de la scène et peuvent revêtir l'aspect d'un délire. Le syndrome de conversion désigne un mécanisme de formation d'un symptôme au niveau du corps sans qu'aucune cause organique soit en cause. Les troubles de l'équilibre, ainsi que des troubles musculaires, sexuels, oculaires, urinaires ou convulsifs, peuvent en faire partie.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert, avant Mirbeau, traite de l'hystérie sans la nommer. Son portrait d'Emma fait écho aux tableaux cliniques de l'hystérie au XIX^e siècle. Florence Vatan ajoute que Baudelaire fut le premier à évoquer l'hystérie, quand il vit en Emma l'emblème du « poète hystérique ». Flaubert déclarait à Léonie Brainne le 25 avril 1879. « Savez-vous comment mon médecin Fortin m'appelle ? « une grosse fille hystérique », ce n'est que trop vrai ! Que ne suis-je, au moins nymphomane ! Ça se guérit par l'usage. »⁴⁵¹ Le mot *hystérique* est prononcé par Vaucorbeil dans *Bouvard et Pécuchet*. « Laissez-la donc, dit Vaucorbeil, rien d'étonnant après tout ! une hystérique ! le diable y perdrait son latin ». ⁴⁵² Les symptômes sont par ailleurs habilement décrits.

Elle sentait comme un clou à l'occiput, parlait d'une voix rauque, restait souvent plusieurs jours sans manger, puis dévorait du plâtre ou du charbon. Ses crises nerveuses, débutant par des sanglots, se terminaient dans un flux de larmes [...] ⁴⁵³

Si la maladie est rarement nommée, Flaubert utilise des termes plus vagues, comme « maladie nerveuse » ou « attaque de nerfs ». En bon clinicien, il connaît bien cette maladie, et on retrouve la pathologie dont il s'agit à travers les maux d'Emma. Ainsi, on peut penser que le souci de flou sémantique se double d'une visée critique ; l'absence de référence à l'hystérie signalerait une prise de distance avec le savoir médical de l'époque. La notion d'hystérie comme une maladie des nerfs ne servant qu'à cacher l'ignorance des médecins, du moins si l'on en croit le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert : « NERVEUX : - Se dit chaque fois qu'on ne comprend rien à une maladie ; cette explication satisfait l'auditeur. »⁴⁵⁴
« MALADIE DES NERFS : - Toujours des grimaces. »⁴⁵⁵

Dans sa lettre à George Sand du 29 septembre 1866, Flaubert écrit ceci :

Les sciences psychologiques resteront où elles gisent c'est-à-dire dans les ténèbres et la folie, tant qu'elles n'auront pas *une nomenclature exacte*, et qu'il sera permis d'employer la même expression pour signifier les idées les plus diverses. Quand on embrouille les catégories, adieu la morale !⁴⁵⁶

Dans son article « Les vapeurs d'Emma Bovary et la médecine officielle de l'époque », Kayoko Kishiwagi note justement que le diagnostic d'hystérie, fréquemment posé, regroupe une nébuleuse de symptômes que Flaubert résume par le terme de *nerfs*. Elle cite, par ailleurs, Maurice Tubiana qui, dans son livre *Histoire de la pensée médicale : Les Chemins d'Esculape* (1995) présente les symptômes hystériques tels qu'ils étaient perçus au XIX^e siècle.

[...] a/ Un besoin de plaire allant jusqu'à la fabulation, des manifestations émotionnelles spectaculaires associées parfois à des délires ou des états confusionnels de courte durée et suivis rapidement d'un retour à la raison, b/ Des accidents paroxystiques évoquant une épilepsie, avec des contorsions ou des épisodes de somnambulisme, et c/ Des pseudo-troubles neurologiques.⁴⁵⁷

Avec Emma, Flaubert peaufine son image de la maladie. Tous les symptômes de l'hystérie sont au rendez-vous, en particulier la labilité thymique. « Emma prend la

vie qu'elle mène en haine - elle a des vapeurs, des spasmes nerveux, s'enferme dans sa chambre pour pleurer – [...] »⁴⁵⁸ Le paroxysme de l'hystérie est décrit jusqu'à l'agonie quand, juste avant l'empoisonnement, Emma est prise d'hallucinations : « Sa poitrine se mit à haleter rapidement. [...] ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe [...]. »⁴⁵⁹ La mort d'Emma est, d'ailleurs, décrite dans son théâtralisme hystérique : « Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, [...]. Une convulsion la rabattit sur le matelas. »⁴⁶⁰ Par ailleurs, Flaubert intègre les présupposés sur les femmes véhiculés à son époque (physiologiques, psychologiques et culturels). Emma semble vouée à l'hystérie parce qu'elle est une femme, et Charles évoque « l'organisation nerveuse des femmes » comme « beaucoup plus malléable que la nôtre ».

De même, *Le Jardin des supplices* et *L'Abbé Jules* s'achèvent tous deux sur une crise hystérisante bien codifiée par Charcot. Ces crises nerveuses sont soigneusement préparées par le romancier dès le début du récit. Bien qu'elles ne soient pas directement diagnostiquées par Mirbeau, elles exposent les symptômes de la crise nerveuse hystérique. Celle de Clara, dans *Le Jardin des supplices*, met en scène de façon précise les différentes étapes dégagées par Charcot. On pourrait aller jusqu'à dire que cette affection est tombée, pour ainsi dire, dans le domaine public, tant ce qui ressemble peu ou prou aux variations thymiques féminines est facilement appelé « hystérie ».

Tout à coup, elle poussa une plainte ; les muscles de son visage se crispèrent, et de légères secousses nerveuses agitèrent sa gorge, ses bras et ses jambes. Ki-laï dit : - Elle va avoir une crise terrible. Il faut la maintenir vigoureusement et prendre bien garde qu'elle ne se déchire la figure et ne s'arrache les cheveux avec les ongles. [...] Alors Clara commença de se débattre. Tous ses muscles se bandèrent, effroyablement soulevés et contractés... ses articulations craquèrent, comme les jointures d'un bateau désemparé dans la tempête... Une expression de souffrance horrible, d'autant plus horrible qu'elle était silencieuse, envahit sa face crispée et pareille à la face des suppliciés, sous la cloche du jardin. De ses yeux, entre les paupières mi-fermées et battantes, on ne voyait plus qu'un mince trait blanchâtre... Un peu d'écume moussait à ses lèvres... [...] Nous lui tenions les poignets de façon à l'empêcher de se labourer la figure avec ses ongles. Et il y avait, en elle, une telle force d'étreinte que je crus qu'elle allait nous broyer les mains... Dans une dernière convulsion son corps s'arqua,

des talons à la nuque... Sa peau tendue vibra. Puis la crise, peu à peu, mollit...⁴⁶¹

L'originalité de Mirbeau réside dans son intérêt pour l'hystérie chez les hommes. Trois ans avant la publication de *L'Abbé Jules*, il s'inscrit en faux contre les clichés, particulièrement tenaces, de la fureur utérine. Pour autant, il ne nomme pas clairement la pathologie de l'abbé, mais en fait une figure indiscutablement hystérique. L'abbé est qualifié pour son entourage de « fou » ou « d'exalté » et souffre de crises qui le laissent semblable à un épileptique terrassé par son mal. Cette maladie, que le narrateur laisse deviner à son lecteur, n'est jamais explicitée par un quelconque spécialiste. Or, l'hystérique souffre de symptômes flottants - tantôt passionnés, tantôt mélancoliques - qui collent parfaitement au jeu excessif du personnage de l'abbé. L'état pathologique qui fait passer l'abbé Jules d'une lubie à l'autre, mais aussi son histrionisme et ses pulsions dévorantes font de lui un véritable hystérique.

Dans les romans de Mirbeau, l'hystérie féminine est beaucoup moins problématique dans son repérage, plus prévisible aussi. Dans *La Belle Madame Le Vassart*, publié en 1884 sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne, Mirbeau met en scène une femme frustrée, poussée au crime par « l'hystérie qui la travaillait depuis des mois, ayant éclaté soudain, la jeta en d'effroyables audaces d'impudeur. ». ⁴⁶² Un an plus tard, et quelques mois après avoir assisté aux leçons du Maître, Mirbeau convoque à nouveau la représentation de la femme névrosée, désormais sur les modes stéréotypés du bovarysme, de l'aboulie et de la mélancolie suicidaire. Dans *Le Calvaire*, dont la conception remonte à 1885, la mère du narrateur est une femme « à la volonté [...] paralysée », ⁴⁶³ victime « d'incidents nerveux inquiétants. » ⁴⁶⁴ Elle souffre « de ces douleurs physiques, de ces tortures morales, de ces hallucinations qui lui faisaient monter au cœur des ivresses de mourir. » ⁴⁶⁵

Enfin, *Le Jardin des supplices* propose une version amplifiée, presque parodique, d'une pathologie parfaitement identifiable sur le plan clinique. Le lecteur reconnaît aisément en Clara « la crise, terrible » décrite par Charles-Edmond Cornille dans sa thèse de médecine où il présente une « dégénérée hystérique avec perversion

profonde de l'instinct sexuel. »⁴⁶⁶ La crise finale de Clara, qui clôt le récit, est en tout point conforme à la fameuse grande attaque décrite par Charcot. L'*hysteria major* du personnage débute par une phase épileptoïde, puis un évanouissement avec un peu d'écume aux lèvres et des mouvements cloniques. « Dans une dernière convulsion son corps s'arqua, des talons à la nuque [...] elle pleura, pleura [...] »⁴⁶⁷ Néanmoins, Mirbeau exploite une part moins académique que celle de la crise codifiée. C'est effectivement, dans la grimace, l'exagération et la monstruosité qu'il importe, selon lui, de chercher les clefs des représentations de l'hystérie. L'image du singe accroupi dans la pièce où Clara fait sa crise est en ce sens évocateur : « une sorte de singe de bronze, accroupi dans un coin de la pièce, tendait vers Clara, en ricanant férocement, un sexe monstrueux ». ⁴⁶⁸ Cette maladie du siècle qu'est l'hystérie permet de somatiser les traumatismes conscients ou refoulés des faits historiques de 1848 et 1870 dus aux bouleversements sociétaux imputés au progrès de l'industrie.

Notons, cependant, que les manifestations les plus graves de l'hystérie sont les accès aigus d'agitation, dont le modèle le plus connu est « la grande crise de Charcot ». Elles restent rares et se manifestent par des crises syncopales, épileptiques, tétaniques ou crépusculaires. La personnalité plus commune de l'hystérique se définit par des attitudes dites sexualisées, qui s'expriment par des comportements de séduction plus ou moins conscients, mais sans que le malade en tire satisfaction. Incapable de satisfaire sa libido, l'hystérique cherche constamment un compromis entre frustration et satisfaction.

À son propos, Huysmans parle de son « spleen », « de sensibilité irritée » et surtout de « névrose » et se montre sans illusions sur les ressources de la médecine. « [S]i savants, si intuitifs qu'ils puissent être, les médecins ne connaissent rien aux névroses, dont ils ignorent jusqu'aux origines. »⁴⁶⁹ Le poète Maurice Rollinat se dit « enroulé dans son spleen ainsi qu'en un linceul ». ⁴⁷⁰ Il se décrit en « hypocondriaque » atteint de « céphalalgie », « supplice inventé par Satan », ⁴⁷¹ et place tous ces symptômes, lui aussi, sous le signe de la névrose. Dans sa nouvelle « La névrose » tirée de ses *Contes héroïques* (1884), Théodore de Banville montre un médecin clamant sa haine profonde et inextinguible contre

la déesse moderne, la Névrose. Celle que Rodenbach nommait « Notre Mère la Névrose, qui est la Madonne de ce siècle. »⁴⁷² À côté de la Vierge, bien sûr.

Si les mots *névrose* et *neurasthénie* sont alors nouveaux. Monique Bablon-Dubreuil note que le malaise est ancien et déjà systématisé par Georges Cheyne en 1733 dans son ouvrage⁴⁷³ *The English Malady or a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal and Hysterical Distempers*. Ces travaux seront repris par l'Américain George Beard, en 1890. En France, Charcot, s'intéresse à cette affection en parallèle avec l'hystérie, qu'il considère, comme une pathologie voisine et essentiellement protéiforme. Il la décrit comme une maladie générale du système nerveux, sans lésion anatomique et définie par un épuisement nerveux consécutif à une excitation excessive. Comme l'hystérie, la neurasthénie se traduit, selon lui, par des troubles somatiques (céphalées, insomnies, amyosthénie, rachialgies ou troubles génitaux). Le tout s'accompagne d'une asthénie psychique. Les études inaugurales de Charcot vont porter un vif élan à des monographies médicales qui fleuriront à la fin du XIX^e siècle. M. Bablon-Dubreuil cite⁴⁷⁴ Henri Huchard, *Traité des névroses* (1882), Léon Bouveret, *La Neurasthénie épuisement nerveux* (1890), ou encore, bien sûr, Charcot, *Leçons et observations sur la neurasthénie et l'hystéro-neurasthénie* (1890). Dans l'article « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau, » M. Bablon-Dubreuil relève l'intéressante illustration de cette affection par Rudolf Arndt, médecin de Leipzig, auteur de *Die Neurasthenie : Nervenschwache ; Ihr Wesen, Ihre Bedeutung Und Behandlung* (1885).

Neurasthéniques ces personnes irritables, emportées, mécontentes de leur sort, aspirant toujours à quelque chose de nouveau, même si cela ne vaut pas mieux que ce qu'elles ont : Socrate, Alexandre, Catilina, Vercingétorix, Auguste, Tibère, Séjan, Frédéric II, Voltaire, Robespierre, Kossuth, Garibaldi, Gambetta, Napoléon 1^{er}, Pie IX, Luther, Loyola, Rousseau, tous des nerveux, des neurasthéniques ! Neurasthéniques (car il y a des races, des peuples, des épidémies neurasthéniques) ces descendants énervés des Mérovingiens, Carolingiens, Capétiens ; ces Égyptiens, ces Perses, ces Romains, ces Américains de la décadence. Les Allemands d'aujourd'hui ne sont pas non plus épargnés, non seulement en eux-mêmes, mais encore et surtout dans leur descendance. Voyez la fréquence croissante des suicides chez ces

jeunes gens cultivés qui sortent des écoles ! Voyez cet envahissement des affections mentales. Les femmes sont toutes irritables, nerveuses ; bientôt, on n'en trouvera plus une seule bien portante, même à la campagne. Neurasthéniques ces armées du salut, ces ligues d'antivivisectionnistes, tous ces névropathes qui cherchent toujours et partout la satisfaction de sentiments et d'aspirations exaltées, d'agitations morbides.⁴⁷⁵

La neurasthénie est pour Arndt la matrice de toutes les névroses et la mère de la dégénérescence héréditaire. Elle exprime, en effet, une angoisse sous-jacente, celle de la déchéance de la civilisation. De la même façon, Léon Daudet dans *Les Morticoles* (1894) fait parler l'aliéniste Ligottin, qui se montre ironique dans ses déclarations sur la santé mentale des artistes.

Là est le danger [...]. Si vous laissez en circulation ces métaphoromanes, ces érotomanes, ces écholaliques, si vous leur permettez d'agir sur l'esprit de leurs concitoyens, il y aura bientôt par leur faute, par votre faiblesse, cinquante pour cent de fous dans l'État.⁴⁷⁶

Mirbeau et Léon Daudet poursuivirent une solide amitié tout au long de leurs vies. Il semble bien, note P. Michel « que la maladie de Léon Daudet, atteint d'une grave typhoïde en avril 1896, ait été pour Mirbeau l'occasion de mesurer et de manifester l'attachement qu'il éprouve pour le jeune homme. »⁴⁷⁷ Or, à cette date, L. Daudet n'a écrit que *Les Morticoles*, un pamphlet contre les médecins. Pour Mirbeau, ce jeune auteur est le modèle même de « l'intellectuel, au pur sens du mot ». L. Daudet sera, en 1908, un des parrains du journal *L'Action Française*, ce qui fortifiera leur amitié.

Le roman *Les Morticoles* se présente comme une satire du monde médical y compris dans le choix des patronymes.

1. La Communication de M. le professeur Bouze sur les curieuses propriétés du Vanica rubicans [...] 2. D'un nouveau procédé pour compter les pulsations radiales, de M. le professeur de villes d'eaux Callipostude ; 3. D'un cas de cancer artificiel par M. le professeur Bradilin [...].

Vomédon se rassit et je vis surgir mon ancien maître Bouze [...]. Bouze continuait son débit monotone déposait une à une devant lui les pages qu'il venait de vider par l'orifice baveux de sa bouche [...] Bouze, en effet, certifiait que ce poison dompté révolutionnerait, dans un avenir prochain, les traitements des maladies du cœur, des poumons, des reins, de la vessie, du cerveau et de la moelle.⁴⁷⁸

Citons encore, une partie de l'ordonnance du professeur Clapier, destinée à lutter contre les flatulences.

Ordonnance pour la maladie d'estomac par flatulence lymphatico-nerveuses, dite Mal de Clapier :

1° Prendre tous les matins, au saut du lit, une attitude inclinée, les mains sur les genoux, pendant laquelle on fera administrer, par un vieillard, le lavement suivant :

4 persils de l'année précédente..... 20 grammes.
Eau tiède stérilisée..... 100 grammes.

2° Immédiatement après, faire au pas de course, pendant un quart d'heure, le tour d'un tas de fumier.

3° Se moucher, avant le repas, dans de la batiste verte, et respirer aussitôt quelques pincées de Vanica rubicans de Bouze préparée par Banarrita. [...]⁴⁷⁹

Mirbeau apparaît comme l'écrivain neurasthénique par excellence, l'écrivain ayant même dédié un roman - *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* - à cette affection qui lui est si familière. Avec lui, l'écriture symptôme devient écriture thérapie - une forme de catharsis distanciative - et le restera tout au long de sa vie. M. Bablon-Dubreuil relève qu'une des premières occurrences du mot *neurasthénie* apparaît le 26 janvier 1896, dans « Scrupules », une saynète de Mirbeau à deux personnages publiée dans *Le Journal*. Un gentleman cambrioleur s'adresse à sa victime. Il serait une « préfiguration d'Arsène Lupin » précise P. Michel dans la préface des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*.

Vous avez, Monsieur, des bibelots bien sensitifs, vraiment, et que l'approche de la plus légère pince-monseigneur fait tomber aussitôt en pâmoison [...] je crois qu'ils sont atteints, eux aussi, de la maladie du siècle et qu'ils sont neurasthéniques comme tout le monde...⁴⁸⁰

Repris dans *Farces et Moralités*, ce texte est inséré, cinq ans plus tard, dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, mais avec une variante : « Oh ! ces meubles modernes... comme ils ont l'âme fragile, n'est-ce pas ? Je crois qu'ils sont atteints, eux aussi, de la maladie du siècle, et qu'ils sont neurasthéniques comme tout le monde. »⁴⁸¹

Le narrateur des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*, lui, dévoile ses symptômes qui semblent l'aliéner et dresse un portrait nosographique presque parfait de la neurasthénie.

Eh bien, je suis à X... comme dans ces cauchemars. Vingt fois j'ai voulu partir, et je n'ai pas 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 [...] Ici, le ciel se plombe d'avantage, s'appesantit, si lourd, sur mon crâne, que j'en sens, réellement, physiquement, le poids immémorial et l'inexorabilité cosmique...[...] je suis envahi, conquis par la neurasthénie... je subis, un à un, tous les tourments de la dépression nerveuse et de l'affaiblissement mental. Aucun visage, aucun souvenir ne me sont plus un repos, une distraction, une halte dans l'ennui qui me ronge. Je ne puis plus travailler.⁴⁸²

Mirbeau, qui traverse une profonde crise dépressive à partir de 1892, s'en ouvre longuement dans sa correspondance avec Jean Grave* et Pissarro : « Je crois que j'ai au cerveau une maladie ». ⁴⁸³ M. Bablon-Dubreuil cite F. Levillain, élève de Charcot à La Salpêtrière, qui avait déclaré, dans son essai clinique *La Neurasthénie, maladie de Beard* (1891), que la corporation des folliculaires était une profession très exposée à la neurasthénie.

[Elle comporte un] « nombre considérable de prédisposés, névropathes ou dégénérés héréditaires [...] et des surmenages divers auxquels son exercice oblige ceux qui s'y consacrent tout entiers, n'ayant que ce moyen d'existence. » Les intellectuels et en particulier les artistes et « les gens de lettres » ont, en outre, le privilège de posséder en propre une forme de neurasthénie, baptisée « cérébrasthénie » [...]

* Jean Grave (1854-1939), journaliste, militant anarchiste, fondateur de la revue *Les Temps nouveaux*, dont Mirbeau était un des collaborateurs.

« impuissance au travail intellectuel poussée au dernier point et ne permettant aucune occupation » ou encore la prédominance de préoccupations hypochondriaques.⁴⁸⁴

De fait, la correspondance de Mirbeau entre 1888 et 1894 n'est qu'un long lamento sur sa santé ou celle de ses proches. À Claude Monet, le 1^{er} avril 1890, il écrit : « Voilà huit jours seulement que j'ai fini, à cause d'un rhume effroyable que j'ai pris dans cet affreux courant d'air qu'est Nice. Et depuis huit jours, je vis dans l'engourdissement, et sans avoir le courage d'écrire »⁴⁸⁵. À Camille Pissarro, le 5 janvier 1892, il précise : « Vous devez vous dire : « Mais ils sont morts ! » Et ma foi, c'est à peu près ça... Figurez-vous que depuis huit jours ma femme d'abord et moi ensuite, avons été cloués au lit par une forte attaque d'influenza. [...] »⁴⁸⁶ et Pissarro répond le 6 janvier 1892 :

Pas de chance, mon pauvre Mirbeau, espérons que cette maudite influenza vous aura lâché d'un cran ; nous aussi nous avons été bien patraques, ma femme a été subitement prise d'un mal de gorge, fièvre, frisson, et tout le charmant cortège [...] votre serviteur a eu pour ses étrennes une névralgie faciale, très chic ! Pestant, geignant, expectorant, marchant de haut en bas comme un marin faisant le quart, non vrai ! Je n'étais pas heureux ! Pas moyen de mastiquer quoi que ce soit, impossible de travailler, d'écrire aux amis, impossible de lire, de dormir, et cela pendant trois jours.⁴⁸⁷

Le 11 janvier 1892, Mirbeau fait de nouveau pour Camille Pissarro le point sur le front médical.

Ça va un peu mieux du côté de la poitrine. Mes bronches sont totalement dégagées. Mais c'est la tête, c'est la confiance, c'est l'amour des belles choses qui ne revient pas trop vite [...] Ma pauvre femme va mieux aussi. Elle a repris goût à la maison ; elle redevient active ; elle soigne une poule atteinte d'influenza, qui, l'autre jour semblait morte. Aujourd'hui, la poule va mieux...⁴⁸⁸

Le couple Mirbeau semble souffrir de la même faiblesse physiologique, comme Mirbeau le souligne encore dans une lettre à Camille Pissarro en 1892 : « ... Ma pauvre femme est comme moi. Elle si vaillante et énergique, la voilà tombée, aussi, à la prostration. »⁴⁸⁹ L'hypocondrie de Mirbeau masque peut-être les affres

d'une union malheureuse avec Alice Reynault. À peine Mirbeau l'a-t-il épousé qu'il écrit ceci dans *Le Gaulois*, le 25 mai 1887 :

[...] et l'abîme qui nous séparait n'était plus un abîme : c'était un monde, sans limite, infini, non pas un monde d'espace, mais un monde de pensées, de sensations, un monde purement intellectuel, entre les pôles duquel il n'est point possible de rapprochement.⁴⁹⁰

J. Monet fut l'un des témoins privilégiés des accès de neurasthénie de Mirbeau : « et ce qu'il y a de plus terrible, c'est l'impuissance où je suis [...] de sortir de cette crasse intellectuelle, de ce mensonge [...] »⁴⁹¹ À travers sa correspondance, l'écrivain fait part à ses amis d'un vide intérieur, d'une aboulie, d'une envie intempestive de verser des larmes et, surtout, de son incapacité à exprimer ce qu'il pense ou ressent. Le roman *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* illustre l'état dépressif de l'auteur. *Dans le ciel* constitue aussi un témoignage très personnel, encore que d'une narration et d'une texture bien différentes. En effet, le récit a beau suivre les méandres intimes de l'auteur et résulter d'un recensement des ses troubles, il n'est, en aucun cas, un roman auto-analytique. Mirbeau ne prétend en rien être « un chirurgien des âmes » à la manière de Paul Bourget. La souffrance psychologique y tient une grande place, mais les causes restent loin des contingences d'une destinée familiale ou sociale – bien qu'elles apparaissent en filigrane - mais à chercher du côté d'une angoisse universelle, intemporelle qui étreint l'âme dès lors que le sujet s'interroge sur le but qu'il donne à l'acte créateur. Et Mirbeau s'interroge finalement sur cet « infini », terme récurrent qui se transforme en « un néant », qui semble l'envahir.

1 franc 75

Select-Collection

OCTAVE MIRBEAU
DE L'ACADÉMIE GONCOURT

Le Calvaire

ROMAN



E. FLAMMARION, Éditeur, 26, rue Racine.

CHAPITRE III

Le vertige du rien

La neurasthénie, l'éducation castratrice, le corps malade, l'infirmité, le suicide, le désir de meurtre, la mort, le décor gothique (une abbaye perchée entre ciel et terre, tout en haut d'un pic) - sans oublier, bien sûr, l'aliénation de la condition humaine portée par « les valeurs bourgeoises » de l'époque -, on retrouve tout cela dans l'étonnant roman *Dans le ciel*, qui connaîtra un singulier destin éditorial. Mirbeau commence sa publication en feuilleton de *Dans le ciel* à la Une du quotidien conservateur *L'Écho de Paris* du 20 septembre 1892 (où il a naguère publié *Sébastien Roch* et *Le Journal d'une femme de chambre*). Puis, en mai 1893, il y met un point final (en l'occurrence, un point de suspension, puisque le récit, resté inachevé, n'apparaîtra en librairie (Caen, L'Échoppe) qu'un siècle plus tard, en 1989. Mais c'est parfois dans l'inachevé - comme dans l'enfance - que se cachent les plus belles pépites. Le lecteur ou l'observateur pressent ce que ces pages imparfaites - ou ces êtres en devenir - auraient pu être si leur destin ne s'était pas soudain arrêté. Il est difficile de trouver une œuvre plus noire et plus pessimiste que *Dans le ciel*, ce roman en abyme - à travers trois narrateurs - même si le ciel consent parfois à y faire briller un pâle rayon d'espoir, celui de la quête d'un grand idéal artistique (le peintre Lucien serait l'avatar de Van Gogh, qui s'est suicidé en juillet 1890).

Dans le ciel se lit comme le roman d'une crise de conscience confondue dans une crise de la représentation et du sens. Le texte se focalise sur la démarche existentielle de la création artistique, qui se trouve ébranlée chez Mirbeau quand il souffre de neurasthénie. *Dans le ciel*, en ce sens, illustre bien ce malaise fin de siècle où l'auteur tend, de plus en plus, à s'imbriquer dans ses personnages. Cela

traduit aussi un affranchissement de la fiction face à la primauté réaliste et naturaliste – considérée comme aliénante. À la manière des romans russes, le parcours introspectif de *Dans le ciel* est un récit qui retrace un parcours intérieur et dit le monde d'une manière subjective.

Dans son article « C'est vivre qui est l'unique douleur ! » : L'écriture de la neurasthénie dans *Dans le ciel* », ⁴⁹² Stéphane Gougelmann montre que Mirbeau utilise plusieurs emboîtements à la façon des poupées gigognes, le « je » auctorial s'énonçant de plusieurs manières au fil du récit. En premier lieu, le « je » auctorial du chapitre I à III tient lieu d'un récit cadre auquel le « je » rapporte un séjour dans la maison provinciale d'un vieil ami, perdu de vue depuis quinze ans. Le deuxième « je » est celui de cet ami, nommé « X... », qui confie à son hôte un rouleau de feuilles crasseuses relatant l'histoire de sa vie et dont le texte constitue le reste du roman. ⁴⁹³ Cette répartition crée l'impression que chaque « je » réplique l'autre en écho. Mirbeau prend soin de rendre les liens affectifs nets entre les personnages. Dès les premières lignes, le narrateur affirme qu'une partie de sa jeunesse s'assimile et se mélange avec la destinée de X... au point que le « je » laisse la place au « nous » fusionnel.

Il y avait bien longtemps que j'avais promis à mon ami X... [...] Ah, je me rappelle le passé... Notre passé... sans attendrissement et avec émotion [...] Ensemble nous avons mené, à Paris, nos premières joies, nos premières espérances, nous avons confondu pour en faire une commune richesse, nos deux lourdes misères. ⁴⁹⁴

L'ambivalence du sentiment de ce narrateur se joue sur deux pôles. Tout d'abord, celui de l'angoisse de retrouver un ami qui a sans doute bien changé.

Malgré ses lettres suppliantes et mes promesses, je reculais toujours l'instant de ce voyage. Et puis, soyons franc, je redoutais l'hostilité de ses chambres, la tristesse de ses repas, la puanteur de sa bonne, et surtout – oh ! surtout – les tête-à-tête prolongés avec un être si complètement déshabitué de mes façons de vivre, et que je me représentais sale de corps et de vêtements, encrassé d'esprit campagnard, avec une longue barbe, de sordides cheveux, des idées et des accoutumances morales plus sordides encore... ⁴⁹⁵

Le second pôle d'ambivalence - le plus important, car il conditionne le premier - est le remords du narrateur au souvenir d'avoir ravi le seul amour de jeunesse de son ami.

[J]e me rappelai à ce moment même que X... avait eu une maîtresse... la seule maîtresse que je lui aie connue... une petite marchande de tabac... noire et très pâle, et très sale, et qu'il aimait follement, comme il aimait tout ce qu'il aimait... Je lui avais pris sa maîtresse, non que je l'aimasse ou qu'elle me plût, mais pour la joie si particulière et si forte qu'on éprouve à faire souffrir un ami dévoué, et dont on sait qu'il ne se plaindra pas... Il m'avait pardonné... Ah ! Si bêtement, si gauchement, la gorge toute secouée de sanglots [...] Ah ! Comme il pleurait !... Ah ! Qu'il était ridicule et repoussant !⁴⁹⁶

Le rappel du remords est tout entier contenu dans la phrase « Peut-être même était-ce en expiation de cet acte vil et lâche, que j'étais venu ici. » Cependant, loin d'expier sa faute et de réparer sa culpabilité, il avoue avoir gardé intacte cette envie de tuer cet ami embarrassant.

Et, tout à l'heure, pendant que nous remontions la côte, pourquoi ne l'ai-je pas laissé glisser sur le pic ?... Cette image du pauvre diable, déroulant sur la pente raide, et se fracassant le crâne et se rompant les membres, sur les rochers en bas, ne me fit pas horreur.⁴⁹⁷

Ou n'est-ce pas plutôt pour se débarrasser de cette culpabilité encombrante qu'il pense à l'éliminer ? Quoiqu'il en soit, ce périple vers « ce département lointain » désigne, de toute évidence, un retour dans l'exploration d'un arrière-pays où X... s'est réfugié et enfermé comme un ermite. Cet endroit n'a d'ailleurs rien de réel, c'est un hors-lieu, qui est aussi hors du temps et s'apparente plus à un rêve ou un cauchemar.

X... habite une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic [...] 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 [...] ⁴⁹⁸

[...] on semble perdu dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes,

d'affolantes faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent...⁴⁹⁹

Ces images onirico-fantastiques ne sont pas sans rappeler l'univers de tortures et de fleurs du *Jardin des supplices*. « Ce grand rêve de ciel »⁵⁰⁰ et cette immensité vertigineuse semblent renvoyer aux abîmes du moi et à la noirceur des desseins humains. Le registre sémantique du gothique fantastique est aussi tout entier contenu dans la description de l'auberge.

Oh ! Cette chambre ! Ses murs nus et sales, avec des coulées de salpêtre jaunasse, des rampements hideux d'insectes noirs et de larves, d'innombrables toiles d'araignées pendaient aux angles, se balançaient aux poutres [...] Je sentais véritablement peser sur moi la vague horreur des maisons hantées, l'indicible effroi des auberges assassines [...] La maison craquait, secouée du faite à la base [...] J'eus peur. On eût dit des cris sinistres, des clameurs de foule, des miaulements de fauves, des rires de démons, des râles de bêtes tuées pénétraient, en ce louche réduit [...].⁵⁰¹

Cette auberge fantasmagorique nous apparaît être la métaphore de l'étrangeté de X..., aussi bien que celle de l'auteur. Cependant, s'aventurer dans ces contrées inhospitalières signifie pour le narrateur et, par conséquent, pour Mirbeau de s'interroger sur lui-même. De la même façon, le peintre Lucien, alter ego de génie de l'auteur, semble incarner le pendant positif de celui-ci. Ainsi, Lucien, X... et le narrateur ne sont-ils pas une seule et même personne représentant les trois instances du psychisme : le *ça*, le *moi* et le *surmoi* ? Lucien, le *ça* impulsif et Georges, le *surmoi* modérateur des pulsions, ces deux personnages constituant le pôle négatif et positif du narrateur. Lucien fait figure de mauvais génie, qui porte les étincelles de vérité sur l'art et est habité par une volonté d'en découdre avec toutes les aliénations, toutes les conventions sociales et toutes les formes de représentations instituées.

Un matin que je m'étais senti davantage délivré des influences, en quelque sorte diaboliques, qui faisaient de mon âme l'ombre même de l'âme de Lucien, je désirai jouir de moi, je désirai jouir de la vie perçue par moi. Je résolus de passer toute une journée à flâner dans les rues, à regarder les être et les choses, non plus à travers les affolants yeux

de Lucien, mais avec les miens propres, si tant est que mes yeux m'appartinssent encore [...] ⁵⁰²

Nous retrouvons ici encore le thème de l'aliénation chez Mirbeau, une aliénation particulière où un être vit sous l'influence d'un autre. « Il m'emmenait avec lui, dans une voie terrible, où il n'y avait pour aboutissement que le désespoir, car il y poursuivait, et m'obligeait à y poursuivre avec lui, d'inadmissibles chimères [...] »

⁵⁰³ Dès leur rencontre, le narrateur suit Lucien à Paris et emménage dans le même immeuble. « [...] Je l'accompagnais partout ; j'étais comme son ombre, comme l'ombre de son ombre. » ⁵⁰⁴ Il convient de noter que cette superposition de personnalités se matérialise par un sentiment d'aliénation du narrateur oscillant entre initiation, admiration et emprise. Loin de la narration magistrale et exposante de Zola, le lecteur est ici confronté à une narration où le fantastique prédomine et où l'atmosphère du conte l'emporte sur les effets de réel. Le roman tout entier est construit selon deux pôles ou de façon binaire. Il s'articule dans un balancement incessant : bourg/pic, Paris/village, terre/ciel, ombre/lumière, foule/solitude, rêve/réalité. Mirbeau apparaît aussi, une fois de plus, dans sa critique de la famille, société en réduction où Mirbeau trouve toutes les racines de sa farouche critique du monde. Dans son article « C'est vivre qui est l'unique douleur ! L'écriture de la neurasthénie dans *Dans le ciel* », S. Gougelmann, montre qu'à la manière des autres romans de Mirbeau, la famille du narrateur n'échappe pas à cette double tension du familial et du pathologique. La permanence du pathos s'exprime par certains traits de personnalité du narrateur : « sensibilité suraigüe », « grande timidité », ⁵⁰⁵ propension excessive à pleurer et envie fréquente de mourir. Cette fragilité psychologique semble accrue par l'antécédent d'une fragilité physiologique : la méningite qui le frappa quand il était enfant.

La maladie avait en quelque sorte liquéfié mon cerveau [...] Toutes mes facultés morales subirent un temps d'arrêt, une halte dans le néant. [...] Je demeurai longtemps en un état d'engourdissement physique et de sommeil intellectuel qui était doux comme la mort. ⁵⁰⁶

La structure pathologique héréditaire, chère à Mirbeau, apparaît bien dans le roman *Dans le ciel*. La mère du narrateur est elle-même affectée d'un trouble de la

personnalité. Son déménagement vers une autre résidence, par exemple, est présenté comme une véritable catastrophe.

[...] une surprise violente, une criminelle effraction de sa volonté, quelque chose comme une catastrophe soudaine, terrible. [...] La pensée d'une installation nouvelle [...] l'accabla comme une tâche trop lourde pour elle, lui cassa les bras, lui aplatit le cerveau.⁵⁰⁷

Une peur panique -, qui la saisit lors de l'emménagement -, la pousse à renvoyer les domestiques et à vendre tous les meubles, obligeant ainsi la famille à occuper « la grande maison presque vide. Les enchères publiques avaient éparpillé aux quatre coins du pays nos meubles, nos habitudes, nos menues joies quotidiennes. »⁵⁰⁸ À cette hérédité malade s'ajoutent les paramètres d'un milieu délétère et aliénant. « J'ai grandi dans un milieu tout à fait contraire au développement de mes sentiments et de mes instincts, et je n'ai jamais pu aimer personne. »⁵⁰⁹ Ce milieu n'est autre que celui des petits-bourgeois. « De fait, cette maison nous classait, dans le pays, nous élevait d'un rang au-dessus des petits-bourgeois non hiérarchisés. »⁵¹⁰ Mirbeau le satiriste retrouve ici la veine et les thèmes de ses « romans autobiographiques », où il se moque d'un catholicisme qu'il juge étriqué et ridicule. Il fustige la cupidité sordide à l'œuvre lors des réglages financiers, qu'il faut mettre au point avant le mariage des deux sœurs.

Et je me souviens des scènes horribles, répugnantes, le soir, dans le salon, à la lueur de la lampe, qui éclairait, d'une lueur tragique, ces étranges visages, ces visages de fous, ces visages de morts. La mère du receveur de l'enregistrement vint une fois pour discuter les conditions du contrat et régler l'ordonnance du trousseau.⁵¹¹

Enfin, Mirbeau pointe « le signe caractéristique et mortel, l'effrayant coup de pouce de cette initiale, l'ineffaçable éducation de la famille » marquée par « l'autorité paternelle, [...] une des plus prodigieuses tyrannies de la vie, une des plus ravalantes oppressions de la vie. »⁵¹² Le père se montre incapable de comprendre son fils et le considère comme un « parfait imbécile », et pourtant le narrateur aime ses parents jusque dans « leur malfaisance ». Ainsi, le père

impose le tambour à son fils, alors que celui-ci aurait préféré la flûte. En définitive, la conclusion de l'écrivain est limpide.

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.⁵¹³

La famille n'est donc pour Mirbeau que le premier rouage d'un formatage aliénant. Si les victimes sont consentantes - elles le sont toujours - pour être aimées de leurs géniteurs, c'est alors le début d'un long endoctrinement poursuivi par l'école, la religion et l'État.

Dès que l'homme s'éveille à la conscience, dès qu'il reconnaît qu'il a des jambes, et qu'il veut marcher quelque part, l'État arrive et lui brise les jambes d'un coup de bâton. Mais l'homme a des bras, s'il ne peut plus marcher, il peut étreindre quelque chose. Alors l'État revient et lui brise les bras d'un coup de bâton. [...] Mais il a un cerveau qui le rend toujours redoutable, car il peut penser, il peut rêver, là germe et fleurit l'idée de la rédemption humaine, là s'épanouit la fleur sublime de la révolte. Alors l'État revient une troisième fois, fend, d'un coup de maillet, le crâne de l'homme, et lui dit : « Maintenant, tu es un bon citoyen.⁵¹⁴

Le travail, formidable outil d'aliénation, - un de plus - traite les humains comme des esclaves qui « sous peine de déchéance et de mort, doivent obéir à cette loi suprême, à cette loi génératrice du mouvement le travail. »⁵¹⁵ Cette aliénation, qui débute à l'école, constitue une vaste entreprise de décérébration individuelle et de sujétion à l'ordre établi. Par exemple, les années d'apprentissage sous la tutelle de maîtres bien formés s'avèrent à la fois ridicules et terrifiantes.

[Ce] dogmatisme prudhommesque, [...] tue la curiosité dans l'esprit de l'enfant, au lieu de la développer. 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.⁵¹⁶

Je sortis du collège, dépourvu de tout, et discipliné à souhait [...] 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 son père que je fusse...⁵¹⁷

Au collège, c'est la loi du plus fort qui est transmise et apprise.

Mes professeurs, à moi, m'apprirent que seule la force physique est belle est enviable et j'étais faible ; ils me forcèrent à révéler les vertus grossières, les actes lâches, les passions animales, la supériorité des brutes et l'héroïsme des boxeurs.⁵¹⁸

La loi darwinienne du plus fort entérine l'idée qu'il faut manger les autres ou être mangé. L'endoctrinement est si puissant que le narrateur peine à se débarrasser de ces représentations préfabriquées. « Je retrouvais la même infériorité intellectuelle d'où j'étais né, les mêmes tics héréditaires, la même petite âme bourgeoise et peureuse, inapte aux grandes exaltations de la pensée. »⁵¹⁹ L'idéologie prégnante - qui légitime la sauvagerie originelle et accrédite l'idée que les échanges humains se ramènent à des rapports de domination -, devient, chez les gens soumis, comme une seconde nature. « L'homme n'a pas le droit de marcher vers la joie, d'étreindre le bonheur, de penser, d'imaginer, de créer, de sentir même ». ⁵²⁰

Il faut noter l'importance de l'absurde et - ce qui peut surprendre - de l'humour dans la narration du romancier. Certaines scènes sont dignes d'un vaudeville, par exemple, celle déjà vue du conciliabule autour de la dot à la lumière de la bougie. Mirbeau a le génie de fausser légèrement la mécanique narrative pour faire émerger l'absurde et le non-sens. On pense souvent à Courteline lorsque, par exemple, il brosse le portrait d'un des beaux-frères qui avait une marotte peu commune,

Sa marotte était de sauter des barrières. [...] Lorsque nous étions à la promenade, tout d'un coup, à la vue d'une barrière, d'une lève de haie, il interrompait la conversation, prenait son élan, sautait et ressautait la barrière ou la lève, et les joues plus rouges, la respiration un peu

haletante, un air de triomphe dans les yeux, il revenait auprès de nous, nous regardait l'un après l'autre et disait : « Faites-en autant ! » [...] Alors jusqu'au soir, c'était le récit – telle une épopée – de toutes les barrières qu'il avait franchies, des barrières hautes comme des maisons comme des chênes, comme des montagnes -, des barrières rouges, blanches, vertes, et des murs et des haies... Puis, il tendait le jarret, le raidissait, le faisait jouer, fier de ses muscles...⁵²¹

Seul le narrateur semble percevoir le burlesque de la situation, ses sœurs se pâmant « comme si [leur] fiancé eût pris une ville à l'assaut, dissipé des armées, conquis des peuples. »⁵²² Mirbeau parodie la geste chevaleresque. Absurde également le litige concernant le châle de l'Inde, qui semble caricaturer un trésor inestimable, que la mère du futur mari refuse de céder, mais que le père de la promise exige en arguant d'une position sociale à respecter. « Nous n'avons pas demandé de dentelles, bien que, dans notre position, nous aurions pu exiger aussi un châle de dentelles... Mais le châle de l'Inde !... Voyons, ça ne serait pas un mariage sérieux. »⁵²³ Le châle indien est assimilé à un accessoire, appartenant à un monde artiste et bohémien qui ne convient pas à la position de la famille. Ainsi, sous couvert de règles à respecter et d'honorabilité à sauvegarder, la société bourgeoise que nous décrit Mirbeau est pétrie de conventions.

En recopiant les rôles à l'étude notariale, que le narrateur peut observer le défilé de toutes les bassesses ou de tous les meurtres commis par les hommes poussés par le désir de posséder quelque chose. Plus encore que de la misanthropie, c'est la nausée qui s'empare du narrateur. Celle-ci atteint son paroxysme lorsque sa tante essaie de le violer dans le jardin. Cette dame à « [l]a figure couperosée, la peau sèche et comme brûlée, soulevée en squames, par du feu intérieur, les cheveux rares et courts, très maigre, un peu voutée [...] »⁵²⁴ se mit à perdre pied devant la candeur de son neveu qui, « [e]nlacé, étouffé, broyé par mille bras, on eût dit, par mille bouches, je sentis l'approche de quelque chose d'horrible, d'inconnu, puis l'enveloppement, sur moi, d'une bête atroce... »⁵²⁵

Malgré cette première expérience sensuelle du narrateur, malgré cette confusion entre sexualité et violence, celui-ci croit encore aux transcendances de l'amour. Cette méprise pleine de naïveté du juvénile narrateur sous-tend l'ironie des chapitres suivants. Mirbeau met en scène les amours sordides de Georges et de

Julia, la fille du concierge, dont les effusions lyriques se nouent au fond d'une cuisine crasseuse, qui pour le narrateur s'apparente à une chapelle, « où les émanations obstinées des fritures remplaçaient l'encens ». ⁵²⁶ Ces emportements ne paraissent pas satisfaire le narrateur. « [D]e ces supercheries de l'amour où je remplissais les deux rôles, je revenais toujours un peu triste et dégoûté. » ⁵²⁷

La véritable horreur n'apparaît que lors de l'acte physique avec une Julia étiolée et malade, à la fin du roman, lorsque la femme force le narrateur à l'embrasser.

[Sa] main en forme de griffe, se crispait sur mon bras, remontait à mon épaule, se nouait à mon cou, sa bouche pâle, qui dévoilait des dents tartreuses, s'ouvrait comme pour le baiser [...] je détournais un peu la tête pour éviter le souffle chaud, le souffle fade, le souffle de malade que sa bouche m'envoyait. ⁵²⁸

Ce passage rappelle, presque mot pour mot, la scène de tentative de viol de la vieille tante sur le narrateur : « Je sentais les os de ses doigts se frotter à ma gorge... et son souffle fade, d'une chaleur aigre, offusquait mes narines... ». ⁵²⁹ Celui-ci finit par percevoir la gent féminine dans son ensemble comme un genre malade de ses pulsions, enfermé dans un corps abîmé par le vice et un cerveau lubrique. Pour Lucien et Georges, *seuls* l'abstinence et le célibat permettront d'accéder à l'art et à la survie morale. La femme vénale est décrite par Mirbeau avec une grande puissance picturale.

Et ce qu'on entrevoit par les portes ouvertes, dans le rouge sombre des escaliers, un torse nu qui passe, une cuisse mate, dans un mouvement de fuite, coupé, par la ligne d'une portière, des ébouriffements de chevelures rouges, et l'apparition de ces visages plâtreux, maquillés comme les morts d'Égypte !... Et rendre la tristesse, l'épouvantable et rutilante tristesse de cet encan !... l'angoisse qui vous prend à la vue de cette viande parée, lavée, décorée de fleurs fausses, comme à l'étal d'une boucherie !... ⁵³⁰

Ce roman ne se réduit pas à n'être qu'une satire sociale ou une fable contre la cruauté et la noirceur humaine. C'est aussi un texte misogyne, réactionnaire et nihiliste comme il en fleurissait tant à la fin du XIX^e siècle. *Dans le ciel* se démarque par une originalité narrative, inégalée de son époque, où l'audace

textuelle tiendrait – si l’anachronisme était possible - d’un Nabokov ou d’un Georges Perec. L’appel presque théâtral au lecteur de la dernière phrase de la citation semble marquer un pas novateur décisif. On retrouve dans l’interrogation qui suit les raisons de la neurasthénie de l’auteur, ainsi qu’un des moteurs de sa création littéraire :

Ayant vécu de peu, sans bruit, sans nuls événements romanesques [...] je n’ai pas la vanité de penser que ma vie puisse offrir le moindre intérêt, ou le moindre agrément à être racontée [...] 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 ! [...] Et puis il me semble que ma plume, qui grince sur le papier, me distrait un peu de l’effroi de ce silence, de l’effroi de cette solitude, de l’effroi de ces poutres, où pèse sur ma tête quelque chose de plus lourd que le ciel du jardin, la terreur de la nuit. Et puis, il me semble encore que les mots que je trace deviennent des êtres, des personnages vivants, des personnages qui remuent, qui parlent, qui me parlent... - Ah ! Concevez-vous la douceur de cette chose inespérée ?... - qui me parlent !⁵³¹

En d’autres termes, la neurasthénie n’est pas pour nombre d’écrivains de la fin du XIX^e siècle la résultante d’une situation existentielle particulière, mais celle d’une prise de conscience lucide et tragique. Mirbeau oblitère toute notion de bonheur inhérente à la logique de domination. Ainsi le narrateur s’exclame :

Et quand même j’aurais été l’araignée humaine, quand même j’aurais joui de la joie des meurtres !... Est-ce que j’aurais été heureux, plus heureux ? Est-ce que je n’aurais pas été écrasé par le mystère de ce ciel, par tout cet inconnu, par tout cet infini qui pèse sur moi ? Qu’importe de vivre comme je vis ?... C’est vivre qui est l’unique douleur !⁵³²

Selon Mirbeau, il ne suffit pas d’appartenir au clan des forts pour échapper à la neurasthénie, encore faut-il s’interdire toute clairvoyance. Pour vivre heureux, il convient de vivre en « bourgeois », englué dans les certitudes, dans un rationalisme obtus et un obscurantisme têtu. La faiblesse du narrateur est aussi sa force : son « émotivité malade » l’a rendu réceptif aux absurdités de la civilisation et à la présence d’un mystère contenu dans la destinée humaine, qui le fait appartenir à la cohorte des mélancoliques conscients des vulnérabilités

humaines. Mirbeau rompt ici avec la tradition démonstrative et précise du naturalisme. Le roman n'incarne pas ici un homme précis ou une destinée particulière. *Dans le ciel* livre un message philosophique, qui n'est pas sans rappeler Schopenhauer et Nietzsche. L'homme, selon Mirbeau, souffre « au milieu de l'universelle souffrance » et se lamente « parmi ce grand lamento, qui secoue les mondes, affolés par l'impénétrable énigme de la matière ou de la divinité. »⁵³³ Sans doute X... est-il « cette chose inconcevable et peut-être unique : Rien ! »⁵³⁴ Mais en étant « rien », il est tout : il est le réceptacle de toutes les misères humaines. Dans son abîme intérieur, il peut rassembler les désespérances et les aspirations des hommes, les angoisses des temps présents et les espoirs d'un ailleurs ou d'un lendemain meilleur. X... et son double Lucien – ainsi que leur créateur Mirbeau font penser aux héros pascaliens. Les personnages errent entre deux entités. Le monde d'en haut, représentée par le ciel, qui détient l'universelle harmonie, et le monde d'en bas, qui renvoie à un obscurantisme chaotique.

[...] cette harmonie universelle du mal qu'on appelle : la société. La société s'édifie toute sur ce fait : l'écrasement de l'individu, ses institutions, ses lois, ses simples coutumes, elle ne les accumule autant, elle ne les rend aussi formidables que pour cette tâche criminelle : tuer l'individu dans l'homme, substituer à l'individu, c'est-à-dire à la liberté et à la révolte, une chose inerte, passive, improductive.
535

Dans le ciel n'est-il pas le roman d'une tentative de désaliénation de l'homme par l'art ? Il faut échapper à cette aliénante société humaine et s'extirper des abysses du réel pour atteindre l'infini du ciel ou l'absolu de l'art. Ce soubassement métaphysique est présent dans tous les romans de Mirbeau à travers cette suprême volonté de distanciation de l'homme avec lui-même et sa propre condition. En choisissant le vecteur de l'art, il peut alors tenter d'échapper aux périls humains. On reconnaît l'influence de Baudelaire et, en particulier, des *Fleurs du mal* (1857) à travers toute une série d'analogies organisées en oppositions primaires et métaphysiques.

Mirbeau semble avoir été aussi influencé par Baudelaire dans *L'Abbé Jules*. À travers le destin du prêtre, de Pamphile ou de Lirat, il conte leurs vies et leur

poésie, et surtout leurs angoisses, leurs instabilités et leurs inéluctables chutes. L'expérience du rêve est vécue par l'entremise du langage, qui recèle la nostalgie du paradis perdu. Cette narration, comme celle de Baudelaire en poésie, gravite autour du *péché*, que Baudelaire ou Mirbeau l'aient interprétés dans son sens chrétien ou qu'ils n'y aient vu qu'un symbole. Dans cette œuvre, le péché est présent partout, impliquant la notion permanente de faute. Edgar Allan Poe, dans ses *Histoires extraordinaires* (1838), préfigure Mirbeau avec ses portraits d'hommes aux sensibilités suraiguës et aux nerfs malades. Au sein d'une littérature où l'air est raréfié, l'esprit du lecteur éprouve la même angoisse que celle que ressentent les êtres humains en errance. Dans la solitude de la nature ou l'agitation des villes, Poe et Mirbeau aiment à faire vivre leurs personnages dans des paysages arides ou luxuriants où se révèle la phosphorescence de la pourriture. Ces personnages sont souvent assaillis de voluptés, de mouvements soudains et de grands cris, où l'hallucination fait place au doute. L'hystérie usurpe la place de la volonté au point que l'homme se désaccorde en exprimant sa douleur par le rire.

Dans la nouvelle « Morella » (1835) de Poe, la femme du narrateur agonise en raison d'étranges affections.

Et ma nature se fondait parfois en pitié ; mais, un moment après, je rencontrais l'éclair de ses yeux chargés de pensées, et alors mon âme se trouvait mal et éprouvait le vertige de celui dont le regard a plongé dans quelque lugubre et insondable abîme. Dirais-je que j'aspirais, avec un désir intense et dévorant au moment de la mort de Morella ?
[...]⁵³⁶

De même, dans la nouvelle « Ligeia » (1838) de Poe, qui sera traduite par Baudelaire, l'héroïne meurt, et le narrateur s'exile dans une abbaye. Ce lieu cher à Mirbeau accueillera plus tard les personnages de pénitents que sont Lucien et Pamphile.

Aussi, après quelques mois perdus dans un vagabondage fastidieux et sans but je me jetai dans une espèce de retraite dont je fis l'acquisition, - une abbaye dont je ne veux pas dire le nom -, dans une des parties les plus incultes et les moins fréquentes de la belle Angleterre.⁵³⁷

Reclus dans l'abbaye, le narrateur est peu à peu en proie à des hallucinations nocturnes qui le conduisent aux portes de la folie.

Quel inexprimable délire s'empara de moi à cette idée ! D'un bond j'étais à ses pieds ! Elle se retira à mon contact, et elle dégagea sa tête de l'horrible suaire qui l'enveloppait ; et alors déborda dans l'atmosphère fouettée de la chambre une masse énorme de longs cheveux désordonnés ; *ils étaient plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau* ! Et alors je vis la figure qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement *les yeux* [...] Voilà bien les yeux adorablement fendus, les yeux noirs, les yeux étranges de mon amour perdu, - de lady - de LADY LIGEIA !⁵³⁸

Dans le roman *Dans le ciel*, le lecteur retrouve une composition binaire. D'un côté, le monde céleste et fantastique est aérien et lumineux, et cet infini rappelle l'Éden des origines. De l'autre, le monde terrestre, matériel et obscur, qui conduit au spleen. D'un côté, la poésie côtoie l'art et le rêve. De l'autre, l'univers social est fait de violence, de lucre et de stupre. Cette dualité est symbolisée par le pic : en bas, le village, l'auberge noire où les mariniers viennent se battre et se soûler ; en haut, le sommet où « [...] l'on semble perdu dans le ciel, emporté par ce ciel, un ciel immense, houleux comme la mer, un ciel fantastique [...] un grand rêve de ciel.»⁵³⁹ Lucien, le peintre, donne une leçon de vie au narrateur, qui consiste à s'éloigner du monde du bas - celui des mariniers -, à emprunter les lacets escarpés du chemin jusqu'à l'abbaye, pour vivre ensuite dans la contemplation du ciel et de la nature. Cette quête de la connaissance et de l'apprentissage du Beau impose une ascèse qui consiste à observer la vie et la nature. Cet ancrage dans la Nature a été nécessaire à Mirbeau pour accéder à cette recherche de sérénité. En alter ego de l'auteur, le narrateur s'engage dans cette même voie de contemplation du monde végétal.

J'avais un amour, une passion de la nature, bien rare chez un enfant de mon âge. Tout m'intéressait en elle, tout m'intriguait. Combien de fois suis-je resté des heures entières, devant une fleur, cherchant, en d'obscurs et vagues tâtonnements, le secret, le mystère de sa vie ! J'observais les araignées, les fourmis, les abeilles, avec des joies profondes, traversées aussi de ces affreuses angoisses, de ne pas savoir, de ne rien connaître.⁵⁴⁰

Lucien lui conseille d'abandonner les livres pour expérimenter le monde par le contact sensoriel.

Eh bien, mon garçon, tu lis trop... tu avales de travers un tas de choses que du digères mal, ou que tu ne digères pas du tout [...] 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 !... ⁵⁴¹

Lucien entraîne le narrateur non à fuir le monde, mais à l'observer. Quand il observe la ville et hante ses bas-fonds, son regard perce les apparences et accède à la connaissance. Le peintre transforme ses visions en une série de tableaux impressionnistes ayant Paris pour modèle. Sur les grandes avenues parisiennes, Lucien perçoit les beautés de la capitale.

Le soleil déclinant donnait, aux massifs d'arbres, un aspect léger, poudroyant, et le rectangle de l'arc de triomphe s'élevait, tout bleu, dans l'illumination d'un ciel occidental, tout bleu et cerné d'un rai de lumière orangée. Sur le tapis des avenues, mille choses brillaient, chatoyaient, des voitures, comme des pierreries, des toilettes comme des fleurs... ⁵⁴²

Le fleuve parisien est ainsi transfiguré.

Le fleuve noir roulait ses eaux toutes pailletées de lueurs courtes, toutes moirées de reflets changeants comme une robe de bal [...] au loin, les arcs constellés des ponts réfléchissaient dans l'onde leurs lumières qui serpentaient en zigzags tronqués et mouvants, ou bien s'enfonçaient en colonnades incandescentes, dans les profondeurs infinies, dans les ciels renversés, couleur de cuivre. ⁵⁴³

Lucien trouve ici l'infini du ciel dans le fini réaliste de la ville. Or, pour lui, appartenir à l'espèce humaine empêche d'accéder totalement à cet absolu céleste. Il décide alors de s'isoler et de s'exiler à l'écart du monde. Mirbeau revient ici sur les mythes antiques du vieil hermite. L'image du pauvre aveugle et de sa

fille muette, dans les rues de Paris, rappelle précisément Antigone dans le passage cité.

Passe un très vieux pauvre, qui mendie, un très vieux pauvre à peu près aveugle, conduit par sa petite-fille, qui est muette ! Et c'est effrayant d'infini, le regard de cette muette ! On dirait que ce regard a tout vu, tout connu. Il est vaste comme le ciel et profond comme un abîme. Il va des plus épaisses ténèbres aux lumières les plus resplendissantes. Devant ce regard qui n'a jamais rien *entendu* de ce que disent les hommes, devant cette bouche close, cette bouche de fleur vierge, qu'aucune parole humaine n'a souillée, je me sens tout petit, tout humble, tout bête, tremblant comme un chien devant son maître [...] Je les ai gardés, quelques jours, ce vieil aveugle et cette petite muette... J'ai barbouillé plus de dix toiles... Je voulais exprimer, comprends-tu, rendre sensible, par une combinaison de lignes et de formes, tout ce que peut voir un aveugle, tout ce que peut dire une muette... Eh bien, rien !... Il n'est rien sorti de là !... ma main s'est refusée à peindre [...] ⁵⁴⁴

Cette rencontre fait naître chez Lucien une mise en exergue de la marginalisation. La rencontre décisive avec la muette et l'aveugle incite Lucien à s'exclure, à son tour, de l'univers urbain et à vivre seul, au sommet de ce pic étrange et lointain comme coupé du monde. Par l'entremise de Lucien, Mirbeau va plus loin lorsqu'il déclare que la contemplation ne suffit pas et que seule la pratique artistique libère l'homme d'une rationalité instituée. Elle offre la possibilité de saisir la beauté dérobée et le sens « sacré » de la vie.

L'art n'est fait que pour aller chercher la beauté cachée sous les choses. À quoi bon écrire ce que tout le monde sait ! [...] L'obscurité est la parure suprême de l'art... [...] Il est temps que tu viennes sur mon pic et que tu interrogues le ciel !... C'est là qu'est la vérité et la beauté... ⁵⁴⁵

Avec *Dans le ciel*, Mirbeau s'engage à dépeindre l'objet visible et sa profondeur invisible, c'est-à-dire cette vie cachée, que le peintre ou le romancier s'attache à révéler. Dans ce roman, il jongle avec le narratif et le pictural. La stratification narrative sert de socle à cette construction. En effet, si Lucien ne peut offrir une représentation picturale telle qu'il l'imagine, Georges, lui, parvient à une *mimésis* idéale. Il fixe les tableaux imaginés par Lucien et applique dans ses descriptions littéraires les théories du peintre, créant ainsi par un changement de *médium* - de

support d'expression - le moyen de dérouler les théories de l'artiste. Et il crée ainsi un accomplissement pictural satisfaisant dans l'imaginaire du lecteur.

Il convient de souligner que ce décor de montagne imaginé par Mirbeau - avec, bien sûr, une abbaye ou un château -, a déjà quelques rides puisqu'il remonte à une période plus ancienne, celle du genre *gothique* inauguré par Horace Walpole en 1764 dans *Le Château d'Otrante*. Aux montagnes répondent des architectures elles aussi tournées vers le ciel. Ce genre s'épanouira avec Ann Radcliffe à la fin du XVIII^e siècle pour disparaître à la fin du XIX^e avec *Dracula* de Bram Stoker au cœur des Carpates, s'éloignant ainsi de ses locations privilégiées, l'Italie, l'Espagne et le sud de la France.

Dans le ciel débute par la description magistrale du pic pour aller vers une multitude d'esquisses ou d'études picturales symbolisant la quête artistique de Lucien. La logique narrative de Mirbeau est ici innovante, car elle échappe à toute logique admise. Les théories de la représentation sont systématisées dans les lettres de Lucien et reproduites par la suite dans les feuillets de Georges, pour être enfin livrées au narrateur anonyme, qui tente de parachever le chef-d'œuvre par l'écriture, laissant ainsi l'œuvre en suspens.

P. Michel et J.-F. Nivet commentent justement « l'état d'inachèvement » du récit.

[Celui-ci] qui se termine abruptement dans le sang, à la façon de Barbey d'Aurevilly, sans que l'autobiographie de Georges – elle-même écrite au fil des souvenirs – soit menée à son terme, et sans que le narrateur initial reprenne la parole, comme il se doit, pour clore le récit et conclure.⁵⁴⁶

En fait, Mirbeau élabore avant tout une théorie de la description, dont il importe peu qu'elle soit littéraire ou picturale. Lucien s'en explique :

Tu comprends, moi, la littérature, ce n'est pas mon métier. Je n'y entends rien... Quand c'est beau, je sais que c'est beau, voilà tout !... Il traçait dans l'air, avec son doigt, d'idéales figures... Je cherche ça... Sais-tu ?... Pourtant, je crois bien que tous les arts se ressemblent...

Écrire, ou peindre, ou mouler, ou combiner les sons... Oui je crois que c'est la même douleur, vois-tu ?...⁵⁴⁷

Selon P. Michel, Mirbeau emprunte à Baudelaire ce désir « de pénétrer jusqu'à l'essence des choses ».

Pourtant, il ne partage aucunement le mysticisme du poète, et, matérialiste impénitent, ne saurait se référer comme lui au monde platonicien des Idées. Plus prosaïquement, il entend par *essence des choses* leur nature profonde, qui échappe au commun des mortels, et qui, pour être comprise, exige l'œil pénétrant de l'artiste, débarrassé des verres déformants du conditionnement.⁵⁴⁸

Mirbeau fait une métaphore textuelle lorsqu'il compare le tissu du pantalon de Lucien à la dimension arbitraire de la réalité. Mirbeau livre ici une pensée platonicienne moderne du mythe de la caverne. Voici un exemple qui marque le souci pictural de Mirbeau, qui positionne son lecteur devant un tableau par le procédé de l'hypotypose assurée par l'impératif « Figure-toi ». Les mouvements oculaires et les phrases saccadées actualisent la figuration et aboutissent à une esthétique propre au peintre.

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 toisons 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 [...] Voilà donc le grand mystère dévoilé.⁵⁴⁹

Ce ciel, à peine esquissé par Lucien, est en quelque sorte déployé par Georges.

Et l'on semble perdu dans le ciel, emporté dans le ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolantes faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent.⁵⁵⁰

Le texte amène le lecteur dans un monde de sensations simplement esquissées par Lucien. Le mot retourne l'étoffe du réel pour apporter profondeur, nuances et

sensibilité au signifiant désigné. De même, cette inversion des sensations qu'apportent les deux discours – ceux de Lucien et de Georges – permet de s'interroger sur l'interprétation et la réception d'une œuvre littéraire ou artistique. Ainsi la toile de Lucien offre une vision idyllique et apaisée alors que celle de Georges est celle d'un cauchemar. La perception du monde est différente pour chacun de nous. Quelques pages plus loin, le miroir s'inverse pour dévoiler les aspirations célestes de Lucien devant ce ciel infini.

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 [...] ce vide incommensurable, dans le silence des éternités splendides [...].⁵⁵¹

À de nombreuses reprises, Mirbeau offre dans ce roman cette construction narrative de comparaisons construites en parallèles, émanant de plusieurs voix. Ce récit en forme de miroir crée une impression où la nature terrestre et l'espace céleste s'inversent offrant deux facettes à une même réalité. Les deux reflets, comme les deux narrations, se structurent à l'identique, le chiasme (forêt - mer - mer - forêt) simule un effet de miroir pour faire du ciel et du pic le reflet inversé l'un de l'autre. L'emploi des verbes « flottent » et « s'échelonnent », en une double hypallage, souligne encore l'effet miroir. « Le grand mystère dévoilé » semble être celui de la double facette des choses. L'espace dupliqué se reflète, faisant ainsi de l'obscur abîme un espace clos et fini.

Pour Mirbeau, il semblerait que « collectiviser » les voix est une solution pour désaliéner la narration du poids d'un seul homme. L'exemple le plus prégnant du rendu de cette profondeur picturale narrative est le tableau de l'abbaye du pic dans laquelle habite X... - et qui rappelle celle de l'abbaye du Père Pamphile -. Les diverses ébauches consignées dans les feuillets de Georges décrivent le pic et reproduisent les lettres de Lucien qui, *in fine*, sont consignées par un narrateur anonyme. Cette somme narrative a pour objet de créer un tableau complet représenté dans son entier, qui paraît se dérouler sous les yeux du lecteur/spectateur.

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 il n'en existe peut-être pas un autre nulle part. Cela me paraît déjà bien mélancolique. De l'abbaye, il ne reste qu'une sorte de maison, ou plutôt d'orangerie, basse et longue, surajoutée sous Louis XIV au bâtiment principal, dont les quatre murs, croulants, retenus dans leur chute par une couche épaisse de lierre, seuls, demeurent. [...] Tout autour, des pelouses libres où se croisent des allées de tilleuls des parterres fleuris de fleurs sauvages. Des citernes qui, dans les broussailles, ouvrent des yeux profonds et verdâtres, des terrasses ombrées de charmilles et de grands arbres, de grands massifs d'arbres qui font sur ce ciel des colonnades, des voûtes ogivales, de splendides trouées sur l'infini.⁵⁵²

Puis le lecteur bascule dans une sorte de fantastique, où « [...] les églises « gauches » et « enfantines » ont été construites dans des villages perdus comme des nids d'alouettes ».

Pour s'arracher à ce grand rêve de ciel qui vous entoure d'éternité silencieuse, pour apercevoir la terre vivante et mortelle, il faut aller au bord des terrasses, il faut se pencher, presque au bord des terrasses. Au pied du pic coule une rivière traversée d'un barrage que frange l'écume d'eau bouillonnante. Deux écluses dorment dans leurs cuves de pierre, deux chalands s'amarrent au quai[...]Et, par-delà la rivière, s'étendent plaines ondulées de vallonnements, où sont les villages, tout petits et naïfs, à peine visibles, des églises gauches, enfantines, des églises et des villages perdus comme des nids d'alouettes. À l'horizon, des traits minces figurent des forêts. Mais la vue ne descend des célestes terrasses, n'arrive au paysage terrestre qu'à travers le vertige de l'abîme.⁵⁵³

L'imagination du lecteur averti oscille entre les tableaux de Vermeer, les paysages rocaillieux d'Emily Brontë ou encore rappelle l'architecture de la Sagrada familia de Gaudi. Les esquisses de Lucien à l'origine du tableau transparaissent dans le dispositif pictural. En toile de fond les plaines, au premier plan le pic et, pour centre de ce tableau, l'abbaye en ruine. Ce tableau très composé de perspectives et de lignes de fuites est saturé d'un mode descriptif. Ainsi en est-il « des villages, tout petits et naïfs, à peine visibles, des églises gauches, enfantines » dont les qualificatifs, par endroit, détaillent l'objet pictural et non les bâtiments eux-mêmes. C'est, littéralement un tableau qui est décrit et non un paysage : « À l'horizon, des traits minces figurent des forêts. » C'est aussi, ce qui semble expliquer l'étonnante

réplication du groupe nominal : « par-delà la rivière, s'étendent des plaines, des plaines, des plaines ondulées de vallonnements. »⁵⁵⁴

Ces trois constructions successives expriment une étonnante profondeur de perspective picturale. De plus, la multiplicité des perspectives offertes par le tableau - vers le haut, par l'immensité vertigineuse du ciel, par le bas le précipice de l'abîme, vers le fond par celle des plaines, - met le lecteur au beau milieu de la nature. La profondeur offerte à chaque objet est renforcée par le filtrage successif des perceptions, qui régit la description en trois couches successives. Ainsi, lorsque le narrateur anonyme décrit le paysage du pic, il compile la perception qu'il en a eue lors de sa visite. Ainsi amplifié, le volume des savoirs visuel est constitué par la synthèse des trois points de vue. Ce qui explique, de surcroît, l'absence d'identification du narrateur au début de la description : « X... habite une ancienne abbaye [...] » Le tableau possède un rendu pictural d'autant plus complet qu'il s'avère être la somme de trois observations du même lieu. Dans son article « *Dans le ciel, ou la nature et son double...* », Alice de Georges-Métral offre son analyse.

[...] le tableau est habilement complété par une somme de mouvements spatiaux à l'intérieur du tableau, donné par chacun des trois narrateurs qui sont allés « au bord des terrasses » se pencher pour regarder, au bas des écluses, ou qui lèvent la tête vers le ciel vertigineux.⁵⁵⁵

Les effets perceptifs sont déterminés par les termes de sensations comme « paraître » ou « semble », qui donnent une approche cognitive proche de celle que l'on peut ressentir lors d'une promenade dans un lieu escarpé. La répétition de l'adverbe « pourquoi » signale la réflexion métaphysique du promeneur en ne la limitant pas à une simple description naturaliste. L'ouverture « pourquoi » interroge aussi sur la signification des sensations multiples qui se superposent au regard « des tranquilles plaines » ou de « la convulsion » et du « jaillissement » du cône.

Mirbeau nous donne ici une description contraire à celle qu'en ferait un naturaliste, qui se contenterait de constater et de décrire objectivement des éléments visuels en une seule dimension. Nous avons affaire à un narrateur qui « vit » psychologiquement ce qu'il voit et se réclame d'interrogations successives au vu des contradictions cognitives et formelles. On accède à un ressenti du paysage, décrit à la manière d'une convulsion, ou, à l'inverse, à une nature apaisante et spirituelle propre à la contemplation mystique. Le dialogue des points de vue apporte, en outre, un tissage de perceptions successives du pic par les adjectifs qualificatifs - « bizarre », « paradoxal », « spécial » - ou encore l'adverbe « étrangement ». Ces mots sont à rapporter au narrateur anonyme, qui n'analyse aucunement ce qu'il perçoit, laissant le soin de l'analyse à Georges. Celui-ci renvoie et développe les visions premières en métaphores poétiques par le biais de la personnification de la nature (« les citernes ouvrent des yeux ») ou la transfiguration du ciel en « d'affolants faunes » et « d'indescriptibles flores ». La description du pic est faite en deux étapes, l'une euphorique, celle de Lucien, l'autre dysphorique ou mélancolique, celle de Georges, à travers des substantifs comme « rêve » et « cauchemar », qui se suivent dans le texte sans logique apparente au référent, mais en rappel à la sensibilité des personnages. Pour A. de Georges-Métral, ⁵⁵⁶ « la métaphore filée architecturale, elle, sert à décrire la forêt comme une cathédrale, où les allées d'arbres se transmutent en « routes ogivales » ou en « colonnades » ». Tous ces éléments servent à créer une image à la fois unifiée et éclatée des éléments qui composent le monde. Ces différentes perspectives s'interpénètrent pour construire la représentation du paysage avec toute la complexité d'une œuvre d'art.

Les éléments dont se sert Mirbeau, par le truchement de Georges et Lucien, sont contradictoires et doubles : le ciel est à la fois faune et flore, le rêve est cauchemar, la forêt est un jardin à la française. En faisant cela, l'écrivain détruit la vision scientifique et positiviste d'une réalité objectivée et tautologique, pour aboutir à une vision d'artiste aussi éclatée que mouvante, ramenant le connu à l'inconnu. Mirbeau se dégage de l'écriture exposante naturaliste en créant une épaisseur psychologique à la réalité. Mirbeau trace ici les contours d'une description nouvelle, comme perçue dialogiquement et à plusieurs personnages. C'est ici, pour le lecteur, une rupture avec ses propres références. À travers ces

descriptions, Mirbeau le force à déconstruire ses représentations communes pour bouleverser sa vision logique du monde doxique. Chklovski*, à ce sujet, explique que, lorsqu'un objet est désigné par une image verbale, il n'est plus reconnaissable par le lecteur.

Citons l'exemple de la casquette de Charles que Flaubert déploie dans *Madame Bovary* où l'objet, si incongru soit-il, semble résumer Charles Bovary tout entier. C'est une coiffure d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments de plusieurs styles, symboles de toutes les influences qui se sont exercées sur Charles, mais qu'il n'a pas assimilées. La raideur de la visièrre est la parfaite traduction de la maladresse de Charles. Ce couvre-chef qu'on lui a mis sur la tête est le symbole d'une ambition, qui n'est pas la sienne mais celle de sa mère.

Cette technique d'écriture à forte composante poétique imite les techniques picturales et, notamment, le principe de la perspective. La représentation de la nature est exposée en un thème éclaté à partir du groupe adverbial « tout autour » qui tient lieu de cadre à l'ensemble.

Tout autour, des pelouses libres où se croisent des allées de tilleuls, des parterres fleuris, de fleurs sauvages, des citernes qui, dans les broussailles, ouvrent des yeux profonds et verdâtres, des terrasses ombrées de charmilles et de grands arbres, de grands massifs d'arbres qui font sur le ciel des colonnades, des voûtes ogivales, de splendides trouées sur l'infini.⁵⁵⁷

A. de Georges-Métral⁵⁵⁸ souligne que « cette structure offre à la syntaxe la disposition spiralaire de la nature où tous les éléments s'intriquent ». La surface perceptible au premier plan se dédouble pour créer une profondeur de champs et une impression fantastique, que confirme encore le rythme en crescendo du groupe nominal « de grands arbres ». Ce groupe nominal est, en effet, répété deux fois, et l'adjonction d'un deuxième substantif intercalé - « massifs » - en amplifie le volume. L'expansion vers le ciel est dénotée par « colonnades », « voûtes » et « trouées sur l'infini ». Ce qui ramène le lecteur à un thème mystique

* Victor Borissovitch Chklovski (1893-1984) est un théoricien de la littérature et écrivain fondateur du groupe des formalistes russes.

et ascensionnel et le conduit vers la voûte céleste, matérialisée par la canopée. À son tour, l'infini du ciel reflète en miroir le pic, absorbant toutes ses caractéristiques, qui, de façon obsessionnelle, en répète l'amplitude infinie, surlignée par la cadence saccadée du rythme des phrases courtes.

Et l'on semble perdu dans le ciel, emporté dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolants faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent...⁵⁵⁹

Pour A. de Georges-Métral,⁵⁶⁰ la triple répétition du substantif « ciel » offre, de surcroît, un crescendo par l'emploi des participes « perdu » et « emporté ». Les adjectifs « immense, houleux » -, finissent d'emporter le lecteur dans un ciel métaphoriquement décrit comme une mer déchainée. L'amplification des qualificatifs donnés à chaque étape correspond à l'amplification du caractère inquiétant du ciel ainsi transfiguré en mer houleuse. Cette représentation de la mer à la place du ciel illustre l'inversion en miroir voulue par Mirbeau, qui l'épaissit d'une dimension métaphysique et artistique. Si bien qu'en dernière instance, le ciel, qualifié de « fantastique », est longuement décrit dans une vision cauchemardesque soulignée par une série d'allitérations en [f] (« fantastique », « formes », « affolants », « faunes », « flores ») dans une métamorphose infinie et incessante de figures qui apparaissent et disparaissent. Ce qui rappelle aux uns l'univers de Huysmans dans son texte « Cauchemar », publié en 1885 dans *La revue indépendante*.⁵⁶¹ D'autres évoqueront l'architecture de Gaudi, notamment La Sagrada familia de Barcelone commencée en 1914 et aujourd'hui non achevée. L'édifice suggère ce même mouvement ascensionnel vers un ciel tourmenté, symbolisé par des colonnades de troncs d'arbres de vingt mètres de hauteur, construit en ellipse et se réduisant à leurs cime en un mouvement hélicoïdal lumineux matérialisé par une trouée de vitrail jaune.

L'inversion des catégories et le vertige de la description du ciel qui reflète la terre obligent le narrateur à faire cesser le mouvement giratoire pour « s'arracher à ce grand rêve du ciel qui nous entoure d'éternité silencieuse, pour apercevoir la terre vivante et mortelle, il faut aller au bord des terrasses, il faut se pencher, presque,

au bord des terrasses. » ⁵⁶² Le lecteur/spectateur est alors soumis à un autre abîme, vers le bas cette fois, qui s'ouvre à son regard. « Au pied du pic coule une rivière traversée d'un barrage que frange d'écume l'eau bouillonnante. » ⁵⁶³ L'écriture poétique s'insère au cœur de la prose pour prendre le relais, par le rythme et les sonorités, au niveau de la signification : « Deux écluses dorment dans leurs cuves de pierre ; deux chalands s'amarrent au quai. » ⁵⁶⁴ Le parallélisme de ces deux propositions juxtaposées de structure identique, dont la première semble refléter celle qui la succède et qui sont des termes qui paraissent pourtant étrangers l'un à l'autre, bien qu'ils fassent partie du champ lexical de la navigation fluviale. Il faut rappeler que l'hypallage est une figure de style très utilisée par Mirbeau.

Le romancier exprime la réaction de ses contemporains devant la peinture de Lucien par la réaction du bourgeois. Lorsque l'artiste pose ses toiles dans une salle de café, il provoque sans le vouloir, un émoi sans précédent chez un bourgeois présents.

Tout à coup, il aperçoit, contre la chaise, les esquisses, les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules de jaune. Et ce fut comme s'il venait de recevoir un coup de pied au derrière. Dans une série de mouvements rapides, expressifs et simultanés, voilà que le malheureux bourgeois qui se remonte les épaules en avant, se renverse l'échine en arrière, rentre les fesses, qu'il empoigne à deux mains, se tord la bouche, se convulse les yeux, dans la plus horrible grimace que puisse inventer un singe [...] et s'enfuit, les fesses serrées, de nouveau protégées contre la botte idéales, par la double cuirasse de ses mains. [...] [P]lus tard, seul, dans ma chambre, en face de ces toiles, je me suis dit que ce bourgeois, après tout, avait raison, et que cette peinture était ignoble... ⁵⁶⁵

Mirbeau traite sur le mode burlesque la réception des tableaux de Lucien, celle-ci étant vécue - physiquement - par le bourgeois comme un coup de pied aux fesses... Le choc de la vision du tableau s'accompagne d'une dimension tangible dont la puissance est telle qu'elle se manifeste sensiblement au spectateur du tableau.

Dans sa préface à *Dans le ciel*, P. Michel souligne que cet état de dérégulation des artistes s'apparente à « une souffrance de l'idéal » et à une chimère inaccessible qui « empoisonne » l'existence, qui écrase l'homme et le laisse pantelant et frustré. Cette souffrance de la pensée du créateur se heurte au « mystère affolant de l'incommensurable », sans jamais lui apporter de consolation. L'être humain est voué à « porter le poids de ce ciel immense où nulle route n'est tracée ». Cet état de neurasthénie dénote l'influence de Pascal et de Schopenhauer, ajoute P. Michel. Pour Mirbeau, seul l'artiste semble capable de ressentir cet état d'interrogation existentielle et d'angoisse diffuse.

[Car] la plupart des hommes, dûment abêtis, crétinisés, émasculés par la famille et par l'école, sont réduits à l'état de larves immondes entièrement absorbées par leurs « *divertissements* » dérisoires, et grossièrement dupées par les « *grimaces* » de respectabilité des dominants. Incapables d'imaginer autre chose que cette existence sordide où ils sont emprisonnés sans raison [...] ⁵⁶⁶

Chez Mirbeau, le ciel apparaît comme le lieu d'inspiration de l'artiste. Cet espace s'oppose à celui d'en bas - l'auberge de l'écluse, la ville ou la province. Et cela selon un axe vertical - en bas la terre, domaine des turpitudes sociales, en haut le ciel, domaine des arts et de l'artiste. Le champ lexical étonne par sa diversité : le coloré et le flamboyant côtoient la pesanteur et la mort, qui s'articulent autour de figures métaphoriques ou comparatives. On reconnaîtra les thèmes communs à Hugo ou Baudelaire. Comme dans *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, où les montagnes, forment une chappe de plomb sur le narrateur et lui donne une intolérable impression de pesanteur : « À droite, la montagne, au pied de laquelle un lac dort ; à gauche, la montagne toujours [...] Et pas de ciel... jamais de ciel, au-dessus de toi ! » ⁵⁶⁷ Le ciel reste le lieu privilégié, où l'artiste perçoit sa petitesse et son néant. Le ciel semble appeler les artistes pour les sacrifier. Et ce n'est pas un hasard s'il se reflète dans les yeux de Lucien comme un espace de néant. « Son regard m'effrayait en ces moments, son regard était pareil aux regards hallucinants des figures de ses toiles, il ressemblait aux ciels tourmentés et déments de ses paysages. » ⁵⁶⁸ et, plus loin, « [...] des projections de prunelles hagardes, vers on ne sait quelles douloureuses démences. » ⁵⁶⁹ Le ciel se reflète dans les yeux de l'artiste, mais il est vide. À partir de là se trouve posé le

problème tragique de l'écrivain exténué de cette fin de siècle. Il y a une parenté entre Lucien et Claude Lantier, le personnage principal de *L'Œuvre* (1886) de Zola. Lantier est un personnage aisé d'une grande famille, qui participe à la vie culturelle de son temps. Lucien, à l'inverse, est un personnage sans passé et sans ambition, dont le lecteur ne sait rien sinon qu'il ne cesse de dire sa souffrance et son impuissance créatrice.

On pourrait interpréter la souffrance de l'artiste ou de l'écrivain comme la volonté de dépasser l'héritage artistique, et trouver de nouvelles formes d'expressions, alors que tout a été dit. En effet, comme le souligne Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), le XIX^e siècle vient en rupture des siècles précédents.

Ainsi, alors que les lettres, à l'ordinaire, représentent dans une société, une fonction intégrée et militante, la société bourgeoise, au XIX^e siècle finissant, offre ce spectacle sans précédents : une collectivité laborieuse, et groupée autour du drapeau de la production, d'où émane une littérature qui, loin de la refléter, ne lui parle jamais de ce qui l'intéresse, prend le contre-pied de son idéologie, assimile le Beau à l'improductif, refuse de se laisser intégrer [...].⁵⁷⁰

Ainsi, pour reprendre Sartre, l'extrême pointe de cette littérature « brillante et mortelle, c'est le néant. »⁵⁷¹ Il s'agit, pour l'artiste, de nier le monde ou de le consommer. Flaubert écrit pour se débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase saisit l'objet, l'attrape et l'immobilise puis retombe dans le doute de l'imperfection. Mirbeau fait de ses personnages des exilés du monde. Ceux-ci se consacrent à l'exercice de leur art, allant parfois jusqu'au suicide. Ce symbolisme, nous dit Sartre, « découvre l'étroite parenté de la beauté et de la mort, [et] ne fait qu'explicitement le thème de toute la littérature du demi-siècle. »⁵⁷² La mort est partout, dans un passé qui n'existe plus. La société de consommation contamine tout, apportant la maladie, l'amour qui dévore, l'art qui tue. Pour Sartre, la littérature du XIX^e siècle, va jusqu'à « se contester elle-même ».

[E]lle nous a fait entrevoir un silence noir par-delà le massacre des mots, et, par-delà l'esprit de sérieux, le ciel vide et nu des équivalences ; elle nous invite à émerger dans le néant par destruction

de tous les mythes et de toutes les tables de valeurs, elle nous découvre en l'homme, en place du rapport intime avec la transcendance divine, une relation étroite et secrète avec le Rien.⁵⁷³

Par le truchement de Lucien, peintre inconnu, et de Georges, écrivain raté -, Mirbeau se demande si l'artiste est moins aliéné et mieux loti que les « croupissantes larves ». Celui-ci tente, malgré tout, de « suggérer la beauté cachée sous les choses ». Pour Mirbeau, l'artiste, jouit par là-même d'une supériorité incontestable. Il perçoit et ressent ce que les autres hommes ne percevront jamais devant le spectacle de la nature. Et l'artiste transforme cette sensibilité en art - pictural ou littéraire - et se libère ainsi, en partie, de l'aliénation de la société. Pour Mirbeau, l'artiste n'échappe jamais aux limites et aux contrariétés de sa condition d'homme. Plus encore, il en souffre plus douloureusement, car il ressent cette possibilité d'élévation et de lucidité sans jamais pouvoir l'atteindre totalement. Il incarne, - écrit P. Michel, dans la préface de *Dans le ciel* -, « les déchirements de la double postulation baudelairienne » :

[V]ers « *le ciel* » des idées, l'azur inaccessible et écrasant, l'idéal qui ne se laisse entrevoir que pour mieux esquiver la prise ; et vers la terre, les plaisirs au goût de cendre, les hommes brutaux et incompréhensifs, la société mercantile où il s'englué.

[...] s'il est assez exigeant pour concevoir la perfection et porter, dans son imagination créatrice, une représentation de l'œuvre rêvée, [l'artiste] est aussi trop lucide pour ne pas se rendre compte, à l'expérience, de l'insuffisance de son cerveau à diriger et de sa main à exécuter. Être fini, l'artiste a le douloureux privilège d'aspirer à l'infini tout en sachant mieux que personne qu'il n'a aucune chance d'y jamais accéder. Symboliquement, le peintre Lucien finira par se couper la main « *coupable* » : aveu pathétique de l'impossibilité de s'élever au-dessus des forces humaines.⁵⁷⁴

Mirbeau l'écrira à Cézanne en 1914 : « S'il est facile de suivre les dogmes, la joie cruelle de ceux qui ont la nature pour maître est de savoir qu'ils ne l'atteindront jamais. »⁵⁷⁵

Le peintre Lucien est atteint de « la maladie du doute, de la folie du toujours mieux. », et sa vie devient une torture et une source permanente de désespoir.

Monet, Rodin et Cézanne, possèdent, eux, une force de caractère suffisante pour ne pas céder à la dérélliction. P. Michel et J.-F. Nivet citent l'exemple d'une lettre de Mirbeau à Zola sur son roman *L'Œuvre* :

[...] j'ai pleuré devant ce malheureux Claude Lantier, en qui vous avez synthétisé le plus épouvantable martyr qui soit, le martyr de l'impuissance. Génie à part, j'ai retrouvé en cette douloureuse figure beaucoup de mes propres tristesses, toute l'inanité de mes efforts, les luttes morales au milieu desquelles je me débats et vous m'avez donné la vision très nette et désespérante de ma vie manquée, de ma vie perdue.⁵⁷⁶

D'autres lettres de Mirbeau à Maupassant et Paul Hervieu* expriment ce même désarroi : « Je vis dans une double angoisse et une double lutte. Je m'escrime contre l'adjectif rebelle et le ton qui fuit » et « [j]e travaille comme un baigneur à terminer mon stupide *Abbé Jules* »⁵⁷⁷ pour conclure, quelques mois après sa publication : « Je juge mon roman le plus assommant des romans... et je défie bien quelqu'un de le lire sans s'endormir. » Et d'ajouter : « Je sais que c'est mauvais, déhanché, que l'originalité qui aurait pu y être n'est pas sortie. »⁵⁷⁸ Ce malaise psychique est vécu dans son corps ; il se plaint de fièvre et d'évanouissements. M. Bablon-Dubreuil rappelle que ces tourments auraient été identifiés par la médecine de l'époque et nommés : « Cérébrasthénie : Les hommes de lettres poursuivent inutilement [...] les justes expressions de leur pensée, les mots aussi bien que les idées leur font défaut. »⁵⁷⁹ La crise existentielle de Mirbeau apparaît d'autant plus après l'achèvement de *Sébastien Roch*.

Cette crise de l'écriture va déstabiliser les repères de l'écrivain : malaise conjugal, rupture avec Zola et Bourget, aversion pour le journalisme (alors qu'il écrit beaucoup dans la presse). Il montre alors une attirance pour les idées anarchistes et la volonté de bouleverser les carcans qui l'entourent. À ce moment de sa vie, Mirbeau traverse une profonde dépression - dont il n'a jamais fait mystère à aucun

* Paul Hervieu (1856-1915), écrivain français, d'abord secrétaire d'un politicien, il deviendra l'ami le plus dévoué de Mirbeau. Hervieu l'introduit chez les Goncourt et le met en relation avec Rodin et Monet. Mirbeau lui a consacré de nombreux articles élogieux dans ses journaux. [*Dictionnaire Octave Mirbeau, Op. Cit.*, p 166-167 et lui a dédié *L'Abbé Jules*.]

de ses amis, dont P. Hervieu et C. Monet - et qu'il nomme « crise du cerveau » et affirme « qu'elle ne fait que commencer ».

Dans cette lettre à P. Hervieu du 20 juillet 1887, Mirbeau exprime ses réflexions littéraires dans le sens d'un renouvellement nécessaire de la narration.

Plus je vais dans la vie et la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature ! il n'y a rien, rien que des redites cent fois dites, Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y pas un atome de vie cachée – qui est la seule vraie.⁵⁸⁰

Sylvie Thiéblemont-Dollet explique que cette période de dépression va durer jusqu'en 1893. Trois ans de malaise et de désolation où l'écrivain dit souffrir de rhumatismes et du caractère tyrannique de son épouse Alice Regnault, mais surtout, il n'arrive pas à se remettre de l'échec de ses deux précédents romans. Enclin à des crises de tristesse répétées, il se lamente sur sa médiocrité auprès de Jean Grave ou de Claude Monet : « Je ne fais que de stupides articles de journaux, je renonce à faire autre chose... et puis, je suis plus foutu que jamais et vidé comme une vieille gourde... »⁵⁸¹ C'est aussi à ce moment qu'il met son talent au service des positions libertaires aux côtés de Grave et condamne haut et fort l'aliénation par l'argent.

Ah ! cher ami, dans quelle sale époque nous vivons ! L'âpre argent a tout perverti, tout sali, tout déshonoré : il a arraché (de vous à moi), le pouvoir de l'émotion. Ah ! oui, il faut une révolution complète, mais complète cette fois, pour remettre les choses en l'état [...].⁵⁸²

Par ailleurs, il devient influent dans le domaine de l'art, où il prend la défense de Pissarro, le peintre paysagiste, en 1892.

Pour nous décrire le drame de la terre et pour nous émouvoir, M. Pissarro n'a pas besoin de gestes violents, d'embranchements sinistres sur des ciels livides. Un coteau, une silhouette, sous un ciel avec un nuage qui vagabonde, et cela suffit. [...] Et la vie s'évoque, le rêve se lève, plane, et cela qui est si simple, pourtant si familier à nos regards,

se transforme en une idéale vision, s'amplifie, se hausse jusqu'à la réalisation de la grande poésie décorative.⁵⁸³

Écrire *L'Abbé Jules et Sébastien Roch* a changé beaucoup de choses notables dans sa vie. À partir de *Sébastien Roch*, écrit en 1890, le narrateur dénoncera les valeurs d'une société qui révolte Mirbeau. Il faut rappeler que l'image du ciel est un élément récurrent dans l'imaginaire artistique de la fin du XIX^e siècle, ce ciel qui symbolise « l'imperturbable ironie des plafonds silencieux » (Baudelaire), c'est-à-dire l'impuissance de l'artiste à trouver une voix qui le dirige. Plus encore, le mouvement décadent, qui fleurit dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, fait du ciel le symbole de la toile vide devant laquelle se tiennent les artistes en manque d'inspiration. Cependant, la pensée exprimée par les Décadents dans leurs œuvres est souvent décevante. Jean Perrot note que les Décadents se firent une réputation d'être « dans une solitude hautaine et aristocratique et d'avoir, par refus de la vie et de la réalité, abouti au solipsisme et au narcissisme. »⁵⁸⁴ L'utilisation du ciel comme lieu commun de l'inexprimable reste plus que jamais un poncif littéraire. *Dans le ciel*, en ce sens, évoque l'interrogation des Décadents sur l'indescriptibilité des choses contemplées et la multitude de leurs interprétations. Par ailleurs, Mirbeau aborde une réflexion sur ce qui constitue l'essence de l'art : est-il dans les choses contemplées, le regard du poète, l'impressionnisme des sensations changeantes ou dans l'espace infranchissable qui sépare le sujet de l'objet ? Mirbeau pose de multiples questions : La Nature est-elle créatrice, ou est-ce l'artiste qui fait naître la beauté ? P. Michel et J.-F. Nivet ont souvent souligné que Mirbeau a enraciné son œuvre dans un débat esthétique qui est celui de son temps. Ses articles en faveur des impressionnistes (Pissarro ou Monet) sont nombreux, puisque Mirbeau est aussi critique d'art.. Sa correspondance expose son amical soutien à Claude Monet, et on sait qu'il avait acquis « Les Iris » et « Les Tournesols » de Van Gogh, qui peut-être lui ont inspiré les toiles de Lucien.* En effet, le roman *Dans le ciel* présente un hommage - presque une épitaphe -, à Van Gogh, mort le 29 juillet 1890. Dans sa poche, on retrouve une lettre adressée

* Citons ici un article de Mirbeau dans *L'Écho de Paris* du 31 mars 1891 lors du Salon des Indépendants. « Van Gogh a eu à un degré rare [...] : le style. Et 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 [...] Et comme il a compris aussi ce qu'il y a de triste, d'inconnu et de divin dans l'œil des pauvres fous et des malades fraternels ! » MIRBEAU O. *Écrits sur l'Art*, Berg international, Paris, 2016, p. 34-35.

à son frère Théo, avec qui il a entretenu une correspondance fournie, une lettre inachevée qui témoigne de son désespoir.

Eh bien ! mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondu à moitié – bon – mais tu n'es pas dans les marchands d'hommes pour autant que je sache, et tu peux prendre parti, je le trouve, agissant réellement avec humanité, mais que veux-tu ? Que répondre devant la fosse ouverte ?... mais que veux-tu ? Que répondre devant les tournesols déposés parmi les autres fleurs jaunes déposées sur le cercueil ?... mais que veux-tu ? ⁵⁸⁵

À l'instar de Lucien, la peinture impose à Van Gogh un exil singulier sur lequel il s'explique.

Tu dois bien te pénétrer de ma façon de considérer l'art. Pour atteindre le vrai, il faut beaucoup travailler et longtemps. Ce que je désire, le but que je m'impose est bigrement difficile à atteindre ; pourtant je ne crois pas viser trop haut ; Je veux faire des dessins qui *frappent*... Enfin, je veux en arriver à ce qu'on me dise de mon œuvre : cet homme sent intensément. [...] Que suis-je aux yeux de la plupart des gens ? Une nullité [...] Je voudrais prouver par mon œuvre qu'il y a tout de même quelque chose dans le cœur de cet original, de cette belle nullité. ⁵⁸⁶

Puis, plus loin : « Donc mon œuvre constitue mon unique but – si je concentre tous mes efforts sur cette pensée, [...] ma vie ne ressemblera pas à un chaos et où tous mes actes tendront vers ce but. » ⁵⁸⁷

P. Michel et J.-F. Nivet ⁵⁸⁸ suggèrent que Van Gogh aurait servi de modèle pour le personnage de Lucien. Un personnage qui est à la recherche de cette quête de perfection créatrice au point de devenir fou et de se suicider. Rappelons que *Dans le ciel* est un roman inachevé. Le refus de composition classique de ce roman fait naître une narration impressionniste où le sujet se fonde dans la nature. La polyphonie des voix narratives participe à dire l'indescriptible. Mirbeau établit une corrélation entre l'incapacité de ses personnages à exprimer ce qu'ils ressentent et leur recherche du sublime. Le ciel est la métaphore d'une source inépuisable d'œuvres d'art condamnées. Par là-même, les personnages s'imaginent que

contempler un ciel qui les confronte à leur impuissance constitue le substrat de leur inspiration.

Un autre thème de prédilection chez Mirbeau, nous l'avons vu, est celui de la corruption de l'enfance par les institutions. Ainsi, l'incipit du récit *Dans le ciel* décline l'aliénante perversion qu'a subie le narrateur à travers son éducation. Le livre prend, ainsi modèle sur les romans antérieurs, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*. Avant d'être corrompus par leur famille ou leur éducation, Jean Mintié, Albert Dervelle et Sébastien Roch ont été en quelque sorte des habitants des cieux, dénués de tout préjugé. Mirbeau parle de l'inexorable chute d'un des narrateurs de *Dans le ciel* qui nous dit : « j'avais la conscience que ma petite personnalité disparaissait peu à peu, sous ce dépôt excrémental et quotidien. »⁵⁸⁹ De la clarté de l'enfance, on débouche sur l'obscurité de l'adulte aliéné. Le desir de Georges et de Lucien sera de sortir de cette obscurité par l'art. Le souhait de Georges est de sortir de lui-même par le biais de la littérature et « d'excuser par de trop subtiles raisons la retombée de l'ange que j'aurais pu être, à l'immonde, à la croupissante larve que je suis. »⁵⁹⁰

Dans sa préface à *Dans le ciel*, P. Michel qualifie Mirbeau de « pré-existentialiste ». Ce qualificatif le rapproche d'Albert Camus et, en particulier, de *L'Homme révolté* (1951) où l'écrivain traite, à travers le thème du suicide, du caractère absurde de l'existence. Georges, un des narrateurs de *Dans le ciel*, ne peut guère plus donner vie à son œuvre. Au contraire, ses kyrielles de syllabes sans vie ressemblent aux aboiements « d'un chien perdu dans la nuit. » De même, Lucien, le peintre, souhaite peindre l'aboiement du chien comme une lumière éblouissante. Le rêve de peindre le son ou l'infini tout entier pourrait, selon l'artiste, être contenu dans le cri de l'animal. Ainsi le discours de Lucien est ponctué d'ellipses et de vides aussi énigmatiques que ses tableaux. Le sujet du roman reprend cette rupture permanente qui constitue le sujet même de la fiction. La fragmentation des récits apparaît même dans la ponctuation qui, comme l'a noté J. Dürrenmatt, aboutit à l'usage compulsif de points de suspension qui rendent la narration « investie par le vide, à tout moment sur le point de s'interrompre [...] incapable de ne jamais s'achever. »⁵⁹¹ La ponctuation de Mirbeau est, en effet, très particulière. Mirbeau est obsédé par les signes

mélodiques, en particulier le point d'exclamation et les points de suspension, ces derniers rejoignant le premier, puisque tous sont chargés d'une valeur psycho-émotive. Cette ponctuation donne au lecteur une impression de grande spontanéité comme si elle retranscrivait la parole *hic et nunc*. La parole rend alors compte des hésitations et des émotions des personnages. Cette ponctuation supplée aussi une parole défaillante et indicible, ellipse le discours et donne une réalité humaine aux personnages. La présentation hachée que Mirbeau fait du discours de Lucien explicite son incapacité à communiquer. Le mot semble aussi impropre que l'image pour dire le monde :

La peinture !... Tu ne t'imagines pas, mon garçon combien c'est difficile et peut-être impossible !... Oui ; souvent, j'ai pensé que ça pouvait être une mystification, comme tout le reste, d'ailleurs ! Qui sait ?... Enfin !... Il y a deux choses, dans la peinture ! Donner le caractère à ce que l'on peint... le dessin si tu veux... Et puis, le métier !... Il y a le métier !... Ah ! le métier !... Ainsi, tiens, par exemple... Tu es dans un jardin... Oui... Dans un jardin il y a des fleurs, des groupes de fleurs, de couleur différente et hurlant l'une contre l'autre, je suppose... Bon !...⁵⁹²

L'œil, la main et le cerveau sont les outils de Lucien. Mais ces outils s'avèrent inaptes à capturer ses idéaux. Il est condamné à l'ignorance et l'échec, qui l'amèneront à s'amputer la main comme s'il se débarrassait d'un outil défaillant. Cette métaphore résume l'aliénation de l'homme emprisonné, comme Prométhée, par sa condition d'homme. Alors qu'il souhaite prendre son essor, Lucien reste attaché à la terre par ses échecs, ses peintures réfractaires et ses mots impossibles qui ne peuvent que l'emprisonner plus encore dans sa condition. « Et des gestes qui dessinaient en l'air, de longues queues de paon, des tiges de plantes, orchestraient ses paroles. »⁵⁹³ Mirbeau emploie souvent les métaphores florales (cf. *Le Jardin des supplices*). Le rêve récurrent de Lucien - montre l'enfouissement de ses œuvres dans la terre pour tenter d'y faire pousser des fleurs, selon le processus génésique de la pourriture qui donne la vie : « Figure toi une tête de mort qui sortait de la terre sur une tige mince... je l'ai regardée... le pied était mort ; il n'avait pas poussé une feuille... rien que cette fleur terrifiante ! »⁵⁹⁴ L'artiste a tenté de défier la nature, il y a trouvé la mort. R. Ziegler note que chez Van Gogh, le tournoiement des champs de blé, des nuages et des ciels

étoilés donne le vertige à celui qui les contemple, la toile semble refléter comme « des projections de prunelles hagardes ». ⁵⁹⁵

[Je tentais d'] en faire surgir tout un monde de cauchemars, d'en tirer des analogies effarantes et surnaturelles [...] À ces jeux mon imagination s'épuisait ; mon cerveau sans cesse tendu vers d'impossibles combinaisons de formes s'endolorissait. Et après de vaines luttes contre ces fantômes, les membres rompus, la tête engourdie, je tombais dans des prostrations semblables à la mort. C'était, en moi et autour de moi, comme un immense abîme blanchâtre, comme un grand ciel immobile, que traversaient de temps en temps, des vols d'oiseaux chimériques, des fuites de bêtes éperdues métamorphose de mes pensées en déroute. ⁵⁹⁶

On pense à la description du tableau « Champ de blé aux corbeaux » (1890) de Van Gogh. Cette parenté entre la peinture et le roman est alors fréquente. Chez beaucoup d'écrivains réalistes, naturalistes ou même décadents apparaît un genre (ou un sous-genre) bien particulier - le « roman du peintre » -, qui développe le thème romantique de l'incompatibilité artiste/société. Ce genre prend son essor en lien avec le mouvement pictural impressionniste. L'inclusion d'un artiste peintre est alors mis en parallèle avec les tâtonnements d'un écrivain. Maria Carrilho-Jézéquel note que ce genre est présent, entre autres, chez Balzac, Gogol ou Hoffmann, et qu'il s'autorise une « réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et ses conditions. » ⁵⁹⁷ On pense au conte *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac, qui illustre à merveille ce thème romantique de l'opposition vie/art. Frenhofer, le personnage principal, est l'auteur d'un chef-d'œuvre qui n'est autre qu'un tableau blanc sur lequel il a passé des années de tortures. L'artiste finira par se suicider. Frenhofer rappelle Claude Lantier du roman *L'Œuvre* de Zola et Lucien de *Dans le ciel* de Mirbeau. Frenhofer et Lucien défendent l'idée selon laquelle la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer.

Le XIX^e siècle, il convient de le rappeler, est marqué par le besoin de réformer ou redéfinir la création artistique. Hegel, en 1835, fut l'un des premiers à broser les traits dominants de ces changements qui font que l'art du XIX^e siècle « n'a plus pour nous la haute destination qu'il avait autrefois » : ⁵⁹⁸

De nos jours, on ne vénère plus une œuvre d'art, et notre attitude à l'égard des créations de l'art est beaucoup plus froide et réfléchie. En leur présence, nous nous sentons beaucoup plus libres qu'on ne l'était jadis alors que les œuvres d'art étaient l'expression la plus élevée de l'Idée. L'œuvre d'art sollicite notre jugement ; nous soumettons son contenu et l'exactitude de sa représentation à un examen réfléchi. Nous respectons l'art, nous l'admirons ; seulement nous ne voyons plus en lui quelque chose qui ne saurait être dépassé, la manifestation intime de l'Absolu, nous le soumettons à l'analyse de notre pensée, et cela, non dans l'intention de provoquer la création d'œuvres d'art nouvelles, mais bien plutôt dans le but de reconnaître la fonction de l'art et sa place dans l'ensemble de notre vie [...] De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation. Ce qu'une œuvre d'art suscite aujourd'hui en nous, c'est, en même temps qu'une jouissance directe, un jugement portant aussi bien sur le contenu que sur les moyens d'expression et sur le degré d'adéquation de l'expression au contenu.⁵⁹⁹

L'art et la littérature du XIX^e siècle sont ainsi contemporains de profonds changements. Le mouvement Décadent signe un vrai virage artistique. Ce qu'illustre le mot fameux de Baudelaire à Manet (« Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art »)⁶⁰⁰ qui reprend ce que Sainte-Beuve confie un peu plus tôt à Chateaubriand : « Vous êtes le premier grand artiste d'une époque de décadence ».⁶⁰¹ Bernard Vouilloux souligne, dans la préface de son ouvrage *Le tournant « artiste » de la littérature française*,⁶⁰² que le système conventionnel et narratif des genres artistiques, qui se réfère à une codification figée des Beaux-Arts, s'est éteint à la fin du XVIII^e siècle. Survient alors une sorte de libération de l'artiste : l'expérience esthétique fonctionne désormais comme un monde qui se moque des diktats. Tout sujet et toute forme sont maintenant possibles pour l'artiste. Vers le milieu du XIX^e siècle, l'art se veut une activité autonome.

Dans sa *Petite apologie de l'expérience esthétique*,⁶⁰³ Hans Robert Jauss explique que cette autonomie a entraîné une distanciation de l'être au monde. L'artiste prend de la distance avec son sujet. De la même façon, les normes des comportements sociaux sont soudain investis d'une mission de communication. L'art se fait militant et tend à libérer l'homme de ses carcans esthétiques et sociaux. À juste titre, H.-R. Jauss cite Hegel pour illustrer son propos.

La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde, enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition.⁶⁰⁴

L'expérience esthétique, poursuit Jauss, est donc « toujours aussi bien libération *de*, que libération *pour* quelque chose, ainsi qu'il ressort déjà de la théorie aristotélicienne de la *cartharsis* ». ⁶⁰⁵ Et Jauss de reprendre Hegel : « L'homme fait cela pour, en tant que sujet libre, dépouiller aussi le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid et pour, à travers les choses, jouir, seulement de lui-même sous la forme d'une réalité extérieure. » ⁶⁰⁶ Le mot de *cartharsis* est essentiel chez Mirbeau, car il renvoie au fait que, grâce à la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut se dégager des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique. Il est ainsi plus disposé, par le biais de l'identification esthétique, à percevoir d'autres normes de comportement social et peut alors tenter de recouvrer sa liberté de jugement et de pensée. À ce titre, nous appuierons notre propos sur des citations de théoriciens de l'art comme Herbert Marcuse qui note dans *La Dimension Esthétique* : « L'art ne peut pas changer le monde mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient [le] changer. » ⁶⁰⁷ Pierre Macherey rejoint Marcuse et pose la question de l'importance du discours artistique pour *interpréter* et *changer* le monde :

Si l'art est un irremplaçable moyen d'émancipation, c'est parce qu'il attise le besoin de transformer le monde, au lieu de se contenter de l'interpréter. [...] l'art ne se donne pas à regarder comme une peinture muette sur un tableau, mais il correspond à un projet dont il ne convient pas de minorer, en même temps que sa constitutive inventivité, la portée active propre à un effort d'intervention visant, non seulement à interpréter le monde d'où il vient et auquel il se rapporte, mais aussi à le transformer, même si c'est par le biais de constructions imaginaires.⁶⁰⁸

La pratique artistique dans laquelle nous entraînent les œuvres d'art ouvre donc - comme le soutient Mirbeau – des brèches dans un monde à réinventer. C'est une solution opérante pour l'être humain qui souhaite réorganiser le monde autour de

lui. Ernst Bloch, dans son *Esprit de l'utopie*, élabore une théorie fondée sur l'espoir salvateur de l'art et de la création :

C'est en nous seuls que brille encore cette lumière et la marche imaginaire vers elle commence la marche vers l'interprétation du rêve éveillé, vers l'utilisation du concept utopique dans son principe. C'est pour la trouver, pour trouver ce qui est juste, ce pour quoi il convient de vivre, d'être organisé, d'avoir du temps, c'est pour cela que nous allons, arpentant les chemins métaphysiques constitutifs, c'est pour cela que nous appelons ce qui n'est pas, que nous bâtissons dans l'inconnu et cherchons le vrai, le réel là où la simple réalité factuelle disparaît - *incipit vita nova*.⁶⁰⁹

Bloch tente de réhabiliter la problématique du « nous » (il s'agirait de retrouver notre propre identité par l'intermédiaire d'une identité collective.) Il définit l'utopie artistique comme une *rupture* dans une époque d'agonie et de confusion sociale. Pour lui les possibilités objectives d'un réel à inventer sont toujours inachevées. Opposé aux thèses adorniennes*, il admet qu'il existe des éléments positifs moteurs de la création. Aux travers des utopies que motive l'œuvre d'art :

Celui-ci reflète de façon immanente l'éloignement de ce qui est juste et [...] d'autre part [...] ose camper un Paradiso au travers d'autres objets, poussés en lui jusqu'à leurs limites extrêmes, dans un pré-apparaître devenu positivement possible.⁶¹⁰

Par sa vision dialectique et optimiste, Bloch tente de donner des résolutions positives aux contradictions humaines et atteste d'une réalité qui n'est pas encore. Il crée alors un humain qui refuse son aliénation et tente de dépasser ses propres limites. Pour J.-M. Lachaud :

L'esthétique blochienne met en présence les potentialités subjectives du créateur et celles, objectives du matériau, en insistant sur leur *action* simultanée, donc sur le caractère dialectique de cette relation. La catégorie de possibilité, agissante au sein du processus de développement historique, est donc également essentielle dans le domaine esthétique. Au sein de l'œuvre d'art, sont ainsi figurés et

* Theodor W. Adorno (1903-1969), philosophe allemand qui critique la culture artistique de masse créant une fausse individualité.

s'*activent* des éclats utopiques, c'est-à-dire un ensemble de possibles non-encore-réalisés. L'art résiste, dénonçant la réalité établie et envisageant (suggérant) ce qu'elle pourrait être dans l'à-venir. En ce sens, Bloch signifie son efficacité politique et son impact social.⁶¹¹

Pour Bloch, le principe de réalité s'élabore dans le « rêve diurne » et se concrétise dans l'œuvre d'art comme orientation utopique et désirante. L'œuvre d'art se positionne pour Bloch comme une ouverture sur un futur différent, provoquant et exacerbant les désirs et la lutte de l'homme pour vivre autrement dans un monde meilleur. Ce qui émerge et vit dans l'art, c'est l'attente du réel possible où s'élabore la libération par rapport au principe de réalité, construite, sans limites, par l'imagination désirante. Chez Mirbeau, le désespoir de Lucien provient de son impuissance à produire des œuvres suffisamment acceptables. Il s'attache à vouloir reproduire la sensation impalpable d'une odeur, d'un instant ou d'un son sans jamais y parvenir. Il ne se satisfait pas des modèles de réalité hypothétiques et fragmentaires qu'il pourrait proposer dans ses œuvres. En cela, il est prisonnier de sa propre chimère, refusant d'appartenir au fugace, à l'éphémère fugitif d'une œuvre toujours perfectible.

Selon Bloch, l'art est aussi dans l'expression d'une volonté, d'un « vouloir dire » qui ne possède pas encore son « quoi dire ». L'art est ainsi constitué du chemin vers cette élaboration. Sous forme d'une action concrète (imagée, sonore, ou textuelle), peut être à même de dépasser la réalité présente et d'imaginer les contours de son devenir. La force de l'art est de débusquer la réalité derrière la réalité, de dépasser le réel existant en le complétant en projections incertaines. L'art et la littérature produisent des œuvres mettant en scène les refus et les souhaits des hommes dans une réalité toujours renouvelée.

Ernst Fischer souligne que l'homme retrouve ainsi la joie de faire chanceler la réalité arrêtée et « de prendre les choses en flagrant délit dans leur brûlante mobilité »⁶¹² et de « vagabonder vers des réalités inattendues. » Il prouve que l'ultime espace où l'homme peut éprouver le vertige de la liberté et de l'émancipation est celui de la sphère esthétique et créatrice. Les peintres – Frenhofer, Lantier ou Lucien - des romans de Balzac, Zola et Mirbeau éprouvent le contraire. Le drame de l'artiste dans la quête d'une impossible originalité qui se

traduit par une perpétuelle absence, un entre-deux. Dans ces œuvres, les artistes n'arrivent pas à se fixer, à choisir ou à tracer une voix, leur finalité leur échappant toujours. Balzac introduit la donnée pessimiste de l'artiste qui meurt « de vouloir inventer. »⁶¹³

L'incapacité à finir une toile témoigne de cet échec à trouver un semblant de satisfaction. Claude Lantier, par exemple, imagine des projets hors du commun comme cette toile qu'il ne peut finir. C'est cette même souffrance que vit Lucien, aliéné par son impuissance à rendre visible l'indicible :

[Comme] rendre sensible, par une combinaison de lignes et de formes, tout ce que peut voir un aveugle, tout ce que peut dire une muette [...] ma main s'est refusée à peindre ce que je ressentais, ce que je comprenais d'*intérieur*, toute l'émotion dont mon âme était pleine devant ce regard firmamental, et devant cette bouche d'astralité [...] ⁶¹⁴

Cette quête impossible mènera Lucien à la folie et à mutilation.

Lui s'épuisait en paroles, en théories, en gestes désordonnés. C'était un flux grondant de souvenirs, de projets, auxquels se mêlaient des récits, des récits de sensations étranges, des croquis de paysage, des plans de réforme sociale, lambeaux de nature, d'humanité et de rêve, choses vagues, haletantes sans lien entre elles et comme vues le soir par la portière d'un wagon qu'emporte vers on ne sait où, une locomotive chauffée à toute vapeur. ⁶¹⁵

Dans l'œuvre de Mirbeau la temporalité se rapproche de la technique de peinture que Monet a nommé *instantanéité* – but recherché par la peinture impressionniste. À ce titre, les œuvres de Monet sont évocatrices de l'instantanéité - séries de nénuphars, de meules, ou encore celle de la cathédrale de Rouen - peintes différemment en fonction de toutes les variations possibles de lumières. Capturer l'instant, tel est le but de Lucien ou de Mirbeau lui-même dans *La 628-E8*. La souffrance vécue par Lucien tient dans ce désir même de capturer la réalité dans sa variabilité, qui fait que l'objet se dérobe sans cesse au regard du peintre, tant le temps est fugace et l'instant d'écrire éphémère. Le but premier de Lucien est la capture sensible de la réalité. C'est précisément la difficulté de cette tâche qui concentre le drame de Lucien, Flaubert ou encore Mirbeau, à savoir cette

temporalité éphémère. Le temps de la sensation s'inscrit dans les mots de Lucien :

Ce que je voudrais, ce serait rendre, rien que par la lumière, rien que par des formes aériennes, flottantes, où l'on sentirait l'infini, l'espace sans limite, l'abîme céleste, ce serait tout ce qui se plaint, tout ce qui souffre sur la terre... de l'invisible dans l'impalpable...⁶¹⁶

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac donne sa conception de l'existence créatrice. L'artiste digne de ce nom est celui qui installe la mort en lui par obéissance à ses voix intérieures qui lui imposent la perfection. C'est un obsessionnel, doué d'un pouvoir excessif de résonance imaginative. La vision intérieure du peintre, obscure et chaotique, rend le résultat toujours insuffisant. :

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer [...] Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La Forme est un Protée bien plus insaisissable [...] que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect [...] Les peintres invaincus ne se laissent pas tromper par des faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit.⁶¹⁷

Pour Mabuse, un seul peintre a réussi à extraire l'essence de la nature, sa faculté de briser les Formes pour les transcender de sa peinture : Raphaël.

La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure [chez Raphaël] est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillée par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression.⁶¹⁸

N'est-ce pas aussi le dessein de Mirbeau, grand avocat des souffrants et des opprimés ? Mais c'est également pour lui une forme d'aliénation, tant la tâche est vaste. Mais c'est précisément cette aliénation qui le fait exister et qui, comme

Lucien, le pousse à peindre « les mots d'une muette et la vision d'un aveugle ». Ce même drame flaubertien d'éviter de décrire la plate copie d'une réalité unidimensionnelle pour en tirer l'intimité de ses formes et la profondeur des choses. Claude, le personnage de Zola de *L'Œuvre*, traduit assez clairement ces propos :

- Ah ! tout voir et tout peindre ! reprit Claude, après un long intervalle. Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtera [...] La vie telle qu'elle se passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des rues populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes ! [...] oui, toute la vie moderne. !⁶¹⁹

« [...] Une fièvre le raidissait, il travaillait avec l'obstination aveugle de l'artiste qui s'ouvre la chair, pour en tirer le fruit dont il est tourmenté. »⁶²⁰

La littérature fin de siècle est dominée par cette obsession du vide, qui paraît créé par le trop-plein de vie peut-être engendré par la révolution industrielle de 1850. Il peut s'agir aussi de l'impression d'appauvrissement des mouvements artistiques et littéraires au XIX^e siècle. Le Rien se dresse alors comme un aboutissement dans la finitude des choses, un aboutissement à l'art. Durant le XIX^e siècle on assiste à deux mouvements contraires. L'un émane de Balzac, Stendhal et Zola qui emplissent le texte de science, de politique et de savoirs. L'autre vient de Flaubert, par exemple, qui, lui, évide le texte. Le livre sur Rien devient son credo littéraire. Point de vue partagé par Lucien, personnage du roman de Mirbeau. « Eh bien, voilà ce que je voudrais faire, comprends-tu ? Des toiles où il n'y aurait rien !... Oui mais est-ce possible ?... »⁶²¹ Mirbeau, dans toute son œuvre romanesque - du *Jardin des supplices* au *Journal d'une femme de chambre* et de *Dans le ciel jusqu'aux Vingt et un jours d'un neurasthénique* et jusqu'à *La 628-E8* - approfondit cette démarche d'évidement du texte inaugurée par Flaubert. Il la radicalise et en enrichit les procédés. Héritier du roman balzacien, Flaubert souhaitait échapper à l'aliénante tyrannie des codes réalistes - alternance de descriptions et de temps dramatiques - de son temps. Cette codification stricte, qui

dicte une description exhaustive des faits, Gustave Flaubert fait le pari de s'en affranchir, comme il l'écrit à Louise Colet, le 16 janvier 1852.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière...⁶²²

Flaubert a réduit le tissu narratif de *Madame Bovary* à peu de choses : un mariage, un déménagement, une naissance et quelques aventures adultères. Seul, le suicide d'Emma est exceptionnel. Flaubert ne décrit ni actions véritables, ni aventures, ni héros glorieux, juste la vie comme usure progressive. Et chaque fois qu'il pourrait arriver quelque chose, le romancier nous retient au bord de l'événement aussi longtemps qu'il faut pour qu'il soit réduit à rien ou presque rien. Par exemple, la scène du fiacre fermé avec Léon et Emma, dans les rues de Rouen, est éloquente. Que se passe-t-il à l'intérieur ? Le lecteur n'en sait pas plus que les promeneurs qui voient le fiacre passer à toute allure dans les rues rouennaises. *L'Éducation sentimentale* va plus loin – Flaubert en fait un récit d'absence d'action. *Bouvard et Pécuchet* est le dernier stade de cette quête de l'inachevé. À la tête d'une somme d'argent, deux petits employés copistes démissionnent et achètent une propriété à la campagne puis se lancent dans des études folles et des expériences innombrables, toutes vouées à l'échec. L'œuvre constitue une représentation dérisoire d'accumulation de savoirs, de sorte qu'à la fin, les deux compères finissent par copier le sottisier des auteurs de leurs recherches absurdes. Ils en reviennent alors à leur premier métier de copiste.

Mirbeau aussi recense dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* ou de *La* 628-E8, toutes les absurdités de la nature humaine, laissant son narrateur dépité et mélancolique. Les descriptions de Mirbeau n'ont pas la vocation qui leur était dévolue dans le roman zolien ou balzacien, à savoir soutenir l'histoire, la situer et la dater. La description passe le plus souvent par le personnage, qui se dévoile lui-même en même temps qu'il voit l'autre et par la manière dont il le voit. Une fois de plus, Mirbeau rejoint Flaubert. Le portrait d'Emma est un portrait éclaté. Emma est vue différemment par les yeux de Charles, de Rodolphe ou de Léon. Mirbeau,

désaliène le roman du réel pour en faire des romans de la sensation et de l'indicible. Emma n'est jamais véritablement cernable. Le lecteur ne saisit que des instants successifs de son personnage. Le romancier se tient à la fois à l'extérieur et à l'intérieur. Il reste le spectateur omniscient de sa posture, de sa vêtue ou de sa sensualité. Flaubert écrit d'ailleurs à Jules Duplan en 1861 : « L'empoisonnement de la Bovary m'avait fait dégeuler dans mon pot de chambre. »⁶²³ Les objets que Flaubert semble décrire de façon si précise, voire si maniaque, sont là comme des témoins de ce qu'éprouve le personnage et ont une valeur symbolique. En réalité, l'enflure de la description jusqu'au vertige empêche le sens de se solidifier. Un des exemples les plus célèbres est celui de la casquette de Charles, à l'incipit du roman, décrite comme un appendice de son propriétaire. Mais à force d'accumulation de détails et d'hypotypose, l'écrivain en vient à détruire l'objet décrit.

On retrouve le même procédé de style dans cet extrait de *L'Abbé Jules*, où le paysage est éclaté en une abstraction de couleurs.

Peu à peu, la campagne, plus verte, sortait des brumes célestes qui noyaient les contours et les ondulations du terrain ; sous une enveloppe de buée bleuissante ; et, sur le fond des coteaux d'un violet sourd, réveillé par les taches claires des maisons éparses, les aulnes des prairies, et les peupliers haut ébranchés, montaient, semblables à des menues et tremblantes colonnes de fumée rose.⁶²⁴

S'affranchir du réel devient le credo de Mirbeau. Il s'approche, de ce qui sera plus tard l'art abstrait et ressent le réel à l'unisson de ses personnages. La description des états d'âmes de Lucien ou de Georges répond à un palimpseste de leur vie affective et psychologique constitué d'une alternance de maladies et de périodes de bonne santé, d'euphorie et de dépression. Ainsi, lorsque s'enflamme leur esprit, le lecteur découvre un monde ouvert, foisonnant et coloré et quand, au contraire, les personnages cèdent à la désillusion, il entre dans un monde clos et fade. Mirbeau ne décrit pas le réel, mais la relation qui existe entre les personnages et le réel. Ce « déshabillage » de la réalité n'est là que pour créer des relations entre les êtres. Le plein de la description définit la relation du personnage avec le monde.

Déjà, dans *Le Diable boîteux* (1707), Alain-René Lesage imagine que le diable soulève le toit des maisons afin de décrire ce qu'il y a à l'intérieur. Il rejoint ainsi le mythe d'Asmodée* réactualisé par les peintres du XIX^e siècle. Il faut en quelque sorte soulever les toits pour décrypter les comportements humains, d'après leurs décors et leurs vêtements. Il faut percevoir pour concevoir. La perception de la réalité précède sa conception et la déforme à travers le filtre humain. Il en est ainsi, par exemple, pour la description de la maison de placement de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*.

Dès l'entrée, l'escalier étroit et raide, avec ses marches malpropres qui collent aux semelles et sa rampe humide qui poisse aux mains, vous souffle un air empesté au visage, une odeur de plomb et de cabinets, et vous met, dans le cœur, un découragement... Je ne veux pas faire la sucrée, mais rien que de voir cet escalier, cela m'affadit l'estomac, me coupe les jambes, et je suis prise d'un désir fou de me sauver... L'espoir qui, le long du chemin, vous chante dans la tête, se tait aussitôt, étouffé par cette atmosphère épaisse, gluante, par ces marches ignobles et ces murs suintants qu'on dirait hantés de larves visqueuses et de froids crapauds.⁶²⁵

Ces descriptions sont donc moins là pour décrire que pour créer et analyser la psychologie des personnages. Comme le note Gaston Bachelard, « le réalisme est essentiellement une référence à une intimité et la psychologie de l'intimité une référence à une réalité. »⁶²⁶

La mise en place du réel chez Mirbeau procède de deux moments simultanés. Un premier axe instanciel est celui de la description, c'est-à-dire de l'inventaire d'objets et de formes ou de particularités technologiques ou encore, d'impressions tactiles, visuelles ou sensibles du personnage. Cet axe renvoie à une compétence lexicale commune au lecteur et à l'auteur. C'est une interaction syntaxique et grammaticale organisée dans le temps. Il s'agit là d'une instance formelle et abstraite en elle-même (fabrication du mot). Le second axe sémantique organise

* Alain-René Lesage (1668-1747) a fait d'Asmodée un bon petit diable, trop curieux peut-être dans *Le Diable boîteux* (1707). Dans ce livre, un étudiant, qui, ayant délivré un diable enfermé dans une fiole, se retrouve entraîné à sa suite à regarder tout ce qui se passe sous les toits de Madrid. À l'origine, Asmodée ou Sydonay est un démon destructeur muni de trois têtes, une de taureau, une de bélier, une d'homme. Asmodée ou Aschmédaï, selon la légende, est intendant des maisons de jeux aux Enfers.

le sens et crée une unité rhétorique qui conceptualise le mot en dégagant un sens à l'exclusion des autres. Ce sens dépend de la culture et de l'époque de l'auteur. C'est en lisant que le lecteur réactualise cette réalité textuelle selon son histoire personnelle. Philippe Hamon rend compte que le détail est donc perçu de deux façons. En effet, écrit-il, « l'auteur réaliste est hanté par le mythe d'Asmodée : soulever les toits, voir à travers, « déshabiller », décrypter, percer à jour, etc. »⁶²⁷ C'est le cas, par exemple, dans *Madame Bovary* lorsque Léon se prend à rêver de Paris : « Il se meubla, dans sa tête, un appartement. Il y mènerait une vie d'artiste ! Il y prendrait des leçons de guitare ! Il aurait une robe de chambre, un béret basque, des pantoufles de velours bleu ! »⁶²⁸ Le détail (« béret basque », « guitare ») est ce qui est différencié d'un tout lexical (« béret basque » n'est pas « haut de forme », et « guitare » n'est pas « piano »). D'autre part, ce détail acculture ou connote l'objet puisqu'il fait référence à une manière d'être qui, dans ce cas, semble être celle de l'artiste ou du bohème (par opposition au bourgeois à haut de forme et dont le piano trône au milieu du salon). Le détail est alors le déclencheur d'un code culturel commun à l'auteur et au lecteur. Flaubert, dans beaucoup de descriptions - on l'a vu avec la casquette de Charles -, pousse la perception à dépasser la conception. Sa recherche presque maniaque à définir l'objet dans tous ces détails s'approche souvent de l'illusion perceptive, ou comme de celle d'un « impressionnisme » littéraire. La dissection pratiquée par l'auteur fait perdre la conceptualisation et l'objectivation de l'objet par le lecteur. C'est le cas, par exemple, de la description du pied-bot d'Hippolyte. La machine destinée à redresser cette malformation orthopédique n'est guère plus aisée à imaginer

Pour *percevoir*, il convient de configurer les variations et le champ visuel de manière à pouvoir y discriminer et y délimiter un objet, en fonction des informations sensorielles. Cette configuration ou conceptualisation ou encore objectivation n'est pas donnée par l'information sensorielle elle-même mais par un deuxième processus que nous appelons gnosie. On peut, dès lors, affirmer que l'univers des personnages flaubertiens et mirbelliens passe par une hyper-sensorialité. Les objets, les couleurs et les formes sont partout, créant par là-même un réel pointilliste. Flaubert s'en explique dans une lettre.

Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse [...] à la fois plus de variété et plus d'ensemble ; ce que celle [la réalité] a, au premier coup d'œil, de heurté, de confus, disparaît graduellement.
629

On trouve des exemples similaires chez Mirbeau. C'est ici qu'il convient de rappeler ce que disait Émile Benveniste : « La langue est un système où rien ne signifie en soi et par vocation naturelle, mais où tout signifie en fonction de l'ensemble ; la structure confère leur « signification » ou leur fonction aux parties. »⁶³⁰ Ce phénomène de résistance au réel - qui tend à décrire une chose ou un état selon le psychisme des personnages - est fréquent chez les auteurs choisis. L'illusion perceptive qui en découle crée l'objet sans pouvoir le décrire vraiment. Aucun mot ne peut décrire le réel, car mot et réel sont arbitraires. Dans son ouvrage *Alice au pays du langage*, Marina Yaguello fait le parallèle avec le langage enfantin : « [...] chez l'enfant, le jeu sur le son précède le jeu sur le sens. Après un stade purement sensuel, où il prend plaisir à répéter, à assembler les sons, l'enfant passe à un stade plus intellectuel, qui fait la part belle au sens. »⁶³¹

On pense à la phrase de Jean-Paul Sartre : « Absorbant le verbe, absorbé par l'image, je me sauvais, en somme, que par l'incompatibilité de ces deux périls simultanés. À la tombée du jour, égaré dans une jungle de paroles [...] je croyais découvrir le langage à l'état de nature, sans les hommes. »⁶³²

À travers la narration fantastique ou délirante, Mirbeau utilise de façon récurrente cet affranchissement de la référence, cette liberté de l'écrivain dans son rapport au monde qui n'est pas sans rappeler les mots qu'utilisera Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation*.

Définir la métaphore comme phénomène de contenu induit à penser qu'elle n'a qu'un rapport médiant avec la référence, laquelle ne peut être tenue pour paramètre de sa validité. Même quand on identifie une expression comme étant métaphorique parce que, si elle était prise à la lettre, elle paraîtrait absurde et fautive, il n'est pas nécessaire de concevoir une fausseté « référentielle », mais bien une fausseté (ou inexactitude) « encyclopédique ». Des expressions telles que *la rose se liquéfie et cet homme est une bête* semblent inacceptables si l'on se

fonde sur les caractéristiques attribuées par l'encyclopédie à la rose et aux hommes.⁶³³

Pour illustrer l'usage de la métaphore chez Mirbeau, l'étude d'U. Eco est éloquente. Pour lui,⁶³⁴ si la métaphore ne concerne ni les référents du monde réel, ni l'univers doxique des mondes possibles, elle a quelque chose à voir avec notre expérience intérieure du monde ainsi qu'avec nos processus émotionnels. La métaphore répond et produit une réponse émotive et passionnelle du monde qui nous entoure. Elle naît d'un choc perceptif. C'est une façon de se mettre en rapport avec le monde qui précède le travail linguistique et le motive. Or, on crée souvent de nouvelles métaphores justement pour rendre compte d'une expérience intérieure du monde née d'une catastrophe de la perception. Néanmoins, il semble difficile de dire si l'auteur a eu d'abord une expérience linguistique dont il a tiré ensuite une disposition différente pour voir le monde. Une fois interprétée, la métaphore nous engage à voir le monde d'une autre façon, mais pour l'interpréter il faut se demander *comment* et non *pourquoi* elle nous montre le monde de cette nouvelle manière. Ainsi, nous dit Eco, comprendre une métaphore c'est comprendre aussi – *a posteriori* – pourquoi son auteur l'a choisie. Mais il s'agit là d'un effet successif à l'interprétation. Le monde intérieur de l'auteur est une construction de l'acte métaphysique et d'une réalité psychologique (que l'on peut puiser en dehors du texte) qui motive l'interprétation elle-même. Aussi le texte joue-t-il à cache-cache avec ses exégètes. Chercher une interprétation unique dans les romans de Mirbeau serait bien illusoire. Et, pourquoi ces significations, une fois trouvées, se transforment-elles à nouveau alors que les lettres, les mots et les phrases ne changent pas ? Ce mode d'interprétation « réaliste », voire « positiviste », qui a pour but de chercher un sens définitif et clos à un texte va à l'encontre du processus de création. Wolfgang Iser y fait référence dans *L'Appel du texte* * :

Loin d'être des gabarits calibrés, dissimulés dans le texte et qu'il revient à la seule interprétation de débusquer, les significations sont le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur. Et si le lecteur engendre la signification du texte, alors celle-ci prend forcément et pour chacun une forme individuelle.⁶³⁵

* *Die Appellstruktur der Texte* (1970), traduit en français par Vincent Platini (éditions Alia, 2012).

La seule prédétermination acceptable pour lire les romans de Mirbeau serait la possibilité d'y voir un témoignage de l'esprit du temps vu par l'auteur et le lecteur. C'est aussi l'expression des obsessions de Mirbeau ou encore le reflet d'une situation sociale. C'est par ce témoignage psycho-social que l'auteur fait sens au lecteur. C'est cette correspondance textuelle qui crée le lien entre l'auteur et le lecteur. W. Iser pose la question sur la présence d'une réalité tangible dans les textes littéraires : « Penser que les textes reproduisent cette réalité relève d'une naïveté [...] La réalité des textes littéraires est une réalité qu'ils constituent toujours eux-mêmes et qui est en même temps, une réaction à la réalité quotidienne. »⁶³⁶

De même, la réalité des textes littéraires se constitue au fil de la lecture. Un texte n'engendre aucune réalité véritable, il n'acquiert sa réalité effective que par l'opération du lecteur réagissant à ce que le texte lui propose. On peut dire aussi que le lecteur ne peut donc se référer à aucune réalité objective - des objets clairs et tangibles - ni à un état de fait bien défini pour savoir si le texte a correctement représenté son objet. Ici apparaît un phénomène d'absence ou de vide propre à tous les textes littéraires dans le sens où tous contiennent une grande part d'indétermination, car on ne peut les réduire au cadre de la vie quotidienne au point de les assimiler à une réalité universelle. Ce cadre relève toujours d'une réalité subjective, alors que les textes sont fictionnels ; dès lors, il faut les voir comme ancrés non pas dans le monde quotidien mais dans le processus de lecture. W. Iser le rappelle :

[Le texte] n'acquiert sa réalité effective que par l'opération du lecteur réagissant à ce que le texte lui propose. Ici, le lecteur ne peut se référer ni à des objets clairs et tangibles, ni à un état de fait bien défini pour établir si le texte a correctement représenté son objet.⁶³⁷

En cela même, les marges d'interprétations auxquelles est soumis le lecteur constituent autant de zones de vide.

[Le terme] « lieux d'indétermination » a pour but de différencier les objets littéraires des objets réels mais aussi des objets idéaux... Dès lors, « les lieux d'indétermination » ne font que désigner ce qui manque

aux objets littéraires : la possibilité de les définir sous toutes leurs facettes ou encore d'être complètement constitués.⁶³⁸

L'objet de l'étude de W. Iser a pour but de « transformer les « aspects inaccomplis » en « aspects accomplis », et ainsi de se débarrasser, par une activité constitutive, d'autant de « lieux d'indétermination » que possible. »⁶³⁹ La carence et le vide sont donc, en quelque sorte, constitutifs de l'œuvre d'art. C'est ce qui semble constituer leur fonction représentative. Ces « lieux d'indétermination » ont pour objet d'être complétés par le lecteur, qui tend alors à parachever la polyphonie de l'œuvre la plus harmonieusement possible. Nous pouvons dire que cette aliénation de la réalité promise aux textes littéraires n'est qu'un leurre, car ce sont, justement, les zones de vides - lesquelles ne sont pas, comme on pourrait le croire, des lacunes du texte - qui constituent les prémices de son effet esthétique, comme le rappelle W. Iser.

Seuls les vides permettent au lecteur de participer à la constitution du sens de l'événement. Si un texte lui octroie cette possibilité, le lecteur ne considérera plus seulement l'intention du texte qu'il a conçue comme une probabilité mais bien comme une réalité. En effet, nous avons généralement tendance à percevoir comme réel ce que nous avons nous-même conçu. Quoi qu'il en soit, les vides d'un texte relèvent bel et bien la condition première d'une participation du lecteur.⁶⁴⁰

Le vertige du Rien éclaire la littérature de cette fin du XIX^e siècle. L'entreprise de désaliénation de l'auteur face à la pesante reproduction de la réalité devient l'objectif du texte – écrire sur rien. La volonté va même jusqu'à faire l'économie du texte lui-même. D'où cette fascination pour l'œuvre inaccessible et le chef-d'œuvre disparu. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e sont remplis de cette ambition qu'est la désaliénation du texte par le vide. Le rêve d'atteindre, par la négation du texte, une œuvre parfaite, qui tiendrait par le vide. Mirbeau a eu cette volonté de faire l'économie du texte même et d'en évider l'intérieur pour n'y laisser qu'une architecture évoluant vers la sensation. L'écrivain se trouve ainsi fantasmatiquement réduit au silence. Il affirme la résistance de l'art à toute incarnation. Le verbe ne doit plus s'incarner. Le texte demeure en suspens et exhibe toujours une possible abolition. Pour citer Marie-Françoise Montaubin,

« [...] la création se déploie tout entière dans une nébuleuse esthétique », ⁶⁴¹ et elle cite l'ouvrage *Crise de vers* (1897) tiré des œuvres complètes de Mallarmé :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisés. [...] Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs. ⁶⁴²

Et elle poursuit : « le silence s'impose comme horizon d'attente, gage de l'art véritable ». ⁶⁴³ Or chez Mirbeau, dès les romans des origines, le nihilisme schopenhauerien est présent à l'état de thème. Il sera central dans les romans tardifs. Le Rien devient le support d'une esthétique. Le roman s'articule alors autour du Néant. Dans ses derniers romans, Mirbeau revendique le néant comme l'expression supérieure de l'œuvre d'art. Les premiers romans, nous l'avons dit, ne cessent de refléter la négativité de Mirbeau à l'égard de ses congénères. Celle-ci émane d'une obsession personnelle sans doute, mais aussi des idées philosophiques de Schopenhauer, dont les écrits sont alors largement diffusés en France.

La philosophie de Schopenhauer, qui prône l'abandon consenti de la volonté et le pessimisme, est bien présente dans les premiers romans de Mirbeau. *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules* témoignent de ce parti-pris pessimiste qui peut trouver sa résolution dans le silence et la contemplation ou, à l'inverse, dans une vaine fureur destructrice. *Le Calvaire* est rythmé par les échecs et les carrières avortées. Les écrivains et les artistes sont anéantis par la femme, « ce joli animal inconscient, ce bibelot, ce bout d'étoffe, ce rien... » ⁶⁴⁴ L'amour est un mensonge qui annule la puissance créatrice, ne laissant d'autres aspirations que « l'odeur infecte de sa fange ». ⁶⁴⁵ *Le Calvaire* représente, en effet, une entrée en religion dans le néant et la contemplation du monde. *L'Abbé Jules* illustre certains adages de Schopenhauer. Ce roman révèle la puissance irrésistible des instincts et le piège funeste du « vouloir-vivre » à l'aune des pulsions humaines. En effet, Jules est sans cesse ballotté entre souffrance et désir. Éternel insatisfait, l'abbé est impuissant à résister à ses pulsions et déçu dans leurs réalisations, et l'ennui que lui procurent les désirs le rend amer. Il s'abîme dans un érotisme irrépressible, dont seule la mort pourra le délivrer. Et encore, même quand il reçoit le sacrement

de l'extrême onction, un vagabond susurre des obscénités sous la fenêtre de l'abbé. « Le curé lui d'manda, Larira, Le curé lui d'manda : Qu'as-tu sous ton jupon, Lariron, Qu'as-tu sous ton jupon. »⁶⁴⁶ N'être rien est infiniment plus difficile que le vouloir-vivre. C'est ce que l'abbé Jules enseigne à son neveu, en lui montrant la voix de l'abstention schopenhauerienne.

Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie ?... Le bonheur... [...]. 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... Je t'avertis que ce n'est point facile d'y atteindre, et l'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien.⁶⁴⁷

Mirbeau crée l'opposition entre un abbé Jules à la recherche d'un ascétisme éthéré et un prêtre Jules aux sensations exagérées. Une telle opposition se retrouve entre Pamphile et Jules, ou encore avec l'évêque pusillanime qui « possédait un intarissable dictionnaire de mots insignifiants et fleuris »⁶⁴⁸ Le romancier cultive le Rien pour atteindre le Tout, c'est-à-dire la vie. Pour Mirbeau, le seul roman susceptible de toucher l'art absolu est celui qui s'anéantit. *Dans le ciel*, roman toujours en suspens, en est l'exemple le plus probant. Dans ce texte, Mirbeau brosse les aspects conceptuels de l'art. Il y exprime une ambition esthétique qu'il associe à la peinture. À l'avant-garde d'une abstraction picturale, Mirbeau expérimente un certain nombre de procédés nés de la peinture, qui permettent la réconciliation de la création et du néant. Cette désunion du texte et du réel aboutit à la fois à une dislocation du roman et à une disparition de l'auteur. *Dans le ciel* correspond bien - par le fait même que ce texte inachevé n'a jamais été publié du vivant de l'auteur - à la conception la plus radicale de l'inachèvement. Or, tous les romans de Mirbeau, même les plus aboutis, portent une marque de dislocation du discours romanesque. Le style est souvent à la frontière du pamphlet, du reportage et de la poésie. Mirbeau utilise les procédés qui, dans *Le Jardin des supplices* ou *Le Journal d'une femme de chambre* tendent - à la manière des écrivains du XVIII^e siècle - à représenter le texte comme une confession en marge de la littérature et du roman. Il ira plus loin encore dans l'anéantissement du genre romanesque avec *Les vingt et un jours d'un neurasthénique* et *La 628-E8*. On découvre, par ailleurs, d'autres procédés que,

des décennies plus tard, reprendra Nabokov dans, par exemple, *Lolita*, *Ada ou l'ardeur* ou *Pale Fire*. Pour exemple, la préface du *Jardin des supplices* nommée « Frontispice » :

[...] l'homme à la figure ravagée sortit de sa poche un rouleau de papier qu'il déplia soigneusement : - J'ai écrit, dit-il, le récit de cette partie de ma vie... Longtemps, j'ai hésité à la publier, et, j'hésite encore. Je voudrais vous le lire, à vous qui êtes des hommes et qui ne craignez pas de pénétrer au plus noir des mystères humains... Puissiez-vous pourtant en supporter l'horreur sanglante !... Cela s'appelle : *Le Jardin des supplices*...⁶⁴⁹

Cette mise en scène du texte par son créateur, qui se joue de son lecteur, se retrouve aussi dans l'avertissement qui précède *Le Journal d'une femme de chambre*.

Ce livre que je publie sous ce titre : *Le Journal d'une femme de chambre* a été véritablement écrit par Mlle Célestine R... femme de chambre. Une première fois, je fus prié de revoir le manuscrit, de le corriger, d'en réécrire quelques parties. Je refusais d'abord, jugeant non sans raison que, tel quel, dans son débraillé, ce journal avait une originalité, une saveur particulière, et que je ne pouvais que le banaliser en « y mettant du mien. » Mais Mlle Célestine R... était fort jolie... Elle insista. Je finis par céder, car je suis homme après tout... Je confesse que j'ai eu tort. En faisant ce travail qu'elle me demandait, c'est-à-dire en ajoutant, çà et là, quelques accents à ce livre, j'ai bien peur d'en avoir altéré la grâce un peu corrosive, d'en avoir diminué la force triste, et surtout d'avoir remplacé par de la simple littérature ce qu'il y avait dans ces pages d'émotion et de vie... Ceci dit pour répondre d'avance aux objections que ne manqueront pas de faire certains critiques graves et savants... et combien nobles !...⁶⁵⁰

Mirbeau se présente comme le simple éditeur du récit de Célestine - alors qu'il en est bien entendu, l'auteur. Il en restitue une forme de journal intime, écrit au gré des maisons et des places occupées par la bonne. Le romancier reprend un procédé ancien, employé, notamment par Defoe qui donne à *Robinson Crusoé* (1719) * l'apparence d'un récit autobiographique contenant le journal de sa vie sur l'île. Hugo a lui-même repris ce mode d'écriture dans *Le dernier jour d'un*

* La nouvelle traduction de *Robinson Crusoé* par Pétrus Borel, publiée en 1833, contribua alors à la popularité de ce roman en France.

condamné (1832), qu'il présente comme « une liasse de papiers » retrouvés par hasard. Par Lamartine aussi, dont son récit *Jocelyn* (1836) est sous-titré *Journal trouvé chez un curé de village*. Il est vrai que l'originalité de Mirbeau tient dans la condition sociale de son héroïne, car il est bien rare qu'une employée de maison de l'époque prenne la plume de façon aussi maîtrisée. Cette dépossession auctoriale volontaire à laquelle se soumet Mirbeau doit être reliée à cette esthétique de la désaliénation du genre romanesque voulue par lui. La publication du texte d'un anonyme est une étape dans l'abolition des diktats romanesques. Mirbeau est, en effet, novateur dans le paysage narratif de son temps. La narration y est bafouée par une série de digressions chronologiques, de prolepses et de catalepses sans logique. L'auteur y ajoute la fantaisie d'un récit qui semble évoluer au gré arbitraire d'une rencontre ou d'une inspiration. Le texte se double d'un puzzle de morceaux choisis souvent tirés d'œuvres déjà publiées ou provenant d'articles de presse, qui minent l'unité du texte. Or, cela n'explique pas intégralement le goût de Mirbeau pour ce patchwork de genres et de tons. Certains personnages n'ont de matière que parce qu'ils ne prononcent qu'une seule phrase, d'autres au contraire « contaminent » le texte par leur forte présence. Le roman est déstabilisant pour le lecteur, car il opère un remplissage textuel hétéroclite, ainsi qu'une motivation romanesque minimale recélant plusieurs genres au sein d'un même texte. Cette décomposition volontaire et explicite semble revendiquer de nouvelles règles créatives. Les romans tardifs de Mirbeau iront plus loin encore dans l'atypie littéraire. *La 628-E8* s'ouvre sur un éloge de l'automobile dédié au constructeur des automobiles Charron, et l'auteur n'hésite pas à voir dans sa machine un des plus grands monuments de la culture.

Elle n'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs 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... J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art ; je ne puis me faire à l'idée, qu'un jour, je ne posséderai plus cette bête magique, cette fabuleuse licorne qui m'emporte sans secousses, le cerveau plus libre, l'œil plus aigu, à travers les beautés de la nature, les diversités de la vie et les conflits de l'humanité.⁶⁵¹

L'avis au lecteur qui suit cette « Lettre à Monsieur Charron » dans la préface de *La 628-E8*, continue de brouiller les pistes, entretenant un savant brouillage textuel :

Voici donc le Journal de ce voyage en automobile à travers un peu de la France, de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne, et surtout à travers un peu de moi-même. Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays visités, et que font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai cru entendre pleurer ou chanter dans le vent ? ⁶⁵²

La 628-E8 n'est ni un journal, ni une autobiographie, ni un récit de voyage. Il s'agit pour Mirbeau de faire de *La 628-E8* un vide, défini par un tout, qui vaut moins pour sa présence que pour son absence. Il parodie, déjoue, détourne et finalement déroute le lecteur lorsqu'il fait la découverte d'un carnet de voyage annoté par un autre et auquel il pourrait donner une suite. *La 628-E8* constitue un texte troué de vide et criblé de ces points de suspensions si chers à l'auteur. « Visité le château de Chambord (voir description dans Baedeker...) On ne bâtit plus comme ça... [...] Me sens consolé, et meilleur... (à développer)... » ⁶⁵³ Cette esthétique rappelle immédiatement les techniques de l'impressionnisme si appréciées par Mirbeau.

Il semble que vos paupières se lèvent avec effort sur la vie, comme un rideau de théâtre sur la scène qui s'illumine... Que s'est-il donc passé ?... On n'a que le souvenir, ou plutôt la sensation très vague d'avoir traversé des espaces vides, des blancheurs infinies, où dansaient, se tordaient des multitudes de petites langues de feu... Il faut se secouer, se tâter, taper du pied sur le sol, pour s'apercevoir que votre talon pose sur quelque chose de dur, de solide [...] ⁶⁵⁴

Le lecteur accède à une description « impressionniste » du voyage en automobile. Entre rêve et réalité, Mirbeau floute sa narration. « Au gré des souvenirs qui ne sont peut-être que des rêves et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions réelles [...] » ⁶⁵⁵ Éléonore Roy-Reverzy parle de « fragmentisme ».

Cette poétique est d'abord caractérisée par un *fragmentisme* et un *instantanéisme*, selon les termes adoptés par Jacques Dubois dans son essai consacré aux *Romanciers de l'instantané*. Le morcellement sensible dans des morceaux très brefs, descriptifs et anecdotiques, que l'on rencontre notamment dans les romans des Goncourt, la discontinuité perceptible dans ce « *papillotement d'images menues et parallèles* », d'autant que le *journal de voyage*, envisagé dans les pages liminaires, aurait permis l'organisation linéaire du récit, la tendance à l'inachèvement signifient le refus d'une réalité une et stable et expriment au-delà cette dispersion du moi dans les choses que nous avons évoquées. Là où les Goncourt disent l'émiettement voire le délitement, Mirbeau, lui, parle de jouissance.⁶⁵⁶

On pourrait parler aussi d'écriture kaléidoscopique, où la construction du roman s'exprime dans l'atomisation des sensations. L'esthétique de Mirbeau dans *La 628-E8* est celle de la vitesse – du mouvement. Une esthétique à l'antipode de celle de Balzac ou Hugo, où la prose lente et minutieuse s'appesantit sur ses propres descriptions. Et E. Roy-Reverzy cite Mirbeau : « [...] la vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route... »⁶⁵⁷

Cette esthétique renvoie à une conception différente de la littérature, qui annonce celle de Breton et des surréalistes. Mirbeau distance, de ce fait, son héritage littéraire, celui du réalisme. P. Michel s'exprime justement sur ce point dans son introduction de *La 628-E8*.

Il semble donc, à première vue, s'agir d'un nouvel avatar de cet impressionnisme littéraire auquel, peu ou prou, Mirbeau, continuateur des Goncourt, se rattache depuis plus d'une vingtaine d'années. Et l'on pourrait être enclin à voir dans *La 628-E8* la réalisation tardive d'un projet évoqué, dès 1891 dans une lettre à Claude Monet : « *Je suis dégoûté de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. 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 [...]. 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 roman [...].* »⁶⁵⁸

Et P. Michel ajoute :

La 628-E8 apparaîtrait alors comme l'aboutissement d'un projet fort ancien et qui contribuerait à achever la mise à mort du roman balzacien et zolien, en supprimant tout arrangement des événements en vue d'un dénouement obligé, en éliminant toute intrigue, tout romanesque et tout personnage imaginaire, et en mettant au centre du récit un observateur à travers le regard duquel nous serait rendu le monde extérieur. Et de fait, parlant de ses « notes de voyage » à Paul Gsell, il précise : « *Ce genre littéraire est un de ceux qui conviennent le mieux à notre époque. Il reflète la vie ambulante de ce temps.* »⁶⁵⁹

En choisissant un thème - celui de l'automobile, étranger, à l'époque, au monde littéraire -, Mirbeau s'attelle à élaborer une poétique nouvelle de la littérature. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin insiste sur la métaphore de la voiture.

Le texte se construit sur un franchissement répété de frontières, autant de scènes nettement mises en évidence et commentées [...] Le rythme des épisodes est essentiellement marqué par cette question du passage des frontières ; [...] Cette constatation peut éclairer le fonctionnement métaphorique du texte. [...] l'automobile qui lui sert à la fois d'objet, de support et de modèle, le texte ne se laisse arrêter : les barrières dressées par la critique contemporaine sont allègrement franchies. [...] ⁶⁶⁰

Le texte de Mirbeau n'est, comme il le rappelle lui-même, ni un roman, ni un journal mais, pour citer à nouveau M.-F. Melmoux-Montaubin, un texte polyvalent.

[II] participe de tous ces genres. La transgénéricité est revendiquée à l'égal du passage de la frontière [...] c'est par ce texte où tout s'entend à double sens, fondé sur l'ambiguïté d'un récit qui se propose simultanément comme aventure d'un voyageur et aventure de l'écriture, réflexion sur l'héritage balzacien [...] ⁶⁶¹

Rappelons-le, l'influence de Schopenhauer est essentielle dans la pensée de Mirbeau. Celui-ci souligne, en effet, que dans la continuité vivante de l'univers l'individu reste soumis aux caprices de la nature et est donc aliéné par elle. Ces désillusions l'ont amené à s'intéresser à l'œuvre pessimiste de Schopenhauer. Nous ne prétendons pas dresser un inventaire des références à la philosophie de

celui-ci, d'une part parce que les occurrences sont rares et, d'autre part, parce que le philosophe allemand marque une simple influence chez Mirbeau et non une adhésion totale. En effet, des préceptes du philosophe, Mirbeau retient surtout les pulsions aliénantes et inconscientes – sexuelles ou meurtrières – qui submergent parfois le personnage. On pense à l'abbé Jules ou Sébastien Roch. Ces pulsions sont d'autant plus difficiles à maîtriser qu'elles sont baignées de la culpabilité que lui confère la religion. Pulsions et péchés font bon ménage dans la pensée schopenhauerienne, qui veut que le sage les combatte par la force de sa volonté. Ce combat, on le voit dans *L'Abbé Jules*, se solde par un échec. Lorsque l'ecclésiastique entre en contact avec le corps de l'autre, il se trouve irrémédiablement soumis à des pulsions dévastatrices de mort ou de sexe vécues comme une faute. *Sébastien Roch* décrit abondamment l'enfer de la culpabilité afférente au désir.

Je rêvais au Père de Kern souvent, sans indignation, parfois avec complaisance, m'arrêtant sur des souvenirs, dont j'avais le plus rougi. Peu à peu, me montant à la tête, je me livrais à des actes honteux et solitaires, avec une rage inconsciente et bestiale. Je connus ainsi des jours, des semaines entières – car j'ai remarqué que cela me prenait par séries – que je sacrifiai à la plus déraisonnable obscénité ! J'en avais ensuite un redoublement de tristesse, de dégoûts, et de remords violents. Ma vie se passait à satisfaire des désirs furieux, à me repentir de les avoir satisfaits [...].⁶⁶²

Cette aliénation du corps par une sexualité dévorante est souvent mal vécue par les personnages de Mirbeau. Pour Schopenhauer et Mirbeau la volonté se joue de l'intellect, comme l'explique le philosophe Roger-Pol Droit :

[Schopenhauer] était dit pour la première fois avec tant de netteté et de force, que les clartés de l'entendement sont asservies à la nuit aveugle du désir. Que la représentation consciente n'est que l'avèrs d'une puissance inconsciente. Que la volonté singulière d'un individu n'a d'existence qu'illusoire, qu'elle est immergée dans le jeu infini et absurde d'une réalité qui, de toutes parts, la dépasse. Habitée par l'impersonnel, la personne se révèle à la fois, si l'on ose dire, cosmique et comique.⁶⁶³

Dans l'œuvre de Mirbeau, le thème de la sexualité vient appuyer la thèse d'une force incontrôlable et destructrice de l'individu. C'est le cas de Jean Mintié dans *Le Calvaire*, puisqu'il se montre incapable de maîtriser ses pulsions et de préserver son intégrité psychique.

Et j'ai rêvé d'être un grand artiste !... [...] J'ai voulu l'amour, et je suis allé à la femme, la tueuse d'amour... J'étais parti, avec des ailes, ivre d'espace, d'azur et de clarté !... Et je ne suis plus qu'un porc immonde, allongé dans sa fange, le groin vorace, les flancs secoués de ruts impurs...⁶⁶⁴

Mirbeau nous renvoie à l'idée que l'homme n'est qu'un pantin manipulé et aliéné par ses pulsions. Nous assistons alors à la danse absurde d'individus ramenés à l'état animal. Dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, les personnages ressemblent à « des horloges qui ont été remontées et marchent sans savoir pourquoi ». L'être humain fait partie d'un mécanisme où la nature humaine appartient à un grand Tout universel. Bien que caractérisés, les personnages des *Vingt et un jours d'un neurasthénique* restent marqués par l'uniformisation et l'anonymat que leur donne le regard du narrateur.

[Celui-ci est pris] par une autre mélancolie, la mélancolie des villes d'eaux ; avec toutes ces existences disparates, jetées hors de chez soi... D'où viennent-elles ? Où vont-elles ? On ne le sait pas... et elles ne le savent pas elles-mêmes... en attendant de le savoir, elles tournent, pauvres bêtes aveuglées, le manège de leur ennui.⁶⁶⁵

Seul le narrateur paraît doué de clairvoyance et parvient à échapper à l'emprise de cette mélancolie destructrice. Il est soumis à une lutte permanente entre la volonté raisonnable et ses pulsions. Ajoutons que la volonté selon Schopenhauer est un leurre, qui participe à l'absurdité même de la vie. Ce *leitmotiv* mirbellien est présent, dans les personnages, mais aussi dans la forme morcelée et déstructurée du roman. Le thème a été développé au XIX^e siècle par de nombreux philosophes et écrivains, de Kierkegaard (*Traité du désespoir*, 1849), à Dostoïevski (*Les Possédés*, 1871) puis, beaucoup plus tard, par Camus (*Le mythe de Sisyphe*, 1942). Tous se sont acharnés à montrer que l'homme est aliéné à un univers indicible où règnent la contradiction, l'angoisse et l'impuissance. Le lettré

pense aux personnages dostoïevskiens condamnés à vivre. Mirbeau s'écarte cependant de ce nihilisme car, tout en tenant compte de la cruauté naturelle de l'homme, il n'enferme pas celui-ci dans un manichéisme qui ferait de lui un être définitivement mauvais. Mirbeau met en valeur les contradictions qui tiraillent l'homme, lui rendant ainsi son libre-arbitre et sa capacité à penser par lui-même. Chez cet écrivain, le salut de l'homme vient de sa capacité de révolte contre une société tout entière régie par la loi du plus fort. Il se plaît à grossir les traits humains pour mieux dénoncer la société et prône l'émancipation de l'homme par la révolte et la création. Il lutte même en faveur de la perfectibilité des humains et distance, de ce fait, le pessimisme schopenhauerien. Dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, Anne Briaud explique que le pessimisme peut activer la révolte et conduire à plus de justice.

Octave Mirbeau fait-il en sorte de condamner ceux qui se mentent à eux-mêmes : « *Est-ce que le rire est en harmonie avec le spectacle de la vie et les évocations de la nature ? [...] Allez dans le monde et voyez sous le maquillage des sourires, [...] sous l'hypocrisie du plaisir, ce qui s'agite d'ennuis, d'effarements, d'inassouvissements. Pourquoi voulez-vous que les écrivains, qui sont les reflets des milieux sociaux, [...] mentent plus que nous à la nature, à la vie, à eux-mêmes [...] ? On dit que le pessimisme est une maladie spéciale à notre époque, comme si c'était d'aujourd'hui que les hommes pensaient et qu'ils tendaient à la vérité. Le pessimisme est né avec le monde et mourra avec lui [...] Rendons grâce au contraire, au pessimisme, des progrès qu'il fait dans notre littérature. [...] Car c'est de lui que viendra ce grand cri de pitié, qui peut renouveler le monde, [...] faire planter le drapeau de la justice et de la charité.* [A. Briaud cite Octave Mirbeau « Tartarinades », in *Le Matin*, 25 décembre 1907.]⁶⁶⁶

De son côté, P. Michel ajoute : « L'empreinte de Schopenhauer est également perceptible dans le pessimisme métaphysique de Mirbeau, face à l'universelle souffrance, au sein d'un univers privé de sens, et dans son aspiration, faute de pouvoir trouver un bonheur stable et des plaisirs qui ne soient des illusions [...] »

⁶⁶⁷ Et, poursuit-il, Schopenhauer et Mirbeau ont bien en commun une certaine vision du monde, « Une vision très noire de la nature humaine, dominée par des instincts qui la rapprochent des animaux, où le sexe et le meurtre ont partie liée et contre lesquels la raison de l'homme se révèle impuissante ; dans sa conception de l'amour, comme dépossession, aveuglement, illusion et souffrance [...] »⁶⁶⁸

Saisir le beau sous le laid et les fleurs dans le mal, comme le fait Mirbeau avec *Le Jardin des supplices*, permet de percevoir l'essence de la vérité derrière les apparences. Tel est l'enjeu de l'art. Flaubert, déclarait en 1853, dans une lettre à Louise Colet, que, pour l'artiste, l'ignoble c'est la vie. Dès lors, pour écrire :

[N]e faut-il pas connaître tous les appartements du cœur et du corps social, depuis la cave jusqu'au grenier – et même ne pas oublier les latrines, et surtout ne pas oublier les latrines ! Il s'y élabore une chimie merveilleuse. Il s'y fait des décompositions fécondantes. – Qui sait à quels sucs d'excréments nous devons le parfum des roses et la saveur des melons ? A-t-on compté tout ce qu'il faut de bassesses contemplées pour constituer une grandeur d'âme ? Tout ce qu'il faut avoir avalé de miasmes écoeurants, subi de chagrins, enduré de supplices, pour écrire une bonne page ? Nous sommes cela, nous autres, des vidangeurs et des jardiniers. Nous tirons des putréfactions de l'humanité des délectations pour elle-même. [...] Le Fait se distille dans la Forme et monte en haut, comme un pur encens de l'Esprit vers l'Éternel, l'Immuable, l'Absolu, l'Idéal.⁶⁶⁹

Flaubert a fui loin de la vie mais, comme Lucien, s'est pleinement immergé en elle,. Fasciné, il voit tout et il reçoit tout. Aimer ou haïr la vie ne se pose plus. Il s'est retrouvé en la contemplant et demeure en elle, au-delà du dégoût.

Cet enjeu s'incarne tout entier dans les scènes de tortures au sein du jardin édénique de Canton, qui se confond avec l'« île enchantée de Ceylan, l'île verte et rouge, que couronnent les féériques blancheurs roses du pic d'Adam. »⁶⁷⁰ Chez Mirbeau, les références au « pic », à l'« Adam du paradis perdu » et au monde céleste sont nombreuses. Lucien montre que l'objectif reste le même : conduire la pourriture à une régénérescence et transfigurer l'excrément en une « germination merveilleuse. ».

[...] 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 le tas qui 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 !...⁶⁷¹

Le XIX^e siècle voit une légitimation de la pensée picturale dans la littérature. De Zola - *L'Œuvre* -, à Balzac - *Le Chef-d'œuvre inconnu* -, en passant par Mirbeau - *Dans le ciel* - apparaissent des problématiques nouvelles qui ont contribué à modifier en profondeur les liens entre la peinture et la littérature. Le lecteur du *Chef-d'œuvre inconnu* aura remarqué l'apparition fantastique de Frenhofer aux premières pages du récit, lorsqu'il arrive dans l'atelier du peintre. « Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. »⁶⁷²

La scène de l'atelier dans *L'Œuvre* de Balzac, évoque la vision circulaire que l'on opte lorsqu'on entre dans un musée de tableaux. Le vieillard est figuralement et picturalement dé-figuré, écorché, présenté comme semblable à un tableau. Une toile vivante qui pousse le semblable au dissemblable tant l'expression du détail est présentée.

Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe, des yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge [...] Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus des arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique.⁶⁷³

Les impératifs « jetez », « mettez », « imaginez » font appel à la mémoire picturale du lecteur ; de sorte qu'une série de tableaux de vieillards debout dans un atelier sont sélectionnés par la mémoire. Ainsi, en lisière du récit, de façon ténue mais explicite, Balzac induit un agencement pictural de la scène, et le personnage de Frenhofer, avant même d'être nommé, est classé comme peintre ou amateur de peinture par l'acuité artistique de son regard.

Comme les personnages mirbelliens, Frenhofer est mû par une volonté impérieuse, une énergie destructrice contre les limites du monde physique. Tous ces créateurs sont aliénés par le fol espoir d'atteindre une belle harmonie dans la

création. Bernard Vouilloux le note justement à propos de la description picturale chez Balzac.

[Les figures] vivantes et les figures peintes se réfléchissent en miroir. La loi de la représentation-imitation est une loi de *circularité* symbolique. C'est elle qui déclenche chez le lecteur l'impression de la chose vue ou de la chose peinte, même là où aucun nom de peintre, aucun terme technique ne l'oriente, ne le guide. Il suffit en effet que le texte dénote de manière « évidente » une chose quelconque pour que *nous nous la représentions*, nous créditons le texte d'une efficacité visuelle, d'une force représentationnelle dont l'exemple réside pour nous dans les images matérielles, et singulièrement dans les images de l'art, les images peintes. De par sa complexité symbolique, le langage verbal est en dette par rapport aux perceptions, acquises antérieurement, et surtout par rapport aux perceptions visuelles, qui synthétisent notre rapport au monde.⁶⁷⁴

B. Vouilloux explique que les Goncourt insistent tout particulièrement sur l'effet de brouillage des plans textuels et de ce qu'ils désignent en mettant en perspectives les points de vue comme si le lecteur se trouvait devant la scène. Les métaphores picturales s'attachent à définir ce type d'effet induit dans les représentations imagées du lecteur. Flaubert utilise fréquemment ce procédé « artiste », dans *Madame Bovary* ou *Salammbô*, à savoir l'usage graduel des plans textuels en perspective utilisés pour dresser une description. Il s'en explique dans une lettre à la princesse Mathilde, le 10 juin 1868.

L'Art, en soi, est une bonne chose, quand tout le reste vous manque. À défaut du Réel, on tâche de se consoler avec la fiction. C'est là notre secret, à nous autres, racleurs de guitare.⁶⁷⁵

De la même façon, la métaphysique mirbellienne est esthétique, et elle prend souvent le visage d'une esthétique religieuse. Une religion de l'art, pourrait-on dire, et *Dans le ciel* en est une de ses illustrations. Mirbeau multiplie les références chrétiennes dès qu'il s'agit de rendre compte de la destinée de Lucien, dans sa souffrance d'artiste en quête d'idéal. Il en est ainsi lorsque le peintre arpente la ville : « Il marchait dans la nuit, ainsi qu'un prêtre dans une chapelle, avec une lenteur attentive et respectueuse. Tous ses sens en éveil frémissaient;

son esprit était tendu jusqu'à l'extase. Il sentait réellement la nuit, il la touchait, il la buvait, comme le vin du calice. »⁶⁷⁶

Son atelier est décrit comme le bas-relief d'un enclos paroissial breton : « 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. [...] »⁶⁷⁷

Le pic peut être comparé à un avatar du Golgotha. Plus Lucien avance dans sa quête artistique, plus il se met à ressembler aux représentations de Jésus portant sa croix. « Il était changé, pâli, amaigri. Ses cheveux longs, sa barbe inculte, rendaient encore l'aspect de son visage plus délabré. Et dans ses yeux brillait une lueur de fièvre. »⁶⁷⁸ Échapper à l'espèce humaine abhorrée est devenu la quête de Lucien. L'aliénation qu'il subit des hommes semble peser sur Lucien comme une prison de douleur, où le tragique côtoie volontiers la caricature. « Des têtes de veau ! [...] mais tragiques, tu verras ! Des Daumier... Moi je ne trouve rien de terrible comme un bourgeois, gras et chauve !... Toute la férocité humaine est là, mon garçon. Et c'est un dessin !... »⁶⁷⁹ L'idéal de Lucien est, en effet, empreint de mysticisme sacré.

Comprends-moi... Ce que je voudrais, ce serait rendre, rien que par la lumière, rien que par des formes aériennes, flottantes, où l'on sentirait l'infini, l'espace sans limite, l'abîme céleste, ce serait rendre tout ce qui gémit, tout ce qui se plaint, tout ce qui souffre sur la terre... de l'invisible dans de l'impalpable...⁶⁸⁰

Caïn Marchenoir, le personnage du *Désespéré* de Bloy - comme Lucien, Lirat et Georges - incarne bien l'artiste-forçat qui se sacrifie pour l'art.

Marchenoir travaillait à corps perdu, écartant comme il pouvait cette vision de désespoir. Mais elle revenait, quand même, s'imposant despotiquement au malheureux homme. Alors, la plume tombait de sa main et, quoi qu'il pût faire, il lui fallait repasser sa vie et reboire tous les souvenirs amers. C'était une mélancolie de damné. [...] Ah ! c'était bien la peine d'endurer quarante martyres, de s'exténuer par tant de labeurs,

de se consumer au pied des autels et de laver les pieds de Jésus d'un million de larmes, pour aboutir finalement à la saleté de cette obsession.⁶⁸¹

Lucien cherche cette voie dans la divinité de l'art. Mais le sublime de l'art ne suppose-t-il pas la perte de l'artiste lui-même, voire son immatérialité ? C'est cette conclusion que choisit Mirbeau quand Lucien se suicide. Celui-ci est incapable de rester dans une vie uniquement contemplative. Celui-ci décrit ainsi au narrateur sa défaite sur l'absolu, et annonce son retour à la civilisation des hommes.

« Je t'annonce, cher petit, que d'ici trois jours, je serai de retour à Paris. [...] J'ai surtout besoin de parler avec toi, avec d'autres, avec tout le monde. Ici, seul, j'étouffe. C'est trop beau pour moi, c'est trop grand... Je me perds dans le ciel comme dans une forêt vierge. Il se passe dans le ciel trop de choses qu'on ne comprend pas... Il y a trop de fleurs, trop de plaines, trop de forêts, trop de mers terribles... Et tout cela se confond. Les forêts flottent comme des mers, des mers s'échevellent comme des forêts, et les fleurs m'endorment de leurs poisons. Il se dégage de là, vois-tu, une grande folie et une grande terreur. J'aurais besoin d'avoir quelqu'un près de moi, avec qui je pourrais comprendre cette formidable beauté, avec qui je pourrais en jouir. »⁶⁸²

Lucien a finalement besoin de l'aliénation humaine pour alimenter son art. Mirbeau tire la conclusion que la démesure n'est pas faite pour l'homme et que l'infini ne peut suppléer l'imperfection humaine. Lucien se rapproche en cela du Père Pamphile écrasé par son idéale abbaye. Le religieux revendique, par là-même, son attachement aux hommes pour se mesurer à eux et s'en détacher. L'altérité est nécessaire à l'art comme communion entre les hommes. Échapper à sa condition d'homme, c'est échapper à la vie et, dès lors, à l'art. Sarcasme de Mirbeau ? Les belles âmes elles-mêmes ne peuvent rester complètement étrangères à l'aliénation sociétale. Car elles appartiennent néanmoins à la communauté des hommes, aussi imparfaite soit-elle. L'artiste qu'est Mirbeau y trouve, d'ailleurs, son inspiration et y puise le sel de sa création. Le narrateur livre cet épilogue au lecteur.

Cette solitude où il avait cru pouvoir se ressaisir, où il cherchait le calme nécessaire aux mystérieuses créations lui était d'avantage funeste et mortelle. Il s'égarait dans le désert de ce silence, plus encore

que dans les bruits de Paris, qu'il avait fuis ; il n'avait point l'âme assez forte, pour porter le poids de ce ciel immense et lourd, où nulle route n'est tracée. Et déjà s'annonçait, en signes douloureux, la folie dans laquelle devait sombrer, plus tard, l'ardente et incomplète intelligence de mon pauvre ami. ⁶⁸³

L'homme, en définitive, s'aliène lui-même dans sa propre folie créative. Dans cette recherche éperdue d'absolu, seule la mort ou la folie est accessible. Et le narrateur poursuit ses confidences sur les lettres de Lucien.

J'ai là, sur ma table, ces lettres, que je ne puis relire sans larmes, et sans qu'un terrible frisson me secoue de la tête aux pieds. Elles semblent avoir été écrites par un damné. De la première à la dernière ligne, elles disent le plus affreux tourment d'art, dont ait pu souffrir un homme, sur la terre. 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. ⁶⁸⁴

Ce à quoi Lucien répond :

Figure-toi, m'écrivait-il, que ce matin, j'ai fait une découverte importante. En passant mon pantalon, j'ai découvert que l'envers de l'étoffe était bien plus beau que l'endroit. Il en est ainsi pour tout, non seulement dans le domaine matériel, mais surtout dans le domaine moral ! Pénètre-toi bien de ce fait. Il ne faut espérer connaître la vérité et la beauté que par l'envers des choses. Aussi l'envers de la vie, c'est la mort. Je voudrais mourir, pour connaître enfin la vérité et la beauté de la vie ! ⁶⁸⁵

Le jeu de voix polyphonique, emprunté aux romans de Tolstoï et Dostoïevski, trouve ici toute sa résonance. L'assertion de Lucien semble répondre au narrateur qui trouve, lui, un bien-être dans le monde des hommes. Lucien est devenu un vieillard mystique et presque fou.

« Un vieillard, un petit vieillard, maigre et voûté ! avec des yeux mouvants, confus et hantés, comme le ciel qu'ils reflétaient. [...] Le ciel !... Oh ! le ciel !... Tu ne sais pas comme il m'écrase, comme il me tue !... Il ne faut pas qu'il te tue aussi... » ⁶⁸⁶

Descendons à l'auberge... Il y a des gens qui parlent, des gens qui vivent !... Ici, personne ne parle, personne ne vit... personne ne vient

jamais ici... à cause de ce ciel [...] – Il ne faut pas jouer avec le ciel, vois-tu !... Descendons à l'auberge [...] ⁶⁸⁷

L'auberge obscure devient un refuge pour l'humanité. Certes, l'orgueil pousse certains à s'extirper de cette noirceur, mais « il n'est pas bon que l'homme s'écarte trop de la vie, car la vie se venge. » (cf. note 684). Et Mirbeau nous montre que nul n'échappe longtemps à cette vie en société, où la beauté agonise et la noirceur triomphe : « L'homme n'a pas le droit de marcher vers la joie, d'étreindre le bonheur, de penser, d'imaginer, de créer, de sentir même. » ⁶⁸⁸ Enfer, terre ou ciel, qu'importe puisque l'homme n'échappe jamais à sa condition. Le ciel pèse sur lui comme un couvercle et le contraint à l'abjection matérielle, à 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 ! » « Je n'ai pas assez bu, ce soir... » ⁶⁸⁹

On rencontre sur ce point un autre aspect du désespoir dont souffre Marchenoir. Le personnage de Bloy est une âme tragique au sens politique et social, proche des personnages mirbelliens. Il est en révolte contre la loi paternelle et refuse tout compromis avec la société bourgeoise.

Mon Dieu ! que la vie est une horrible dégoûtation ! Et combien il serait facile aux sages de ne jamais faire d'enfants ! [...] Une continence éternelle serait-elle donc plus atroce que cette invasion de supplices qui s'appelle la naissance d'un enfant de pauvre ? [...] un père et un fils sont comme deux âmes muettes qui se regardent de l'un à l'autre bord de l'abîme du flanc maternel, sans pouvoir presque jamais ni se parler ni s'étreindre, à cause, sans doute, de la pénitentielle immondicité de toute procréation humaine ! Mais si la misère vient à rouler son torrent d'angoisses dans ce lit profané et que l'anathème effroyable d'une vocation supérieure soit prononcé, comment exprimer l'opaque immensité qui les sépare ?... ⁶⁹⁰

Il faut noter l'importance du nom : Caïn Marchenoir. Le prénom est fortement connoté, car dans la Bible il désigne Caïn, frère d'Abel et fils d'Adam et Ève, fut le premier meurtrier de l'humanité, car il tua Abel, instaurant ainsi la loi du meurtre pour toute l'humanité. Dieu interpelle Caïn, qui nie son crime, Dieu bannit alors ce frère damné par le sang qu'il a versé et le condamne à errer sur terre. Ainsi Caïn

représente le mal et Abel le bien, dans une dualité qui évoque la chute et le péché originel. Comme le remarque René Girard, la singularité du mythe biblique, par rapport à la mythologie romaine (Romulus et Rémus), est la malédiction divine. Dans un cas, le meurtrier fonde la grande civilisation romaine, dans l'autre cas, la descendance de Caïn est maudite par Dieu et condamnée à l'errance. Caïn est souvent représenté vêtu d'une peau de bête, comme Héraclès, qui évoque l'animal sauvage et le chasseur violent.

Pour Mirbeau, cette aporie vertigineuse et nihiliste, qui condamne l'homme à être un forçat de la vie et un orphelin du ciel, constitue, sans nul doute, l'essence même de l'aliénation. L'ambition d'écrire ou de peindre l'Œuvre Sublime revient donc à une poursuite stérile, comme celle de Lucien sur son pic :

Il m'emmenait avec lui dans une voie terrible, où il n'y avait pour aboutissement que le désespoir, car il y poursuivait, et m'obligeait à y poursuivre avec lui, d'inadmissibles chimères, à l'existence desquelles il n'était pas bien sûr de croire.⁶⁹¹

En cherchant l'absolu du ciel, Lucien se fourvoie. Il répète ici l'erreur de Frenhofer, le personnage du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, et court aussi à sa perte. Lucien se heurte à l'impossible adéquation entre la sensation humaine et la reproduction artistique de cette sensation. Il tente, dans sa toile, de recréer sa vision en agencant sur sa toile des fleurs, des plumes et les cheveux d'une femme. Peindre l'immatérialité serait comme rendre la réalité par les mots, et reproduire des sensations, des odeurs ou des sons est impossible. Comment, en effet, peindre l'immatériel à partir de la matière picturale ? Comment la main et le pinceau pourraient-ils représenter l'irreprésentable ? De la même façon, comment l'écrivain pourrait-il dire l'informulable ? En définitive, l'homme n'égalera jamais la Nature. Il doit se contenter de l'insaisissable mystère des choses et de son imperfection pour tenter de créer à la mesure de ses outils, que sont l'art et le verbe. Les mots de Lucien évoquent cette impuissance :

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. Et puis, pour quoi faire ? qu'importe à la si misérable humanité que je peigne des peupliers,[...] alors que, dans la vie, à chaque pas, on se heurte à de monstrueuses iniquités, à d'inacceptables douleurs. Est-ce avec mon pinceau que je les détruirai, est-ce avec mon couteau que je les guérirai ! Oui, je souffre cruellement, à l'idée de plus en plus ancrée en moi que l'art n'est peut-être qu'une duperie [...].⁶⁹²

Comme Mirbeau, Lucien prend peu à peu conscience de son impuissance à exprimer la réalité. Dans une pulsion de mort extrême, il met fin à ses jours à la manière d'un héros tragique : il se scie la main imparfaite qui tenait le pinceau. Si ce suicide montre le déclin de l'artiste face à la réalité du monde, il peut aussi apparaître comme un ultime sursaut devant l'immanence des choses et la corruption sociale : « Mourir pour connaître enfin la vérité et la beauté de la vie ! » Lucien rêvait de toiles où il n'y aurait rien, et Flaubert d'un livre sur rien, mais est-ce possible ? Ainsi, ce roman devient à son terme, un livre sur rien, non pas pour signifier un grand tout divin, mais surtout pour attester du grand rien des œuvres humaines face à la puissante Nature. L'œuvre d'art n'est jamais un produit fini ou l'incarnation d'une perfection, mais le fruit d'un élan et d'une tension vers le ciel et la perfectibilité humaine. Cet élan ne touche jamais son but, mais il manifeste le désir sans cesse renouvelé – et toujours déçu – d'y parvenir. Et c'est bien là l'enjeu de l'artiste sur terre, la leçon suprême de *Dans le ciel* : Mirbeau nomme la faillite de l'idéalisme en art, mais aussi met en scène cette aporie en donnant à lire un roman - ou un tableau – qui s'efface à mesure qu'il s'écrit.

Dans ses *Mémoires d'un fou* (1838), Flaubert exprimait l'envie d'écrire une œuvre qui s'atomiserait dans l'air, insaisissable, sans mots ni histoire : « Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme – Quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant ; que ce fut à la fois tout cela et rien d'aucune de ces choses. »⁶⁹³

Puis, dans une lettre à Louise Colet en 1851, il annonce vouloir faire un livre sur rien, « [...] un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un

livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible [...]. »⁶⁹⁴

Chez Flaubert et Mirbeau - il paraît de plus en plus difficile de les séparer -, c'est la sensation qui provoque l'idée, et c'est par la sensation qu'ils se guident. Flaubert sait qu'il n'y a qu'une forme, qu'une phrase pour rendre la sensation, la saveur ou le mouvement des choses éprouvées. Il en cherche la respiration et la sensation. Ainsi, avançant lentement à travers des dizaines de réécritures, de ratures, de versions, Flaubert parvient à trouver la phrase juste, dans toute sa luminosité. André Versaille, dans sa préface à la correspondance de Flaubert à L. Colet *La Bêtise, l'art et la vie : En écrivant Madame Bovary*.* « Le « gueuloir » n'est alors que sa façon de vérifier, par l'écoute du timbre de la phrase, du rendu de la sensation. »⁶⁹⁵ C'est parce qu'il déduit son style de la vie même, que l'art de Flaubert est d'abord un art du regard. Dans une lettre à Louise Colet, le 6 juin 1853, il affirme : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps non en scientifique mais en artiste, instinctivement. [...] j'éprouve des sensations voluptueuses rien qu'à voir [...]. »⁶⁹⁶

Selon A. Versaille, c'est une « [é]tonnante fécondité de cet œil qui procède à la fois du bistouri et de l'éponge. Pénétrant la substance même de la chose observée, il se perd en elle et finit par la comprendre de l'intérieur, jusqu'à s'identifier à elle. »⁶⁹⁷

Ne plus être *soi* mais circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre fermer leurs paupières noyées d'amour. [Lettre à Louise Colet, le 23 décembre 1853].⁶⁹⁸

Fuir loin de la vie, cette vie où Flaubert s'est pleinement immergé. Dans son cabinet de lecture à Croisset, il voit tout, il reçoit tout. Aimer ou haïr la vie ne se pose plus : il s'est retrouvé en elle, au-delà du dégoût. Atome parmi les atomes, il

* Cet ouvrage est un faux-authentique. Il s'agit d'une longue lettre à Louise Colet, que Flaubert n'a pas écrite, mais qui est en réalité une somme de lettres réelles à son amante mises bout à bout par A. Versaille pour synthétiser la correspondance des années d'écriture de *Madame Bovary*.

fait partie de la nature. Sa capacité d'émotion lui fait entendre le bruit du temps et le murmure des choses. Et le lecteur retrouve ainsi le discours de Mirbeau dans *La 628-E8* et *Dingo* : la disparition de l'idée au profit de la sensation. En un mot, se fondre dans la nature et les choses. L'expression métatextuelle de l'inexprimable en fait la matière première de l'expression artistique. En effet, les toiles de Lucien, comme le texte de Mirbeau, se caractérisent par leurs vides et leurs manques.

Roman non publié de son vivant puisque inachevé, *Dans le ciel* est marqué par une multitude de points de suspensions. La parole énoncée est sans cesse flottante et lacunaire, comme incertaine. Les voix sans locuteur véritable paraissent se répondre les unes aux autres. Le livre s'achève sur une fin abrupte comme dans une impossibilité de conclure - si chère à Flaubert. La dernière ligne du narrateur paraît elle-même découler de cette impuissance fondamentale à formuler le dernier mot. Comme une toile sans cesse recommencée, jamais achevée et toujours en devenir, le roman laisse un goût d'inachevé sur un fond d'horreur de main coupée : « Quelqu'un a scié longtemps quelque chose, cette nuit ! »⁶⁹⁹ « Et je m'évanouis. » Le récit s'achève brusquement, sans épilogue, après la découverte du cadavre de Lucien baignant dans son sang. Le verbe « s'évanouir », qui clôt le livre, semble à lui seul mettre en abyme toute la problématique de l'œuvre. Cette courte phrase renvoie aussi à la déroute du narrateur, qui a tenté avec Lucien de se distinguer et de se forger une individualité en se distinguant de la masse sociale aliénante, mais *in fine* il capitule et rejoint l'auberge noire des mariniers. Dans cette perspective, Mirbeau nous dit aussi que l'évanouissement du narrateur trahit sa dissolution dans un ensemble social uniforme. Enfin le verbe utilisé, - « évanouir » -, invalide toute tentative de construction de sens dans l'œuvre.

Dans le ciel procède de ce tour de force, qui traduit une triple disparition : celle des personnages, celle du discours et celle de l'art. C'est un livre grand ouvert sur les questions humaines. Il met en scène sa fragilité intrinsèque et, au-delà, toute la relativité des œuvres humaines au regard de la Nature. Il exprime la souffrance de l'aliénation des âmes éprises de sublime et leur impossible salut par l'art ou la littérature. Cette fable mirbellienne se clôt sur une poétique de la mélancolie. En

s'évanouissant, la littérature se met à exister réellement. Mirbeau, tire sa force dans cette lutte incessante contre lui-même et active une créativité florissante et sans cesse renouvelée.

CONCLUSION

À travers sa vie et son œuvre, Mirbeau s'est montré l'homme de tous les combats sur de nombreux plans : littéraire, artistique, idéologique et politique. Ou, si l'on veut les regrouper sous un seul mot, il n'a cessé de lutter contre l'aliénation de l'homme par l'homme. Pour autant, ce n'est pas un naïf qui pense que celle-ci peut disparaître, comme d'un coup de baguette magique. Il y a des formes d'aliénation auxquelles même les plus généreux ne peuvent rien : les humains, dès leur naissance, sont confrontés à des injustices fondamentales que rien jamais ne pourra vraiment effacer. Naître - comme lui, d'ailleurs - dans une famille bourgeoise et aisée préfigure a priori un beau destin. Fréquenter les établissements scolaires alors réputés comme les meilleurs (en l'occurrence Saint-François-Xavier de Vannes et Saint-Vincent de Rennes), sous la tutelle pédagogique de maîtres aguerris et aux méthodes avérées présente, certes, des inconvénients - Mirbeau en fera la cruelle expérience - mais aussi quelques avantages évidents : les camarades de classe (dans les deux sens du mot) appartiennent au même monde et seront bientôt, comme leurs parents, les futurs dominants et, par le jeu de la culture, des héritages et des carnets d'adresses, se feront à leur tour une belle place au soleil. À travers sa critique des écoles tenues par les jésuites et les Bons Pères, il faut déceler chez Mirbeau moins une mise en cause fondamentale d'une pédagogie de type militaire que ce qu'il considère comme l'hypocrisie et les mœurs de la caste sacerdotale. Le jeune Octave, du reste, n'était pas un premier de la classe, loin de là, mais son inadaptation au système scolaire, qui l'ennuyait, fait penser à celle de ces faux cancre, qui seront parés, beaucoup plus tard, du nom plus flatteur de « surdoués », volontiers solitaires, curieux, rêveurs et hypersensibles. L'œuvre titanesque de Mirbeau -

sous son nom ou divers pseudonymes - montre qu'il était, à l'évidence, loin d'être paresseux, et pouvait briller dans des genres aussi différents que le roman, le théâtre, la nouvelle, la critique d'art, l'essai et les articles de presse. Ce qui ne l'empêchait pas de s'intéresser aussi beaucoup aux fleurs, à la littérature russe, aux jolies femmes et aux canulars. C'est ainsi qu'il écrivit une série de papiers, signés Nirvana et intitulés *Lettres de l'Inde*, pays qu'il ne connaissait pas plus que Canton, où il situe, avec un réalisme de surface, son *Jardin des supplices*. Et s'il restait aliéné par son passé, comme semblent l'indiquer son état de santé dépressif et son hypocondrie, sa plume, elle, jouissait d'une réjouissante liberté.

L'aliénation mentale apparaît aussi dans ses écrits en ce XIX^e siècle où les aliénistes ont pignon sur rue et où s'ouvrent, ici et là, de nouveaux asiles spécialisés. La psychiatrie fait alors des progrès, mais il paraît encore très difficile de guérir - et même de soulager - les aliénés mentaux. Pour être bien réelle, l'aliénation individuelle est donc le plus souvent ineffaçable puisqu'elle est, en quelque sorte, de droit divin. Dans cette optique, Dieu décide de votre date et de votre lieu d'apparition sur la terre, de votre patronyme, de votre bagage héréditaire, de votre apparence physique, de vos troubles physiques et mentaux, de votre milieu social d'origine voire, en partie, du quotient intellectuel des parents. Mirbeau n'est pas assez naïf pour envisager que ces aliénations fondamentales puissent disparaître. Il s'en prend donc à un autre niveau d'aliénation : la famille, l'éducation et l'instruction - celles-ci étant souvent entre les mains des ecclésiastiques, acolytes autoproclamés de Dieu. En réalité, il remet en cause la religion, la classe sociale, l'école, l'armée, l'État, bref tout ce qui permet à chaque génération de transmettre l'aliénation normative d'une société. C'est à cet égard qu'un roman comme *Sébastien Roch* est un excellent révélateur du système. Le rôle des parents est, bien sûr, primordial mais, à l'époque de Mirbeau, celle des maîtres d'école et des professeurs l'était tout autant, car il n'y avait pas, comme aujourd'hui, ce qu'on pourrait appeler des contre-pouvoirs (lesquels, du reste, secrètent vite d'autres formes d'aliénation).

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'enseignement est, en grande partie – pour des raisons historiques - entre les mains de l'Église catholique. Cela est d'autant plus vrai en Normandie et en Bretagne, où s'activent le clergé régulier et

les religieux de certaines congrégations, comme celle des jésuites. L'éducation offerte par ces pédagogues de haut vol satisfait les exigences formatives des parents ainsi libérés du souci généré par le quotidien. Leurs enfants sont souvent pensionnaires et portent un uniforme. Dès lors, les géniteurs peuvent commencer, mais de loin, à rêver de l'avenir prometteur de leur progéniture : une bonne profession (dans le milieu médical et juridique, par exemple) et un beau mariage, ce qui conduira la génération montante à une insertion satisfaisante dans la société bourgeoise. Même si les établissements scolaires sont volontiers situés dans un décor champêtre, à la périphérie d'une grande ville, la nature n'est qu'un décor, mais l'éloignement de la famille, souvent reléguée à des centaines de kilomètres, joue un grand rôle dans ce conditionnement. Tout écart de la norme aliénante est réprimé, car les jésuites ou les Bons Pères veillent sur leurs protégés avec soin et n'hésitent pas à réprimer toute velléité d'indépendance, de révolte, de fuite et de vice. Alors que l'adolescence est, par nature, l'âge des premiers émois amoureux et des amitiés particulières (promises à un bel avenir littéraire au XX^e siècle), les chastes pédagogues en soutane n'accordent, en apparence, aucun intérêt personnel à la sexualité, même si le jeune héros de *Sébastien Roch* - avatar très probable de Mirbeau -, est victime de ce qu'on n'appelait pas encore, comme par antiphrase, un *pédophile*. Quant aux femmes, elles contribuent de bon gré à préparer le terreau de l'aliénation par leur discours normatif, et Mirbeau brosera des mères et des épouses un portrait impitoyable et d'une rare misogynie. Mais il donnera aussi, à l'occasion, des points de vue originaux sur les prostituées et les bonnes à tout faire, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, par exemple.

Passé l'âge de l'adolescence, l'État se charge de peaufiner l'enfermement psychologique des jeunes hommes lors d'un long stage de perfectionnement baptisé *service militaire*. À l'issue de celui-ci, les candidats à l'âge adulte seront désormais fins prêts à affronter la vie et peut-être même la guerre (la « bonne guerre » espérée et annoncée par certains). Et c'est pourquoi j'ai parlé des deux principales structures - ou piliers - de l'aliénation à cette époque, l'Église et l'État. Mirbeau, cependant, ne se réduit pas à cette virulente critique de la société. Il parle aussi d'une autre aliénation, celle du corps et de la souffrance. Son père n'était-il pas officier de santé, c'est-à-dire médecin de seconde classe ? Lui-même

est confronté à des maux divers qui le tourmenteront toute sa vie, ce qu'on appelle alors la *neurasthénie* (on dirait aujourd'hui *dépression*) et son cortège de troubles psychiques. Chaque époque aime changer de lexique : l'Angleterre souffla à Baudelaire le mot *spleen* (la rate, dans son sens anatomique de siège des « humeurs noires »), mais on utilisait aussi le mot *mélancolie* (humeurs noires). Hypochondriaque, Mirbeau l'était sans doute, mais l'hypocondrie est aussi une pathologie et donc une souffrance. Plusieurs de ses lettres - il a été un épistolier compulsif - atteste de l'importance de la maladie dans sa vie. Alors, il va de médecin en médecin et, de Contrexéville à Vichy en passant par Luchon, fréquente les stations thermales jusqu'à plus soif. Il ne cesse de bouger et de déménager. Certaines mères se plaignent de leur fils qui « ne tient pas en place ». Toujours en mouvement, Mirbeau ne cessera de bouger qu'à l'extrême fin de sa vie. En 1909, cependant, il s'embourgeoise et se fait construire une demeure digne de son rang à Cherchemont, en Triel (Seine-et-Oise). Il aura peu le temps d'en profiter. En 1912, un accident vasculaire cérébral le paralyse en partie. Il parvient cependant, à l'occasion, à se traîner à Paris. Quelques semaines avant sa mort le jour de ses soixante-neuf ans, il doit s'installer à Paris. On comprend mieux pourquoi il aimait tant jadis se griser de vitesse au volant de sa Charron et lui avait même consacré un livre original, *La 628-E8*, où il exprimait sa nouvelle philosophie : alors que la marche à pied, par sa lenteur, aliénait l'homme voici que la voiture automobile s'avérait être un formidable outil de liberté, comme l'art, la littérature... et même la ponctuation. Comment ne pas s'empêcher de trouver que celle de Mirbeau fait penser au style de Montaigne, qui disait écrire « à sauts et à gambades* » ? Même sur le plan de la typographie et de la ponctuation, l'écrivain normand n'a cessé de gambader, saturant ses textes de points de suspension et d'exclamation.

Toute guerre a ses collaborateurs, et celle que les femmes mènent contre les hommes n'échappe pas à la règle. Il y a chez elles peu d'amour, selon Mirbeau. Mères, épouses et maîtresses semblent liguées pour aliéner les fils, les époux et les clients. Les prostituées, cependant, jouissent de la sympathie relative de Mirbeau, car elles ont des circonstances atténuantes puisqu'elles ont été aliénées

* Michel de Montaigne, *Les Essais*, 1.4.

par la génération qui les a précédées et sont donc des victimes. Le plus souvent de solides névroses les taraudent, et elles restent les plus fidèles soutiens des prêtres dont la robe semble laisser entendre qu'ils sont, en somme, féminisés. Très fidèle, sur certains points, à l'image de la femme donnée par la Bible et la tradition chrétienne, Mirbeau voit en elles autant de réincarnations d'Ève, beaucoup plus rarement celle de Marie, la mère de Jésus, car celle-ci a été « conçue sans péché ». Par là même, la Vierge échappe pour le moins à la règle commune, surtout en ce XIX^e siècle qui voit se développer le culte marial et les apparitions de Marie, vite promue guérisseuse (ce qui peut-être ne peut laisser indifférent un hypocondriaque, fût-il agnostique).

Chemin faisant, nous avons croisé bien des contemporains de Mirbeau. Des artistes, bien sûr, car il est aussi critique d'art et s'intéresse beaucoup à la peinture, mais, surtout, des écrivains comme Flaubert, Zola, Bloy, Huysmans, Lorrain, Daudet et les Goncourt (il deviendra, d'ailleurs le « troisième couvert de la nouvelle académie » et un des membres actifs pour l'attribution du prix qui porte leur nom). Ce solitaire est, en réalité, très entouré, même si les vrais amis, au sens fort du terme, sont plutôt rares, et même son très vieux camarade d'enfance Alfred Bansard des Bois, happé par la politique, a disparu de son horizon. C'est que le bonhomme n'est pas toujours facile. Il se fait des ennemis et n'hésite pas, à l'occasion, à se battre en duel, activité virile entre toutes. Pourtant, la religion, sous sa plume, n'est jamais bien loin, comme le prouvent plusieurs titres de ses romans, du *Calvaire* à *Dans le ciel*, en passant par *L'Abbé Jules*. Le catholicisme faisait, certes, partie de la culture française et par conséquent de sa propre culture, mais force est d'admettre que l'aliénation qu'il ne cessait d'y percevoir restait entière. Et c'est vers une vieille abbaye campée au haut d'un pic, vers un ciel qui n'est pas vraiment celui de la désespérance, qu'il se tourne en ses dernières années, un ciel sans Dieu, mais non dépourvu de ces valeurs humaines qu'il a si souvent défendues, plume à la main.

L'écriture, justement, est ce qu'il veut aussi désaliéner. En homme des contradictions, comme beaucoup d'êtres humains, il est à la fois écrivain et anti-écrivain, journaliste et ennemi de la presse, auteur d'histoires tragiques et de comédies, courageux face à la souffrance mais geignard devant la moindre

écorchure. Dépressif, il l'est certes et, il ne faut pas l'oublier, le traumatisme majeur vécu dans son adolescence a laissé en lui des traces indélébiles. Or, malgré cela, un des grands objectifs de sa maturité est de repenser le genre romanesque, de créer un autre type de roman - un nouveau roman, en quelque sorte. Il a un projet impossible à réaliser : sur les traces de Flaubert, il veut faire un livre sur le rien et dire l'indicible dont le sujet ne sera rien, trois fois rien, sinon un simple filigrane, avec des personnages de roman qui, en somme, ne seront que des ombres. Mais le lecteur, lui, n'est-il pas toujours un grand enfant qui, depuis la nuit des temps, est attiré par les magiciens du verbe, ceux qui ne demandent qu'à lui raconter des histoires ?

Le rêve de Flaubert et de Mirbeau était un rêve éveillé. Les tenants du nouveau roman ont tenté, non sans habileté parfois, de lui donner vie. Il n'est pas sûr que leurs livres soient encore en librairie dans un siècle, alors que ceux de Mirbeau ne cessent aujourd'hui d'être réédités, que des inédits voient le jour, que ses pièces de théâtre sont toujours jouées et que des universitaires des quatre coins du monde écrivent - avec maladresse peut-être mais non sans enthousiasme - articles et ouvrages consacrés à son œuvre. La magie, en somme, continue d'opérer. Comme la plupart des écrivains Octave Mirbeau a été un témoin de son temps, mais il a été beaucoup plus : il a crié sa vérité, combattu toutes les formes de l'aliénation et conduit ses contemporains et ses lecteurs vers un chemin d'humanisme et de liberté.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

-
- ¹ LABORIT H. *Éloge de la fuite* (1976), Gallimard, Folio, Paris, 1980, p. 14.
- ² *Ibidem.*, p. 14-15.
- ³ *Ibid.*, p. 16.
- ⁴ Entretien avec Pierre Michel, Président de la Société des amis d'Octave Mirbeau, Angers le 25/06/2002.
- ⁵ *Ibid.*, p. 1.
- ⁶ MIRBEAU O. *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), (Préface P. Glaudes), Livre de Poche Classiques, Paris, 2012, p. 18.
- ⁷ MIRBEAU O. *Le Journal d'une femme de chambre*, in *Œuvre Romanesque* Vol. 2, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 571. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Le Journal d'une femme de chambre*).
- ⁸ LUKACS G. *Histoire et conscience de classe* (1923), éd. De Minuit, Paris, 1960, p. 53.
- ⁹ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 571.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 377.
- ¹¹ GLAUDES P. Préface de la revue *Littérature* 64/2011 : *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 2011, p.5.
- ¹² *Ibid.*, p. 7.
- ¹³ *Ibidem.*
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ¹⁵ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 505.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 406.
- ¹⁷ REVERZY É. « Mirbeau : éthiques de l'écriture » in *Littérature* 64/2011 : *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, *Op. Cit.*, p. 144.
- ¹⁸ Entretien avec Pierre Michel, Président de la Société des amis d'Octave Mirbeau, Angers le 25/06/2002.
- ¹⁹ *Ibidem.*
- ²⁰ ARNAUD N. Préface *du Journal d'une femme de chambre*, Gallimard, Paris, 1984, p. 7.
- ²¹ GLAUDES P. « Mirbeau l'essayiste » in *Littératures* 64/2011 : *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, in *Op. Cit.*, p. 96.
- ²² *Ibid.*, p. 104.
- ²³ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 483-484.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 420.

-
- ²⁵ *Ibid.*, p. 422.
- ²⁶ *Ibidem.*
- ²⁷ *Ibidem.*
- ²⁸ *Ibid.*, p. 423.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 384.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 389.
- ³¹ *Ibid.*, p. 616.
- ³² *Ibid.*, p. 596.
- ³³ *Ibid.*, p. 598.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 605.
- ³⁵ LEMARIÉ Y. et MICHEL P. (sous la direction de), *Dictionnaire Octave Mirbeau*, L'Âge d'Homme, Société Octave Mirbeau, Lausanne, 2011, p. 752. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Dictionnaire Octave Mirbeau*).
- ³⁶ MICHEL P. « L'Enfer selon Mirbeau et Barbusse » in *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes*, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 48.
- ³⁷ *Ibidem.*
- ³⁸ HERZFELD C. *Octave Mirbeau : Aspects de la vie et de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 126.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 127.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 133.
- ⁴² *Ibidem.*
- ⁴³ *Ibid.*, p. 134.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p.140.
- ⁴⁵ WELLMER A. « Autonomie et négativité de l'art », in *Réseaux*, n° 166, 2011/2, La Découverte, Paris, p. 51.
- ⁴⁶ MARICOURT T. *Histoire de la littérature libertaire en France* (1990), Albin Michel, Paris, 2012, p. 212.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 210-211.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 211.
- ⁴⁹ *Ibidem.*
- ⁵⁰ MIRBEAU O. *La 628-E8* (1907), in *Œuvre Romanesque*, Vol. 3, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 503. (À partir de cette référence nous dirons simplement *La 628-E8*).
- ⁵¹ MANDEL E. « Émancipation, science et politique chez Karl Marx », dans *Marx...ou pas ?*, EDI, Paris, 1986, p. 281.
- ⁵² MARCUSE H. *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Le Seuil, Paris, 1979, p.35.
- ⁵³ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 1053.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 630-631.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 631.
- ⁵⁶ DURAND J.-P. et WEIL R. *Sociologie contemporaine*, Vigot, Paris, 2006, p.159.
- ⁵⁷ SÈVE L. *Aliénation et émancipation précédé de urgence du communisme*, suivi de *Karl Marx : 82 textes du Capital sur l'aliénation*, La Dispute, Paris, 2012, p.99.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 99-100.
- ⁵⁹ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 405-406.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 664.
- ⁶¹ MARTIN-FUGIER A. *La Place des bonnes : La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin/Grasset & Fasquelle, Paris, 2004, p. 11.

- ⁶² *Ibid.*, p. 30.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 54.
- ⁶⁴ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 599-600.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 406-407.
- ⁶⁶ MIRBEAU O. *Le Calvaire* (1886), in *Œuvre Romanesque*, Vol. 1, Buchel/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2000, p. 39. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Le Calvaire*).
- ⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.
- ⁶⁸ GROZDANOVITCH D. *Le Génie de la bêtise* (1925), Grasset, Paris, 2017, p. 221.
- ⁶⁹ POWYS J.-C. *La Religion d'un sceptique*, José Corti, Paris, 2004, p.15.
- ⁷⁰ GROZDANOVITCH D. *Le Génie de la bêtise*, *Op.Cit.*, p. 224-225.
- ⁷¹ PHILIPPOT D. « Les Griffes de la chimère », in GAULTIER J. (de) *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), du Sandre, Paris, 2007, p. 140.
- ⁷² *Le Calvaire*, p. 135.
- ⁷³ *Ibid.*, p. 141.
- ⁷⁴ ILLOUZ J.-N. *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2014, p.147.
- ⁷⁵ LAIR S. *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 86.
- ⁷⁶ *Le Calvaire*, p. 134.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 136.
- ⁷⁹ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 447-448.
- ⁸⁰ *Le Calvaire*, p. 123.
- ⁸¹ MICHEL P. « L'Enfer selon Mirbeau et Barbusse » in HIMY-PIÉRI L. & POULOUIN G. *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes*, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 50-51.
- ⁸² *Le Calvaire*, p. 245.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 250.
- ⁸⁴ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 882.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 883.
- ⁸⁶ ROUSSEAU J.-J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1750), GF, Paris, 2004, p. 220.
- ⁸⁷ *Ibid.*, p. 183-184.
- ⁸⁸ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 883.
- ⁸⁹ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 448.
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 587-588.
- ⁹¹ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 883.
- ⁹² ANZIEU D. *Le Moi-peau* (1985), Dunot, Paris, 1995, p. 227-228.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 229.
- ⁹⁴ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 506.
- ⁹⁵ *Ibid.*, p. 509-510.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 510.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 487.
- ⁹⁸ LE FANU S. *Carmilla* (1872), Actes Sud, Paris, 1996, p. 118-119.
- ⁹⁹ *Ibid.*, p.120.
- ¹⁰⁰ GRIPARI P. *Pedigree du vampire : lectures commentées*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, p. 82.

-
- ¹⁰¹ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 473.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 481-482.
- ¹⁰³ *Ibid.*, p. 484.
- ¹⁰⁴ *Ibidem.*
- ¹⁰⁵ *Le Calvaire*, p. 245.
- ¹⁰⁶ DOTTIN-ORSINI M. *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1993, p. 276.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 277.
- ¹⁰⁸ MIRBEAU O. *Le Jardin des supplices* (1899), in *Œuvre Romanesque Vol. 2*, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 30. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Le Jardin des supplices*).
- ¹⁰⁹ COUVREUR A. *Les Mancenilles, Les Dangers Sociaux* (1900), Plon, Paris, 1900, p. 41.
- ¹¹⁰ MIRBEAU O. *L'Amour de la femme vénale* (1912), Indigo et Côté-Femmes éditions, Paris, 1994, p. 30-31.
- ¹¹¹ *Ibid.*, p. 32.
- ¹¹² *Le Calvaire*, p. 176.
- ¹¹³ *L'Amour de la femme vénale, Op. Cit.*, p. 35.
- ¹¹⁴ *Ibid.*, p.58-59.
- ¹¹⁵ *Le Calvaire*, p. 246.
- ¹¹⁶ *Ibid.*, p. 249-250.
- ¹¹⁷ *Cette femme qu'ils disent fatale, Op. Cit.*, p. 41.
- ¹¹⁸ *Le Calvaire*, p. 188-189.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p.189.
- ¹²⁰ LEMPERIÈRE T. et All. *Psychiatrie de l'adulte*, Masson, Paris, 2006, p. 374-375.
- ¹²¹ *Le Calvaire*, p. 200.
- ¹²² *Ibid.*, p. 242.
- ¹²³ RIGOLI J. *Lire le délire : Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 2001, p. 113.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p. 115.
- ¹²⁵ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 504.
- ¹²⁶ *Le Calvaire*, p. 146.
- ¹²⁷ *Ibid.*, p. 225.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 244.
- ¹²⁹ *Ibid.*, p. 243.
- ¹³⁰ MICHEL P. *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 72.
- ¹³¹ *Ibid.*, p.74.
- ¹³² *Ibid.*, p.75.
- ¹³³ *Le Calvaire*, p. 126.
- ¹³⁴ *Ibidem.*
- ¹³⁵ *Ibidem.*
- ¹³⁶ *Ibid.*, p. 127.
- ¹³⁷ *Ibid.*, p. 136.
- ¹³⁸ *Ibid.*, p. 198.
- ¹³⁹ *Ibid.*, p. 173.
- ¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 201.
- ¹⁴¹ *Ibid.*, p. 252.

-
- ¹⁴² *Ibid.*, p. 253.
- ¹⁴³ AUREVILLY B. (d') *Les Diaboliques* (1878), Paris, Classiques Français, Paris, 1994, p. 274.
- ¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 290.
- ¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 291.
- ¹⁴⁶ *Le Calvaire*, p. 228.
- ¹⁴⁷ *Le Calvaire*, p. 202.
- ¹⁴⁸ ZOLA É. *Nana* (1880), GF Flammarion, Paris, 2013, p. 224-225.
- ¹⁴⁹ CHEVALIER J. et GHEERBRART A. (sous la direction de) *Dictionnaire des symboles*, Tome 4, Seghers, Paris, 1974, p. 130.
- ¹⁵⁰ *Le Calvaire*, p. 175.
- ¹⁵¹ MICHEL P. et NIVET J.-F. « Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola » in *Les Cahiers Naturalistes* n° 64, 1990, p. 10.
- ¹⁵² ZOLA É. *L'Œuvre* (1886), France Loisirs, Paris, 1991, p. 253.
- ¹⁵³ *Ibid.*, p. 491.
- ¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 499.
- ¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 510.
- ¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 514.
- ¹⁵⁷ MICHEL P. *Les Combats d'Octave Mirbeau*, *Op.Cit.*, p. 75.
- ¹⁵⁸ *Ibid.*, p.76.
- ¹⁵⁹ SCHOPENHAUER A. *Le Fondement de la morale* (1840), Le Livre de poche, Paris, 1991, p. 158.
- ¹⁶⁰ *Ibidem.*
- ¹⁶¹ *Ibid.*, p. 159.
- ¹⁶² *Ibid.*, p. 141.
- ¹⁶³ *Ibid.*, p. 142.
- ¹⁶⁴ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 285.
- ¹⁶⁵ *La 628-E8*, p. 295.
- ¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 299.
- ¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 298.
- ¹⁶⁸ MIRBEAU O. *Combats esthétiques* Vol. 1 (1877-1914). Séguier, Paris, 1993, p. 305.
- ¹⁶⁹ VAREILLE A. « L'Émotion lyrique dans *La 628-E8* » in DUCREY G. et REVERZY É. *L'Europe en automobile : Octave Mirbeau écrivain voyageur*, Presses universitaires de Strasbourg, 2009, p. 72.
- ¹⁷⁰ *La 628-E8*, p. 296.
- ¹⁷¹ *Ibid.*, p. 297.
- ¹⁷² VAREILLE A. « L'émotion lyrique dans *La 628-E8* » in *L'Europe en automobile : Octave Mirbeau écrivain voyageur*, *Op. Cit.*, p. 79.
- ¹⁷³ *Ibid.*, p. 80.
- ¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.
- ¹⁷⁵ *La 628-E8*, p. 295.
- ¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 296.
- ¹⁷⁷ MICHEL P. Préface de *La 628-E8*, p. 272.
- ¹⁷⁸ MIRBEAU O. *Dans le ciel* (1892-1893), in *Œuvre Romanesque* Vol. 2, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 83-84. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Dans le ciel*).
- ¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.

- ¹⁸⁰ MIRBEAU O. *Correspondance générale* (1889-1894), L'Âge d'Homme, Tome deuxième, Lausanne, 2005, p. 446-447.
- ¹⁸¹ Préface *Dans le Ciel*, p. 14.
- ¹⁸² *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 196.
- ¹⁸³ Larousse encyclopédique en deux volumes 1994, 2003, p.1310.
- ¹⁸⁴ BLIN M. *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, Paris, 1954, p. 60.
- ¹⁸⁵ *Ibidem*.
- ¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 86.
- ¹⁸⁷ NEEFS J. Préface de *Madame Bovary*, Le Livre de poche Classique, Paris, 1999, p. 24.
- ¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.
- ¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.
- ¹⁹⁰ BALZAC H. (de) *La Comédie humaine* (1830-1856), Tome 1, Gallimard, Folio, Paris, 1990, p. 32.
- ¹⁹¹ RINCÉ D. *La Littérature Française du XIX^e siècle*, P.U.F, Que sais-je ?, Paris, 1991, p. 75.
- ¹⁹² FLAUBERT G. *Correspondance II* (juillet 1851-décembre 1858), Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991, p. 643-644.
- ¹⁹³ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert*, éd. C.N.R.S, Paris, 2010, p. 433.
- ¹⁹⁴ BOURDIEU P. *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Le Seuil, Point, Paris, 1998, p. 160.
- ¹⁹⁵ ZOLA É. *Le Roman expérimental* (1899), Paris, G-F, 1971, p. 63-64.
- ¹⁹⁶ MIRBEAU O. *Correspondance générale*, L'Âge d'Homme, Tome deuxième, *Op. Cit.*, p. 446-447.
- ¹⁹⁷ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert*, *Op. Cit.*, p. 596.
- ¹⁹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰⁰ *Le Jardin des supplices*, p. 290-291.
- ²⁰¹ AUREVILLY B. (d') « Un dîner d'athées » in *Les Diaboliques* (1874), *Op. Cit.*, p. 274-275.
- ²⁰² *Ibid.*, p. 277.
- ²⁰³ HUYSMANS J.-K. *À Rebours* (1884), Gallimard, Folio, Paris, 1977, p. 139.
- ²⁰⁴ *Le Jardin des supplices*, p. 178.
- ²⁰⁵ *Le Jardin des supplices*, p. 165.
- ²⁰⁶ MIRBEAU O. *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901), in *Œuvre Romanesque* Vol. 3, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 78. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*).
- ²⁰⁷ *Ibidem*.
- ²⁰⁸ *Le Jardin des supplices*, p.254.
- ²⁰⁹ *Ibid.*, p. 258.
- ²¹⁰ *Ibid.*, p. 302.
- ²¹¹ Préface du *Jardin des supplices*, *Op. Cit.*, p. 152.
- ²¹² LORRAIN J. *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), Motifs, Paris, 2007, p. 176.
- ²¹³ *Ibid.*, p. 415. Cité dans la postface de Francis Lacassin de *Princesses d'ivoire et d'ivresse*.
- ²¹⁴ LORRAIN J. *Monsieur de Phocas* (1901), GF Flammarion, Paris, 2001, p.87.
- ²¹⁵ *Ibidem*.

- ²¹⁶ KRAFFT-EBING R. *Psychopathia sexualis* (1886), trad. de LAURENT C. et CASAPO S., Carré, Paris, 1985, p. 79.
- ²¹⁷ PRAZ M. *La Chair, la mort et le diable : Le Romantisme noir*, Galimard, Tel, Paris, 1999, p.303.
- ²¹⁸ LORRAIN J. *Monsieur de Phocas*, *Op. Cit.*, p. 211-212.
- ²¹⁹ *Ibidem.*, p. 281-282.
- ²²⁰ *Ibid.*, p.258.
- ²²¹ *Ibid.*, p. 259.
- ²²² *Ibid.*, p. 264.
- ²²³ LORRAIN J. *Le Crime des Riches* (1905), éd. Le Chat Rouge, Vic-La-Gardiole, 2010, p. 100.
- ²²⁴ LORRAIN J. *Monsieur de Bougreton* (1897), Union générale d'édition, 10/18, Paris, 1974, p. 387.
- ²²⁵ *Ibid.*, p. 87.
- ²²⁶ DOTTIN-ORSINI M. *Cette femme qu'ils disent fatale*, *Op Cit.*, p. 293.
- ²²⁷ *Ibidem.*
- ²²⁸ LORRAIN J. *La Dame aux lèvres rouges* (1888), L'Harmattan, Paris, 2001, p. 42-43.
- ²²⁹ *Le Jardin des supplices*, p. 302-303.
- ²³⁰ *Ibid.*, p. 302.
- ²³¹ *Ibid.*, p. 303.
- ²³² MIRBEAU O. *L'Abbé Jules* (1888), in *Œuvre Romanesque* Vol. 1, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2000, p. 419. (À partir de cette référence nous dirons simplement *L'Abbé Jules*).
- ²³³ *Dictionnaire Octave Mirbeau. Op. Cit.*, p.974.
- ²³⁴ *Ibid.*, p.977.
- ²³⁵ VALLÈS J. *L'Enfant* (1878), GF Flammarion, Paris, 1968, p. 20.
- ²³⁶ *Ibid.*, p. 44.
- ²³⁷ *Ibid.*, p. 27.
- ²³⁸ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 258-259.
- ²³⁹ MIRBEAU O. *Sébastien Roch* (1890), in *Œuvre Romanesque* Vol. 1, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2000, p. 547. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Sébastien Roch*).
- ²⁴⁰ *Ibid.*, p. 703.
- ²⁴¹ *Ibid.*, p. 748.
- ²⁴² *Ibid.*, p. 749.
- ²⁴³ ZOLA É. *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875), France Loisirs, Paris 1990, p. 120.
- ²⁴⁴ *Le Calvaire*, p. 126.
- ²⁴⁵ *L'Abbé Jules*, p. 350.
- ²⁴⁶ *L'Abbé Jules*, p. 498.
- ²⁴⁷ MICHEL P. *Cahiers Octave Mirbeau* n° 1, note 21, p. 150.
- ²⁴⁸ *Ibidem.*
- ²⁴⁹ *Sébastien Roch*, p. 636.
- ²⁵⁰ *L'Abbé Jules*, p. 489.
- ²⁵¹ *Ibid.*, p. 336.
- ²⁵² *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 396.
- ²⁵³ MIRBEAU O. Lettre à Monet (février 1889) citée dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* n° 9, p. 62.
- ²⁵⁴ *Le Calvaire*, p. 139.

- 255 *Ibid.*, p. 123.
- 256 *Ibid.*, p. 139.
- 257 *L'Abbé Jules*, p. 328.
- 258 *Ibid.*, p. 471.
- 259 *Sébastien Roch*, p. 560.
- 260 *Ibid.*, p. 607.
- 261 *Ibid.*, p. 609-610.
- 262 *Ibid.*, p. 652.
- 263 *Ibid.*, p. 686-687.
- 264 *Ibid.*, p. 586.
- 265 *Ibid.*, p. 594.
- 266 *Ibid.*, p. 615.
- 267 DAVOULT G. « Déchet et corporalité dans *Le Journal d'une femme de chambre* » in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 11, Angers, 2004, p.135.
- 268 *Ibidem*.
- 269 LEDRU. P. « L'Écuyère : tragédie et pourriture », *Cahiers Octave Mirbeau* n°11, Angers, 2004, p. 23.
- 270 BAKHTINE M. *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p.39 à p.109.
- 271 MICHEL P. *Les combats d'Octave Mirbeau, Op. Cit.*, p. 174.
- 272 *Ibid.*, p. 175.
- 273 *Ibidem*.
- 274 *Ibid.*, p. 196.
- 275 *Ibid.*, p. 203.
- 276 JANKÉLÉVITCH V. *La Mauvaise conscience* (1934), Bibliothèque de philosophie contemporaine, P.U.F., Paris, 1954, p. 118.
- 277 DURKHEIM É. *Sociologie et Philosophie* (1924), P.U.F., Paris, 1996, p. 50.
- 278 HAMON P. *Texte et idéologie* (1984), P.U.F., Paris, 1997, p. 24.
- 279 *L'Abbé Jules*, p. 470.
- 280 *Dans le ciel*, p. 51-52.
- 281 *Sébastien Roch*, p. 687.
- 282 *Le Calvaire*, p. 146.
- 283 *Sébastien Roch*, p.683.
- 284 *Ibid.*, p.634-635.
- 285 *Ibid.*, p.667.
- 286 *Ibid.*, p. 583.
- 287 RICŒUR P. *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité* (1949), Aubier, Paris, 1988, p. 188.
- 288 *Sébastien Roch*, p. 673-674.
- 289 RICŒUR P. *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité, Op. Cit.*, p. 236.
- 290 *Le Calvaire*, p. 255.
- 291 *Ibid.*, p. 286.
- 292 *L'Abbé Jules*, p. 375.
- 293 *Sébastien Roch*, p. 660.
- 294 *Le Calvaire*, p. 248.
- 295 *Sébastien Roch*, p.653.
- 296 *Dans le ciel*, p. 50.
- 297 *Le Calvaire*, p. 280.
- 298 JANKÉLÉVITCH V. *La Mauvaise conscience, Op. Cit.*, p. 136.

- ²⁹⁹ MICHEL P. *Les Combats d'Octave Mirbeau, Op. Cit.*, p. 203.
- ³⁰⁰ BAKHTINE M. *La Poétique de Dostoïevski, Op. Cit.* p. 165.
- ³⁰¹ MICHEL P. *Les Combats d'Octave Mirbeau, Op. Cit.*, p. 225-226.
- ³⁰² PAQUET L. et GOULET-CAZÉ M.-O. *Les Cyniques grecs : Fragments et témoignages*, Le Livre de Poche, Paris, 1992, p.8-9.
- ³⁰³ DIDEROT D. *Le Neveu de Rameau* (1891), Le Livre de poche Classique, Paris, 2002, p. 61.
- ³⁰⁴ *Ibid.*, p. 154.
- ³⁰⁵ *Ibid.*, p. 110.
- ³⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.
- ³⁰⁷ DUVAL S. et SAÏDAH J.-P. (textes réunis par) in *Modernité : « Mauvais genre : La satire littéraire moderne »*, P.U.B, Bordeaux, 2008, p. 8-14.
- ³⁰⁸ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 1040-1041
- ³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1041.
- ³¹⁰ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 453.
- ³¹¹ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 682.
- ³¹² JAHIER B. « La Caricature dans les *Contes cruels* d'Octave Mirbeau, aspects, formes et significations », *Cahiers Octave Mirbeau* N° 14, Angers, 2007, p. 125.
- ³¹³ FONTVIEILLE É., Mémoire de Master 2 : « Flaubert à corps et à cri : L'obsession du corps dans *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* » (Dir. P. BAZANTAY. Rennes 2, 2011-2012), p. 51.
- ³¹⁴ *L'Abbé Jules*, p. 339.
- ³¹⁵ *Dans le ciel*, p. 98.
- ³¹⁶ *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 504.
- ³¹⁷ MIRBEAU O. *Dingo* (1913), in *Œuvre Romanesque* Vol. 3, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Paris, 2001, p. 663-664. (À partir de cette référence nous dirons simplement *Dingo*).
- ³¹⁸ *L'Abbé Jules*, p. 430.
- ³¹⁹ *Sébastien Roch*, p. 652-653.
- ³²⁰ *Ibid.*, p. 658.
- ³²¹ *Ibid.*, p. 674.
- ³²² ADES J. ROUILLON F. et All. *Les États névrotiques* J.-P. Goureau / Upjohn, Château-du-Loir, 1992, p. 107.
- ³²³ FOUCAULT M. *L'Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Gallimard, Tel, Paris, 1972, p. 117.
- ³²⁴ *Ibid.*, p. 199.
- ³²⁵ *Ibidem.*
- ³²⁶ *Ibid.*, p. 212-213.
- ³²⁷ ZARIFIAN É. *Les Jardiniers de la folie* (1988), Odile Jacob, Paris, 2000, p. 43.
- ³²⁸ *Ibid.*, p. 45.
- ³²⁹ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 802.
- ³³⁰ FLAUBERT G. *Bouvard et Pécuchet* (1880), GF Flammarion, Paris, 1966, p. 250.
- ³³¹ *Ibidem.*
- ³³² *Ibid.*, p. 253.
- ³³³ FLAUBERT G. *Mémoires d'un fou* (1901), éd. Des Mille et une nuits, Paris, 1998, p.16.
- ³³⁴ COTTEREAU M.-J. *Les Névroses*, Sandoz, Rueil-Malmaison, 1975, p. 202.
- ³³⁵ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p. 539.

- ³³⁶ MICHEL P. « Mirbeau et la raison » in *Cahiers Octave Mirbeau* n°6, Angers, 1999, p. 5.
- ³³⁷ ZIEGLER R. « Le Roman cinéraire d'Octave Mirbeau : *L'Abbé Jules* » in HIMRY-PIERI L. et POULOIN G., *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes*, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 69.
- ³³⁸ *L'Abbé Jules*, p. 470.
- ³³⁹ ZIEGLER R. « Le Roman cinéraire d'Octave Mirbeau : *L'Abbé Jules* » in *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes, Op. Cit.*, p. 71.
- ³⁴⁰ *Ibidem*.
- ³⁴¹ *Ibid.*, p. 74.
- ³⁴² *L'Abbé Jules*, p. 470.
- ³⁴³ *L'Abbé Jules*, p. 471.
- ³⁴⁴ ZIEGLER R. « Le Roman cinéraire d'Octave Mirbeau : *L'Abbé Jules* » in *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes, Op. Cit.*, p. 77.
- ³⁴⁵ *L'Abbé Jules*, p. 514.
- ³⁴⁶ *Ibid.*, p. 505.
- ³⁴⁷ FOUCAULT M. *L'Histoire de la folie à l'âge classique, Op. Cit.*, p. 381.
- ³⁴⁸ BLOY L. *Sur la tombe de Huysmans* (1913), *Œuvres*, Tome 4, Mercure de France, Paris, 1975, p. 334.
- ³⁴⁹ BOLLERY J. *Léon Bloy*, Tome 2, [Lettre du 8 août 1882], Albin Michel, Paris, 1954, p. 20.
- ³⁵⁰ *Ibid.*, p. 20-21.
- ³⁵¹ *Ibid.*, p. 124. [Lettre à Louis Montchal, 31 décembre 1885].
- ³⁵² BLOY L. *Le Désespéré* (1887), *Op. Cit.*, p. 330.
- ³⁵³ GLAUDES P. Préface au *Désespéré*, *Op. Cit.*, p. 23.
- ³⁵⁴ BERSTEIN S. et MILZA P. *Histoire du XIX^e siècle*, Hatier, Paris, 1996, p. 407-408.
- ³⁵⁵ BLOY L. *Lettres aux Montchal* (1884-1886) in *Œuvres complètes*, Imprimerie Bernouard, Paris, 1947, p. 116.
- ³⁵⁶ BLOY L. *Le Désespéré* [1887], Préface de Pierre Glaudes, *Op. Cit.*, p. 26.
- ³⁵⁷ *Ibidem*.
- ³⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.
- ³⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.
- ³⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.
- ³⁶¹ *Ibid.*, p. 99.
- ³⁶² *Ibid.*, p. 154.
- ³⁶³ *Ibid.*, p. 256.
- ³⁶⁴ *Ibid.*, p. 258.
- ³⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.
- ³⁶⁶ FOUCAULT M. *L'Histoire de la folie à l'âge classique, Op. Cit.*, p. 260-261.
- ³⁶⁷ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 800.
- ³⁶⁸ *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p. 41.
- ³⁶⁹ FOUCAULT M. *L'Histoire de la folie à l'âge classique, Op. Cit.*, p. 376.
- ³⁷⁰ MANNONI M. *Le Psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Le Seuil, Paris, 1970, p. 131.
- ³⁷¹ *Ibidem*.
- ³⁷² *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p. 210.
- ³⁷³ *Ibid.*, p. 211.
- ³⁷⁴ *Ibid.*, p. 212.

-
- ³⁷⁵ *Ibidem.*
- ³⁷⁶ MICHEL. P. « Mirbeau et Lombroso » in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 12, Angers, 2005, p. 241.
- ³⁷⁷ *Ibidem.*
- ³⁷⁸ *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p. 210.
- ³⁷⁹ *Ibid.*, p. 239.
- ³⁸⁰ *Ibid.*, p. 212.
- ³⁸¹ ZOLA É. « La Littérature et la gymnastique » dans *Mes Haines* (1866), GF Flammarion, Paris, 2012, p. 85.
- ³⁸² GONCOURT E. et J. (de) *Journal* (1862-1865), Tome 2, Laffont Bouquins, Paris, 1989, p. 187.
- ³⁸³ MAUPASSANT G. (de), *Le Horla* (1886), Préface de Philippe Bonnefis, Le Livre de Poche, Paris 1984, p. 16.
- ³⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.
- ³⁸⁵ *Ibidem.*
- ³⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.
- ³⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.
- ³⁸⁸ ZOLA É. *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), France Loisirs, Paris, 1990, p. 171.
- ³⁸⁹ FOUCAULT M. *Histoire de la folie à l'âge classique*, *Op. Cit.*, p. 260.
- ³⁹⁰ ZOLA É. *La Faute de l'abbé Mouret*, *Op. Cit.*, p. 172.
- ³⁹¹ FLAUBERT G. *Correspondance II*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991, p. 376.
- ³⁹² *Ibid.*, p. 376-377.
- ³⁹³ *L'Abbé Jules*, p. 328.
- ³⁹⁴ MIRBEAU O. *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, in *Correspondance générale* (1862-1888), Tome Premier, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002, p. 70.
- ³⁹⁵ *L'Abbé Jules*, p. 328.
- ³⁹⁶ *Sébastien Roch*, p. 665-666.
- ³⁹⁷ *Le Jardin des supplices*, p. 173.
- ³⁹⁸ *L'Abbé Jules*, p. 328.
- ³⁹⁹ MIRBEAU O. *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, in *Correspondance générale*, Tome Premier, *Op. Cit.*, p. 104.
- ⁴⁰⁰ *Ibidem.*
- ⁴⁰¹ *Ibidem.*
- ⁴⁰² *Ibid.*, p. 49-50.
- ⁴⁰³ *Dans le ciel*, p. 33.
- ⁴⁰⁴ *Ibidem.*
- ⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.
- ⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.
- ⁴⁰⁷ *Le Calvaire*, p. 131.
- ⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.135.
- ⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 128.
- ⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 132.
- ⁴¹¹ *Ibid.*, p. 134.
- ⁴¹² BAILLARGER J. *Recherches sur l'anatomie, la physiologie et la pathologie du système nerveux*, Masson, Paris, 1847, p. 66-67.
- ⁴¹³ *Sébastien Roch*, p. 730.
- ⁴¹⁴ *Dans le ciel*, p. 52.
- ⁴¹⁵ *L'Abbé Jules*, p. 367.
- ⁴¹⁶ *Le Calvaire*, p. 176.

-
- ⁴¹⁷ *Dingo*, p. 683.
- ⁴¹⁸ *La 628-E8*, p. 369.
- ⁴¹⁹ GUITRY S. *Les Femmes et l'amour*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1959, p.29.
- ⁴²⁰ *Ibid.*, p. 42.
- ⁴²¹ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p. 272.
- ⁴²² *Ibidem.*
- ⁴²³ *L'Abbé Jules*, p.374.
- ⁴²⁴ MIRBEAU O. *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, in *Correspondance générale*, Tome premier, *Op. Cit.*, p. 158.
- ⁴²⁵ *L'Abbé Jules*, p. 471.
- ⁴²⁶ *Ibid.*, p. 367.
- ⁴²⁷ *Dans le ciel*, p. 34.
- ⁴²⁸ *Le Calvaire*, p.186-187.
- ⁴²⁹ *Dans le ciel*, p. 117.
- ⁴³⁰ *Ibid.*, p.109.
- ⁴³¹ *Ibid.*, p.81.
- ⁴³² *Ibid.*, p. 79.
- ⁴³³ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, n° 94, Sedes, Paris, 1996, p. 17.
- ⁴³⁴ *Ibidem.*
- ⁴³⁵ *Sébastien Roch*, p. 708.
- ⁴³⁶ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p. 447.
- ⁴³⁷ *Ibid.*, p. 38.
- ⁴³⁸ FAUCONNIER B. *Flaubert*, Gallimard, Folio biographie, Paris, 2012, p. 217-218.
- ⁴³⁹ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, p. 18.
- ⁴⁴⁰ *Ibidem.*
- ⁴⁴¹ HUYSMANS J.-K. *À Rebours*, Gallimard, Folio, Paris, 1977, p. 166.
- ⁴⁴² *Ibid.*, p. 205-206.
- ⁴⁴³ *Ibid.*, p. 295.
- ⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 295-296.
- ⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 301.
- ⁴⁴⁶ CHAUVELOT D. *L'Hystérie vous salue bien ! Sexe et violence dans l'inconscient*, Denoël, Paris, 1995, p. 233.
- ⁴⁴⁷ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p. 360.
- ⁴⁴⁸ CHAUVELOT D. *L'Hystérie vous salue bien ! Sexe et violence dans l'inconscient, Op.Cit.*, p.237.
- ⁴⁴⁹ *Ibidem.*
- ⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 246.
- ⁴⁵¹ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p.360.
- ⁴⁵² FLAUBERT G. *Bouvard et Pécuchet, Op. Cit.*, p.226.
- ⁴⁵³ *Ibid.*, p.221.
- ⁴⁵⁴ FLAUBERT G. *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet, Op. Cit.*, p.370.
- ⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.367.
- ⁴⁵⁶ FLAUBERT G. *Correspondance III* (janvier 1859-décembre 1868), Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991, p.536–537.

-
- ⁴⁵⁷ KISHIWAGI K. « Les vapeurs d'Emma Bovary et la médecine officielle de l'époque » in REY P. - L. et SÉGINGER G. *Madame Bovary et les savoirs*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, Paris, p. 211.
- ⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.210.
- ⁴⁵⁹ FLAUBERT G. *Madame Bovary* (1857), Le Livre de poche classique, Paris, 1999, p. 471.
- ⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.472.
- ⁴⁶¹ *Le Jardin des supplices*, *Op. Cit.*, p. 333.
- ⁴⁶² MIRBEAU O. *La Belle Madame Le Vassart* (1884) in *Œuvre romanesque*, Tome 2, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000, p. 858.
- ⁴⁶³ *Le Calvaire*, p. 128.
- ⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.
- ⁴⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶⁶ CORNILLE C-E. *Sur quelques dégénérés dans les œuvres d'Octave Mirbeau*, Faculté de médecine et de pharmacie, Lille, 1922, p. 47.
- ⁴⁶⁷ *Le Jardin des supplices*, p. 333-334.
- ⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 336.
- ⁴⁶⁹ HUYSMANS J.-K. *À Rebours*, p. 302.
- ⁴⁷⁰ ROLLINAT M. *Les Névroses* (1883), Charpentier, Paris, 1976, p 316.
- ⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 301.
- ⁴⁷² BANVILLE T. (de) « La Névrose » dans *Contes héroïques*, Charpentier, Paris, 1884, p. 238.
- ⁴⁷³ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, *Op. Cit.*, p. 18-19.
- ⁴⁷⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.
- ⁴⁷⁶ DAUDET L. *Les Morticoles* (1894), Fasquelle, Paris, 1956, p. 341.
- ⁴⁷⁷ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 106.
- ⁴⁷⁸ DAUDET L. *Les Morticoles*, *Op. Cit.*, p. 241-242.
- ⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 309.
- ⁴⁸⁰ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, *Op. Cit.*, p. 20.
- ⁴⁸¹ *Ibidem*.
- ⁴⁸² *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p.137.
- ⁴⁸³ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, *Op. Cit.*, p. 21.
- ⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.
- ⁴⁸⁵ MIRBEAU O. *Correspondance générale*, Tome Deuxième, *Op. Cit.*, p. 216.
- ⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 515.
- ⁴⁸⁷ Note de MICHEL P. *Ibidem*.
- ⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 522.
- ⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 516.
- ⁴⁹⁰ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, *Op. Cit.*, p. 21.
- ⁴⁹¹ MICHEL P. et NIVET J.-F. *Octave Mirbeau : L'imprécateur au cœur fidèle*, Biographie, Séguier, Paris, 1990, p. 421.
- ⁴⁹² GOUGELMANN S. « C'est vivre qui est l'unique douleur ! » : L'écriture de la neurasthénie dans *Dans le ciel*, in *Littératures* : 64/2011 : *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, *Op. Cit.*, p. 34.

-
- 493 *Dans le ciel*, p. 27.
494 *Ibid.*, p. 21.
495 *Ibid.*, p. 21–22.
496 *Ibid.*, p. 30–31.
497 *Ibid.*, p. 30.
498 *Ibid.*, p. 22.
499 *Ibid.*, p. 22-23.
500 *Ibid.*, p. 23.
501 *Ibid.*, p. 29.
502 *Ibid.*, p. 101.
503 *Ibidem*.
504 *Ibid.*, p. 116.
505 *Ibid.*, p. 33.
506 *Ibid.*, p. 42.
507 *Ibid.*, p. 46-47.
508 *Ibid.*, p. 49.
509 *Ibid.*, p. 33-34.
510 *Ibid.*, p. 46.
511 *Ibid.*, p. 62.
512 *Ibid.*, p. 51.
513 *Ibid.*, p. 51-52.
514 *Ibid.*, p. 99-100.
515 *Ibid.*, p. 73.
516 *Ibid.*, p. 54.
517 *Ibid.*, p. 55.
518 *Ibidem*.
519 *Ibid.*, p. 101.
520 *Ibid.*, p. 99.
521 *Ibid.*, p. 61-62.
522 *Ibidem*.
523 *Ibid.*, p. 63.
524 *Ibid.*, p. 56.
525 *Ibid.*, p. 57.
526 *Ibid.*, p. 93.
527 *Ibid.*, p. 94.
528 *Ibid.*, p. 121-122.
529 *Ibid.*, p. 56.
530 *Ibid.*, p. 112-113.
531 *Ibid.*, p. 50-51.
532 *Ibid.*, p. 60.
533 *Ibid.*, p. 50.
534 *Ibidem*.
535 *Ibid.*, p. 74.
536 POE E-A. *Histoires Extraordinaires* (1856), Pocket, Paris, 1998, p. 290.
537 *Ibid.*, p. 304-305.
538 *Ibid.*, p. 314.
539 *Dans le ciel*, p. 22-23.
540 *Ibid.*, p. 52.
541 *Ibid.*, p. 78.

-
- ⁵⁴² *Ibid.*, p. 116.
- ⁵⁴³ *Ibid.*, p. 86-87.
- ⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 110-111.
- ⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 114-115.
- ⁵⁴⁶ MICHEL P. et NIVET J.-F. *Octave Mirbeau : L'imprécateur au cœur fidèle*, Op. Cit., p. 480.
- ⁵⁴⁷ *Dans le ciel*, p. 78
- ⁵⁴⁸ MICHEL P. *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Op. Cit., p. 171-172.
- ⁵⁴⁹ *Dans le ciel*, p. 105.
- ⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 21-22.
- ⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 106-107.
- ⁵⁵² *Ibid.*, p. 22-23.
- ⁵⁵³ *Ibidem.*
- ⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.
- ⁵⁵⁵ GEORGES-MÉTRAL A. (de) « *Dans le ciel* ou la nature et son double... » in *Littératures* 64/2011, *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, Op. Cit., p. 54.
- ⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.
- ⁵⁵⁷ *Dans le ciel*, p. 22.
- ⁵⁵⁸ GEORGES-MÉTRAL A. (de) « *Dans le ciel* : pour une poétique de la description » in *Littératures* 64/2011, *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, Op. Cit., p. 60.
- ⁵⁵⁹ *Dans le ciel*, p. 22-23.
- ⁵⁶⁰ GEORGES-MÉTRAL A. (de) « *Dans le ciel* : pour une poétique de la description » in *Littératures* 64/2011 *Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique*, Op. Cit., p. 61.
- ⁵⁶¹ *Ibidem.*
- ⁵⁶² *Dans le ciel*, p. 23.
- ⁵⁶³ *Ibidem.*
- ⁵⁶⁴ *Ibidem.*
- ⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 98.
- ⁵⁶⁶ Préface *Dans le ciel*, p. 10.
- ⁵⁶⁷ *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p. 22.
- ⁵⁶⁸ *Dans le ciel*, p. 81.
- ⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.
- ⁵⁷⁰ SARTRE J.-P. *Qu'est-ce que la littérature ?* NRF, Paris, 1948, p. 179.
- ⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 162.
- ⁵⁷² *Ibid.*, p. 163.
- ⁵⁷³ *Ibid.*, p. 180.
- ⁵⁷⁴ Préface *Dans le ciel*, p. 11.
- ⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.12.
- ⁵⁷⁶ MICHEL P. et NIVET J.-F. « Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola » in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 64, Paris, 1990, p. 10
- ⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 77-78.
- ⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 344.
- ⁵⁷⁹ BABLON-DUBREUIL M. « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau » in *Romantisme*, Op. Cit., p. 22.
- ⁵⁸⁰ MIRBEAU O. *Correspondance générale*, Tome Premier, Op. Cit., p. 685-686.

- 581 THIÉBLEMONT-DOLLET S. in *Octave Mirbeau : Un journaliste faiseur d'opinion*, Presses universitaires de Nancy, 2001, p. 33.
- 582 *Ibid.*, p. 34.
- 583 *Ibid.*, p. 35.
- 584 PERROT J. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, P.U.F, Paris, 1977, p. 299.
- 585 VAN GOGH V. *Lettres à Théo*, Gallimard, L'Imaginaire, Paris, 1988, p. 5.
- 586 *Ibid.*, p. 232.
- 587 *Ibid.*, p. 276.
- 588 MICHEL P. et NIVET J.-F. *Octave Mirbeau : L'imprécateur au cœur fidèle, Op. Cit.*, p. 478.
- 589 *Dans le ciel*, p. 55.
- 590 *Ibid.*, p. 51.
- 591 DÜRRENMATT J. « La Ponctuation de Mirbeau » in *Actes du Colloque Octave Mirbeau d'Angers*, Presses de l'université d'Angers, 1992, p. 312.
- 592 *Dans le ciel*, p. 82.
- 593 *Ibid.*, p. 123.
- 594 *Ibid.*, p. 124.
- 595 ZIEGLER R. « Vers une esthétique du silence dans « *Dans le ciel* » in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 5, Angers, 1998, p.62.
- 596 *Dans le ciel*. p. 90.
- 597 CARRILHO-JÉZÉQUEL M. « Le Peintre – vampire ou la rupture artiste/société pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle : Mirbeau, Zola et Maupassant » in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 7, Angers, 2000, p. 37.
- 598 Préface de VOUILLOUX B. *Le Tournant « artiste » de la littérature française : Écrire avec la peinture du XIX^e siècle*, Hermann, Paris, 2011, p. 17.
- 599 *Ibidem*.
- 600 *Ibid.*, p. 18.
- 601 *Ibidem*.
- 602 *Ibidem*.
- 603 JAUSS H.-R. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, Paris, 1978, p. 142.
- 604 *Ibid.*, p. 143.
- 605 *Ibidem*.
- 606 *Ibid.*, JAUSS H.-R. renvoie à Hegel *Ästhetik*, Basenge, Berlin, 1955.
- 607 LACHAUD J.-M. *Art et aliénation*, P.U.F., Paris, 2012, p. 9.
- 608 *Ibid.*, p. 130.
- 609 *Ibid.*, p. 131.
- 610 *Ibid.*, p. 132.
- 611 *Ibid.*, p. 133.
- 612 *Ibid.*, p. 138.
- 613 BALZAC H. (de) : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *Pierre Grassou, Sarrasine, Gambara et Massimilla Doni* (1831), Paris, Gallimard, Folio, Paris, 1995, p. 14.
- 614 *Dans le ciel*, p. 110.
- 615 *Ibid.*, p. 116.
- 616 *Ibid.*, p. 114.
- 617 BALZAC H. (de) *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *Pierre Grassou, Sarrasine, Gambara et Massimilla Doni*, *Op. Cit.*, p. 30-31.
- 618 *Ibid.*, p. 31.

- 619 ZOLA É. *L'Œuvre* (1886), in *Les Rougon-Macquart*, France Loisirs, Paris, 1991, p. 59.
- 620 *Ibid.*, p. 285.
- 621 *Dans le ciel*, p. 107.
- 622 GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert, Op. Cit.*, p. 596.
- 623 *Ibid.*, p. 246.
- 624 *L'Abbé Jules*, p. 402.
- 625 *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 592.
- 626 BACHELARD G. *La Formation de l'Esprit scientifique* (1938), Librairie Vrin, Paris, 2000, p. 98.
- 627 HAMON P. *Littérature et réalité*, Le Seuil, Essais, Paris, 1982, p. 159.
- 628 FLAUBERT G. *Madame Bovary, Op. Cit.*, p. 209.
- 629 FLAUBERT G. *Correspondance II*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1980, p. 463.
- 630 BENVENISTE E. *Problèmes de linguistique générale I* (1966), Gallimard Tel, Paris, 1976, p. 23.
- 631 YAGUELLO M. *Alice au pays du langage*, Le Seuil, Sciences humaines, Paris, 1981 p. 32.
- 632 SARTRE J.-P. *Les Mots*, Gallimard, Folio, Paris, 1964, p. 49.
- 633 ECO U. *Les Limites de l'interprétation*, Le Livre de poche, Biblio essais, Grasset, Paris, 1992, p. 160-161.
- 634 *Ibid.*, p. 162.
- 635 ISER W. *L'Appel du texte : L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (1970), Allia, Paris, 2012, p. 11.
- 636 *Ibid.*, p. 17.
- 637 *Ibid.*, p. 18.
- 638 *Ibid.*, p. 24.
- 639 *Ibidem*.
- 640 *Ibid.*, p. 27-28.
- 641 MELMOUX-MONTAUBIN M.-F. « Les Romans d'Octave Mirbeau : « Des livres, où il n'y aurait rien ! oui, mais est-ce possible ?... » in *Cahiers Octave Mirbeau n° 2*, Angers, 1995, p. 48-49.
- 642 *Ibid.*, p. 49.
- 643 *Ibidem*.
- 644 *Le Calvaire*, p. 227.
- 645 *Ibid.*, p. 228.
- 646 *L'Abbé Jules*, p. 508.
- 647 *Ibid.*, p. 470.
- 648 *Ibid.*, p. 359.
- 649 *Le Jardin des supplices*, p. 178.
- 650 *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 379.
- 651 *La 628-E8*, p. 288.
- 652 *Ibid.*, p. 295.
- 653 *Ibid.*, p. 297.
- 654 *Ibid.*, p. 296.
- 655 *Ibidem*.
- 656 ROY-REVERZY E. « *La 628-E8* ou la mort du roman » in *Cahiers Octave Mirbeau n° 4*, Angers, 1997, p. 262-263.
- 657 *Ibid.*, p. 266.
- 658 MICHEL P. Introduction de *La 628-E8*, p. 269-270.

-
- ⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 270.
- ⁶⁶⁰ MELMOUX-MONTAUBIN M.-F. « Mort de Balzac » in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4, Angers, 1997, p. 278.
- ⁶⁶¹ *Ibidem.*
- ⁶⁶² Sébastien Roch, p. 710-711.
- ⁶⁶³ DROIT R.-P. *Présences de Schopenhauer*, Le Livre de poche, Biblio essais, Grasset & Fasquelle, Paris, 1989, p.9.
- ⁶⁶⁴ *Le Calvaire*, p. 254.
- ⁶⁶⁵ *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, p. 49.
- ⁶⁶⁶ BRIAUD A. « L'Influence de Schopenhauer dans la pensée mirbellienne » in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, Angers, 2001, p. 225-226.
- ⁶⁶⁷ *Dictionnaire Octave Mirbeau*, p. 286.
- ⁶⁶⁸ *Ibidem.*
- ⁶⁶⁹ FLAUBERT G. *Correspondance II*, *Op. Cit.*, p. 485.
- ⁶⁷⁰ *Le Jardin des supplices*, p. 230.
- ⁶⁷¹ *Dans le ciel*, p. 88.
- ⁶⁷² BALZAC H. (de) *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *Pierre Grassou*, *Sarrasine*, *Gambara et Massimilla Doni*, *Op. Cit.*, p. 25-26.
- ⁶⁷³ *Ibid.*, p. 25.
- ⁶⁷⁴ VOUILLOUX B. *Le Tournant « artiste » de la littérature française : Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 144-145.
- ⁶⁷⁵ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert*, *Op. Cit.*, p. 35.
- ⁶⁷⁶ *Dans le ciel*, p. 86.
- ⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 82.
- ⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 111.
- ⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.
- ⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 114.
- ⁶⁸¹ BLOY L. *Le Désespéré*, *Op. Cit.*, p. 350-351.
- ⁶⁸² *Dans le ciel*, p. 111.
- ⁶⁸³ *Ibid.*, p. 109.
- ⁶⁸⁴ *Ibidem.*
- ⁶⁸⁵ *Ibidem.*
- ⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.
- ⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 23-24.
- ⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.
- ⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.
- ⁶⁹⁰ BLOY L. *Le Désespéré*, *Op. Cit.*, p. 65.
- ⁶⁹¹ *Dans le ciel*, p. 101.
- ⁶⁹² *Ibid.*, p. 99.
- ⁶⁹³ GUINOT J.-B. *Dictionnaire Flaubert*, *Op. Cit.*, p. 596.
- ⁶⁹⁴ *Ibidem.*
- ⁶⁹⁵ VERSAILLE A. Préface à FLAUBERT G. *La Bêtise, l'art et la vie : En écrivant Madame Bovary*, Complexe, Bruxelles, 1991, p. 17.
- ⁶⁹⁶ *Ibidem.*
- ⁶⁹⁷ *Ibidem.*
- ⁶⁹⁸ *Ibidem.*
- ⁶⁹⁹ *Dans le ciel*, p. 130.

ANNEXES

INDEX DES NOMS

Le nom d'Octave Mirbeau revenant presque à chaque page, il n'a pas paru nécessaire de le faire figurer ici.

A

Adorno (Theodor W.), 230.

Anzieu (Didier), 53, 273.

Arnaud (Noël), 25, 271.

Arndt (Rudolf), 187, 188.

B

Babron-Dubreuil, (Monique), 176, 178, 187, 189, 190, 221, 282, 283, 285.

Baillarger (Jules), 170, 281.

Bailleul (J.-C.), 42.

Bakhtine (Mikhaël), 115, 278.

Balzac (Honoré de), 24, 40, 59, 74, 83, 101, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 248, 249, 254, 255, 260, 276, 286, 287, 288.

Bansard des Bois (Alfred), 165, 168, 174, 269, 281, 282.

Banville (Théodore de), 186, 283.

Barbey d'Aurevilly (Jules), 72, 73, 89, 91, 209.

Barbusse (Henri), 32, 272, 273.

Barrès (Maurice), 97, 150.

Baudelaire (Charles), 69, 74, 96, 97, 115, 159, 180, 182, 204, 205, 210, 218, 223, 228, 268.

Baudrillard (Jean), 114.
Bauquenne (Alain), 114, 185.
Bazantay (Pierre), 3, 279, 289.
Beard (George), 187, 190.
Benveniste (Émile), 239, 287.
Bernard (Claude), 164.
Bertera (André), 114.
Bichat (François), 163.
Bloch (Ernst), 230, 231.
Bloy (Léon), 4, 105, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 256, 259, 269, 280, 288.
Boileau (Nicolas), 127.
Borel (Pétrus), 245.
Bosch (Jérôme), 27, 153.
Bouillet (André), 182.
Bourget, Paul, 4, 14, 143, 152, 192, 221.
Bouveret (Léon), 187.
Braid (James), 181.
Brainne (Léonie), 182.
Briaud (Anne), 252, 288.
Brontë (Emily), 212.
Brunetière (Ferdinand), 105.
Buñuel (Luis), 12.

C

Cabani (Pierre J.-G.), 164.
Camus (Albert), 225, 251.
Carassus (Émilien), 104, 105.
Cézanne (Paul), 220, 221.
Champfleury, 131.
Charcot (Jean), 178, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 190.
Chateaubriand (Alain-René de), 228.
Chauvelot (Diane), 180, 181, 282.
Chavette (Eugène), 175.
Cheyne (George), 187.

Chklovski (Victor Borisovitch), 215.
Christophe (Georges Colomb, *dit*), 82.
Colet (Louise), 88, 90, 165, 177, 235, 253, 261, 262.
Commerson (Jean-Louis-Auguste), 175.
Corbin (Alain), 59, 60.
Cornille (Charles-Edmond), 185, 283.
Cottureau (Marie-José), 141, 279.
Courteline (Georges), 200.
Couvreur (André), 59, 274.
Crouzet (Michel), 86.

D

Daudet (Alphonse), 107.
Daudet (Léon), 14, 128, 188, 269, 283.
Daumier (Honoré), 130, 256.
Davoult (Gaétan), 114, 278.
Defoe (Daniel), 245.
Degas, Hilaire (*dit* Edgar), 63.
De Quincey (Thomas), 91.
Déjérine (Jules), 170.
Deneuve, Catherine, 12.
Detaille (Jean-Baptiste Édouard), 108.
Dickson-Barnell, 160.
Diderot, Denis, 126, 127, 278.
Diogène, 125, 126.
Dostoïevski (Fiodor Mikhaïlovitch), 14, 45, 84, 115, 116, 124, 140, 141, 142, 251, 252, 258, 278.
Dottin-Orsini (Mireille), 57, 58, 64, 100, 273, 277.
Dreyfus (Alfred), 11, 20, 37, 131, 150.
Drumont (Édouard), 150.
Duplan (Jules), 236.
Durand (Jean-Pierre), 39, 272.
Duranty (Louis-Edmond), 85.
Durkheim (Émile), 116, 117, 278.

Dürrenmatt (J.), 225, 286.
Duval (Sophie), 127, 279.
Duval-Gombert (Attie), 3, 289.

E

Eco (Umberto), 239, 240, 287.
Esquirol (Jean-Étienne-Dominique), 67, 135.

F

Falret (Jean-Pierre), 135.
Falret (Jules), 180, 181.
Fauconnier (Bernard), 177, 282.
Feuerbach (Ludwig), 18.
Fischer (Ernst), 231.
Flaubert (Gustave), 3, 4, 5, 11, 14, 23, 40, 46, 50, 86, 87, 88, 90, 130, 140, 141, 160, 163, 164, 165, 173, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 215, 219, 232, 234, 235, 236, 238, 253, 255, 261, 262, 263, 269, 270, 273, 276, 279, 281, 282, 286, 287, 288.
Foucault (Michel), 136, 137, 147, 154, 155, 162, 279, 280, 281.
Freud (Sigmund), 50, 59, 142, 182.

G

Gaudi (Antonio), 212, 216.
Genettes (Edmond Roger des) 87.
Georges-Métral (Alice de), 213, 214, 215, 216, 285
Gide (André), 22, 117.
Girard (René), 260.
Glaudes (Pierre), 17, 21, 26, 150, 151, 152, 271, 280.
Goncourt (Edmond et Jules), 4, 52, 96, 105, 115, 161, 163, 221, 222, 248, 255, 269, 281.
Gougelmann (Stéphan), 194, 197, 283.
Goulet-Cazé (Marie-Odile), 125, 278.
Grave (Jean), 176, 190, 222.
Gripari (Pierre), 56, 273.
Gsel (Paul), 249.

Guesde (Jules), 43.

Guitry (Lucien), 173, 281.

H

Hamon (Philippe), 117, 238, 278, 287.

Hegel (Georg), 18, 227, 228, 229, 286.

Hervieu (Pau), 4, 221, 222.

Herzfeld (Claude), 32, 33, 272.

Huchard (Henri), 187.

Hugo (Victor), 175, 218, 245, 248.

Huret (Jules,) 21, 37.

Huysmans (Georges *dit* Joris-Karl), 4, 89, 108, 147, 152, 178, 179, 180, 186, 216, 216, 269, 276, 280, 282, 283.

I

Illouz (Jean-Nicolas), 47, 273.

Iser (Wolfgang), 240, 241, 242, 287.

J

Jahier (Bernard), 132, 279.

Jankélévitch (Vladimir), 116, 117, 122, 278.

Jaurès (Jean), 37.

Jauss (Hans Robert), 228, 229, 286.

K

Kierkegaard (Sören), 251.

Kishiwagi (Kayoko), 183, 282.

Kock (Robert), 163.

L

Laborit (Henri), 10, 271.

Lair (Samuel), 47, 273.

Laisis (Jacques), 3, 289.

Lamartine (Alphonse de), 246.

La Rochefoucauld (François de), 77.
Lautréamont (Isidore Ducasse, *dit*), 97.
Lavater (Johann Kaspar), 132.
Ledru (Philippe), 114, 278.
Le Fanu (Sheridan), 55, 56, 57, 273.
Lemperière (Thérèse), 65, 274.
Lemonnier (Camille), 101.
Lesage (Alain-René), 23, 237.
Levillain, Ferdinand, 190.
Lombroso (Cesare), 157, 158, 159, 160, 164, 170, 280.
Lorrain (Jean), 21, 58, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 269, 276, 277.
Lucain, 56.

M

Macherey (Pierre), 229.
Maeterlinck (Maurice), 4, 85.
Mallarmé (Étienne *dit* Stéphane), 58, 243.
Mandel (Ernest), 36, 272.
Mannoni (Maud) 156, 280.
Marcuse (Herbert), 37, 229, 272.
Maricourt (Thierry), 34, 35, 272.
Martin-Fugier (Anne) 41, 42, 272.
Marx (Karl), 12, 18, 36, 39, 43, 272.
Mathilde (princesse), 255.
Maubec (Hippolyte), 151.
Maupassant (Guy de), 4, 23, 115, 129, 152, 161, 173, 178, 221, 222, 281, 286.
Meissonier (Ernest), 108.
Melmoux-Montaubin (Marie-Françoise), 249, 287.
Mendès (Catulle), 21, 22.
Ménippe, 23, 128.
Mesmer (Franz Anton), 181.
Michel (Pierre), 5, 6, 15, 16, 24, 31, 32, 37, 38, 43, 44, 49, 51, 53, 63, 69, 76, 78, 82, 83, 84, 88, , 95, 103, 107, 110, 114, 115, 116, 122, 125, 128, 129, 131, 140, 142,

143, 154, 158, 168, 188, 189, 209, 210, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 248, 249, 252, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 283, 284, 285, 286, 287, 289.

Molière (Jean-Baptiste Coquelin, *dit*), 129, 157, 164.

Monet (Claude), 8, 84, 90, 110, 191, 192, 221, 222, 223, 232, 248, 277.

Montaigne (Michel de), 126, 268,

Monval (Georges), 126.

Moreau (Gustave), 89.

Mucha (Alfons), 89.

Musil, Robert von, 26, 102, 203, 245.

N

Nabokov (Vladimir), 89.

Nietzsche (Friedrich), 204.

Nivet (Jean-François), 6, 209, 221, 223, 224, 275, 283, 284, 285, 286.

O

Obermann, 178.

P

Pascal (Blaise), 157, 204, 218.

Pasteur (Joseph), 163.

Pavlov (Ivan Petrovitch), 33.

Perec (Georges), 203.

Perrot (Jean), 223, 285.

Philippot (Didier), 46, 273.

Piccoli (Michel), 12.

Pinchon (Émile-Joseph-Porphyre), 40.

Pinel (Philippe), 67.

Pissarro (Camille), 8, 84, 176, 190, 191, 222, 223.

Poe (Edgar Allan), 91, 96, 115, 175, 205, 284.

Powys (John Cowper), 45, 46, 273.

Praz (Mario), 98, 276.

Proust (Marcel), 5.

Q

Quincey (Thomas) *voir* De Quincey

R

Rachilde (Madame Alfred Valette, *dite*), 58.

Raimond (Michel), 122.

Raphaël (Raffaello Sanzio, *dit*), 92, 233.

Regnault (Alice, épouse Mirbeau), 7, 8, 63, 222.

Régnier (Mathurin), 127.

Rembrandt (Rembrandt van Run, *dit*), 254.

Renard (Jules), 4, 44, 105.

Ricoeur (Paul), 26, 119.

Rigoli (Juan), 67, 274.

Rincé (Dominique), 87, 276.

Rodenbach (Georges), 44, 187.

Rodin (Auguste), 8, 115, 221.

Rollinat, Maurice, 186, 283.

Romains, Jules (Louis Farigoule, *dit*), 164.

Rousseau (Jean-Jacques), 19, 38, 44, 50, 51, 77, 126, 143, 175, 187, 273.

Roy-Reverzy (Éléonore), 247, 248, 287.

S

Sade (Donatien), 91, 97.

Saïdah (Jean-Pierre), 127, 279.

Sand (George), 141, 180, 183.

Sartre (Jean-Paul), 219, 239, 285, 287.

Schopenhauer (Arthur), 69, 77, 78, 83, 152, 179, 204, 218, 243, 244, 249, 250, 251, 252, 275, 287, 288.

Scribe (Eugène), 175.

Sève (Louis), 39, 272.

Shakespeare (William), 157.

Spencer (Herbert), 175.

Stendhal (Henri Beyle, *dit*), 85, 86, 234, 275.

Swift (Jonathan), 96.

T

Thiéblemont-Dollet (Sylvie), 222, 285.

Tolstoï (Léon/Lev), 109, 115, 143, 157, 258.

Toulouse-Lautrec (Henri de), 63.

Tubiana (Maurice), 183.

U

V

Vallès (Jules), 104, 105, 277.

Van Gogh (Vincent), 8, 76, 175, 193, 223, 224, 226, 227, 285.

Valleix, 178.

Vareille (Arnaud), 80, 81, 82, 275.

Vatan (Florence), 182.

Vermeer (Johannes), 212.

Villiers de L'Isle-Adam (Jean-Marie), 178.

Voltaire (François-Marie Arouet, *dit*), 23, 127, 128, 129, 140, 141, 187.

Vouilloux (Bernard), 228, 255, 286, 288.

W

Walpole (Horace), 209.

Weil (Robert), 39, 272.

Wellmer, Albrecht, 34, 272.

X

Y

Yaguello (Marina), 239, 287.

Z

Zarifian (Édouard), 138, 279.

Ziegler, (Robert), 143, 144, 145, 226, 279, 280, 286.



BIBLIOGRAPHIE

I - Œuvres de Mirbeau

MIRBEAU O., *Œuvre Romanesque* Vol. 1. (Édition critique établie, présentée et annotée par MICHEL P.)

- *Le Calvaire* (1886).
- *L'Abbé Jules* (1888).
- *Sébastien Roch* (1890).
- *L'Écuyère* (1882).
- *La Maréchale* (1883).

Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Lausanne, 2000.

Œuvre Romanesque Vol. 2. (Édition critique établie, présentée et annotée par MICHEL P.)

- *Dans le ciel* (1892-1893, en volume, 1989).
- *Le Jardin des supplices* (1899).
- *Le Journal d'une femme de chambre* (1900).
- *La Belle Madame Le Vassart* (1884).
- *Dans la vieille rue* (1885).

Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Lausanne, 2001.

Œuvre Romanesque Vol. 3. (Édition critique établie, présentée et annotée par MICHEL P.)

- *Les Vingt et un Jours d'un neurasthénique* (1901).

- *La 628-E8* (1907).
- *Dingo* (1913).
- *Un Gentilhomme* (inachevé, 1920).
- *La Duchesse Ghislaine* (1886).

Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, Lausanne, 2001.

Correspondance Générale, Tome premier (1862-1888), L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002.

Correspondance Générale, Tome deuxième (1889-1894), L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005.

Correspondance Générale, Tome troisième (1895-1902), L'Âge d'Homme, Lausanne, 2009.

Contes Cruels I (150 contes écrits du vivant d'O. Mirbeau, recueillis et parus en 2 volumes en 1990), Librairie Séguier, Paris, 1990.

Contes Cruels II, Librairie Séguier, Paris, 1990.

Les Affaires sont les affaires (1903) *Comédie en trois actes* (réimpression à l'identique de l'ouvrage de 1903 par CPSIA, USA).

Le Journal d'une femme de chambre (1900), Préface P. Glaudes, Livre de Poche Classiques, LGF, Paris, 2012.

Le Jardin des supplices (1899), Édition présentée et annotée par Delon M., Folio classique, Gallimard, Paris, 1991.

Sébastien Roch (1890), Union générale d'Éditions, Paris, 1977.

La Vache tachetée (1898), Amazon Distribution (sans date).

Le Concombre fugitif (1894), Arléa, Paris, 1992.

La Mort de Balzac (1923 en volume sous le titre *Les Maîtres de la Plume*), éd. Sillage, Paris, 2011.

Les Mauvais bergers (1897), Chapitre tiré de Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1898 (réimpression à l'identique d'un ouvrage accessible sur la bibliothèque numérique Gallica de la Bnf).

Mémoire pour un avocat (1894), Flammarion, Paris, 2012.

Paris déshabillé (1880 - Articles parus dans *Le Gaulois*), L'Échoppe, Paris, 1991.

La Grève des électeurs (1902), Allia, Paris 2009.

Petit Abécédaire de l'Insolence (Recueil de citations de Mirbeau regroupés en volume en 1996 par J. -F. Nivet), Nouvelles Éditions Séguiier, Paris, 1996.

Octave Mirbeau : Combats politiques (Articles politiques parus entre 1882 et 1909), Librairie Séguiier, Paris, 1990.

Dreyfusard ! (Articles parus dans *L'Aurore* entre 1898 et 1899), André Versaille, Bruxelles, 2009.

La Folle (Recueil de neuf contes parus dans le tome 2 de *Contes Cruels*), Éditions des Mille et une nuits, 2001.

L'Amour de la femme vénale (1912), Indigo & côté-femmes, Paris, 1994.

Chroniques du diable (1884-1886, chroniques parues dans *L'Événement*) Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion les Belles Lettres, Paris, 1995.

Combats pour l'enfant (chroniques parues entre 1885 et 1909 dans la presse), Ivan Davy, Vauchrétien, 1990.

Combats esthétiques, Vol. 1 (chroniques esthétiques parues entre 1877 et 1914 dans la presse), Séguiier, Paris, 1993.

Schopenhauer, Pensées et fragments (1880), Félix Aican édition, Paris, 1897.

Lettres à Alfred Bansard des Bois (Lettres à Alfred Bansard des Bois parues dans le tome premier de la *Correspondance Générale*), Éditions du Limon, Montpellier, 1989.

Lettres de ma chaumière (1886), Communication-Presses-Édition, Romorantin, 2012.

Les Mémoires de mon ami (Récit publié en feuilleton dans *Le Journal* de 1898 à 1899), L'Arbre vengeur, Talence, 2007.

Écrits politiques (Articles politiques parus dans la presse entre 1882 et 1909), Carnets de L'Herne, Paris, 2017.

Interpellations (Éditoriaux parus dans *L'Aurore* en 1894), Éditions Le Passager Clandestin, Le Pré Saint-Gervais, 2011.

Beauté des fleurs, pourriture et loi du meurtre (Textes de Mirbeau sur l'horticulture réunis par E. Combes), Plume de Carotte, Toulouse, 2017.

Écrits sur l'art, Claude Monet, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Camille Pissarro, Auguste Rodin (1889-1895), Berg International, Paris, 2016.

II - Ouvrages et articles sur Octave Mirbeau

La revue *Cahiers Octave Mirbeau*, publiée à Angers par la Société Octave Mirbeau et, dirigée par Pierre Michel.

Cahiers Octave Mirbeau, n°2, (1995) ; n°3, (1996) ; n°4, (1997) ; n°5, (1998) ; n°6, (1999) ; n°7, (2000) ; n°8, (2001) ; n°9, (2002) ; n°10, (2003) ; n°11, (2004) ; n°12, (2005) ; n°13, (2006) ; n°14, (2007) ; n°15, (2008) ; n°16, (2009) ; n°17, (2010) ; n°18, (2011) ; n°19, (2012) ; n°20, (2013) ; n°21, (2014) ; n°22, (2015) ; n°23, (2016) ; n°24, (2017) ; n°25, (2018).

[http : //mirbeau.asso.fr/](http://mirbeau.asso.fr/)

[http : //www.mirbeau.org/](http://www.mirbeau.org/)

Entretien avec Pierre Michel, président de la Société des amis d'Octave Mirbeau. Angers le 25/06/2002.

DÜRRENMATT J., « La Ponctuation de Mirbeau » in *Actes du Colloque Octave Mirbeau d'Angers*, Presses de l'université d'Angers, 1992.

ELDER M., *Deux essais : Octave Mirbeau, Romain Rolland*, tiré de Georges Cres & C. Éditeurs, Paris, 1914 (réimpression à l'identique d'un ouvrage par Hachette Livre, dans le cadre d'un partenariat avec la Bibliothèque nationale de France et présente dans sa bibliothèque numérique Gallica).

FIX F. et FOUGÈRE M.-A. (Sous la direction de), *L'Argent et le rire : De Balzac à Mirbeau*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GLAUDES P., *Littératures* 64/2011 « Octave Mirbeau : Romancier, dramaturge et critique », Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2011.

HIMY-PIÉRI L. et POULOUIN G. (Sous la direction de) *Octave Mirbeau : Passions et anathèmes*, Presses universitaires de Caen, 2007.

HERZFELD C., *Octave Mirbeau : Aspects de la vie et de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2008.

LAIR S., *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

LAIR S., *Mirbeau, l'Iconoclaste*, L'Harmattan, Paris, 2008.

LEDUC A., *Octave Mirbeau 1848-1917, le gentleman-vitrioleur*, Les Éditions Libertaires, Saint-Georges-d'Oléron, 2017.

LEMARIÉ Y. et MICHEL P. (sous la direction de), *Dictionnaire Octave Mirbeau*, L'Âge d'Homme, Société Octave Mirbeau, Lausanne, 2011.

MICHEL P., *Mirbeau et la « négritude »*, Édition du Boucher, Société Octave Mirbeau, 2004.

MICHEL P. et NIVET J.-F., *Octave Mirbeau : L'imprécateur au cœur fidèle*, Biographie, Librairie Séguier, Paris, 1990.

MICHEL P. et NIVET J. -F., « Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola » in *Les Cahiers Naturalistes* n°64, Paris, 1990.

MICHEL P., *Les Combats d'Octave Mirbeau*, *Annales littéraires* de l'Université de Besançon, Paris, 1995. (Unité CNRS Centre de Recherches Jacques Petit Vol. 71).

NIVET J.-F., *Mirbeau journaliste*, thèse de doctorat, Lyon, 1987.

PILON E., *Octave Mirbeau*, Badel, Châteauroux, 1903 (réimpression à l'identique de l'ouvrage par Bibliolife).

PILON E., *Octave Mirbeau : Biographie... Suivie d'opinions, de documents*, (réimpression à l'identique de l'ouvrage de 1903 par CPSIA, USA).

REVERZY É. et DUCREY G., *L'Europe en automobile : Octave Mirbeau, écrivain voyageur*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

ROLLAND R. (Sous la direction de) *Europe*, Octave Mirbeau, Louis Guilloux, Poésie du Québec, Paris, 1999.

THIÉBLEMONT-DOLLET S., *Octave Mirbeau : Un journaliste faiseur d'opinion*, Presses Universitaires de Nancy, 2001.

III - Ouvrages Divers

1. Œuvres littéraires

ADES A., *Le Livre de Goha le simple* (1919), Version complète avec préface d'Octave Mirbeau, Calmann-Lévy, Paris (sans date).

AUREVILLY B. (d'), *Les Diaboliques* (1874), Booking International, Paris, 1994.

BALZAC H. (de), *La Comédie humaine*, Tome 1 (1830-1856), Gallimard, Folio, Paris, 1990.

BALZAC H. (de), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *Pierre Grassou–Sarrasine Gambarà-Massimilla Doni* (1831), Le Livre de Poche, Paris, 1970.

BANVILLE (de) T., « La Névrose » dans *Contes héroïques*, (1884), Charpentier, Paris, 1884.

BAUDELAIRE C., *Correspondance*, Tome 2 (1860-1866), Gallimard, La Pléiade, Paris, 1973.

BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal et autres poèmes* (1857), GF, Paris, 1964.

BLOY L., *Le Désespéré* (1887), Garnier-Flammarion, Paris, 2010.

BLOY L., *Exégèse des Lieux Communs* (1901), Payot & Rivages, Paris, 2005.

BLOY L., *Sur la tombe de Huysmans*, Œuvres, Tome 4 (1913), Paris, Mercure de France, 1975.

BLOY L., *Lettres aux Montchal* in *Œuvres complètes* (1884-1886), Paris, Imprimerie Bernouard, 1947.

BUFFON G.-L. (de), *Histoire naturelle* (1749), Folio, Gallimard, Paris, 1984.

CHRISTOPHE, *Les Facéties du sapeur Camember* (1896), Armand Colin, Paris, 1965.

CHRISTOPHE, *La Famille Fenouillard* (1893), Armand Colin, Paris, 1990.

COUVREUR A., *Les Dangers sociaux : Les Mancenilles*, Plon, Paris, 1900.

DAUDET L., *Les Morticoles* (1894), Fasquelle Éditeurs, Paris, 1956.

DIDEROT D., *Le Neveu de Rameau et autres textes* (Écrit entre 1762 et 1773, publié en 1891), Le Livre de Poche classique, Paris, 2002.

DOSTOÏEVSKI F., *L'Idiot*, Tome 1 (1874, d'abord publié en feuilleton entre 1868 et 1869), Le Livre de Poche, Paris, 1972.

DOSTOÏEVSKI F., *L'Idiot*, Tome 2 (1874), Le Livre de Poche, Paris, 1972.

DOSTOÏEVSKI F., *Œuvres romanesques*, 1865-1868

- *Crime et Châtiment* (1867).
- *Le Joueur* (1866).
- *L'Idiot* (1868).

Thesaurus, Actes Sud, Paris, 2013.

DOSTOÏEVSKI F., *Les Démons (Les Possédés)*, publié en feuilleton dans Le Messenger Russe entre 1871 et 1872), Le Livre de Poche Classiques, Paris, 2011.

DOSTOÏEVSKI F., *Le Double* (1846), Folio classique, Gallimard, Paris 1969.

DOSTOÏEVSKI F., *Les Frères Karamazov* (publié en feuilleton dans *Le Messager Russe* entre 1879 et 1880), précédé de *Dostoïevski et le parricide* par Sigmund Freud, Folio classique, Gallimard, Paris 1952.

FLAUBERT G., *Correspondance II* (juillet 1851-décembre 1858), Gallimard, La Pléiade, Paris, 1980.

FLAUBERT G., *Correspondance III* (janvier 1859-décembre 1868), Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991.

FLAUBERT G., *Bouvard et Pécuchet et Dictionnaire des idées reçues* (1880), GF, Paris, 1966.

FLAUBERT G., *Mémoires d'un fou* (1838 publié en 1901), Éditions Des Mille et une nuits, Paris, 1998.

FLAUBERT G., *Madame Bovary* (1857), GF, Paris, 1986.

FLAUBERT G., *Madame Bovary* (1857), Le Livre de Poche classique, Paris, 1999.

FLAUBERT G., *La Bêtise, l'art et la vie : En écrivant Madame Bovary* (Recueil de lettre regroupant les années d'écriture de Madame Bovary), Éditions Complexe, Paris, 1991.

FLAUBERT G., *L'Éducation sentimentale* (1869), Folio, Gallimard, Paris, 1965.

FLAUBERT G., *Trois contes* (1877), Garnier, Paris, 1961.

GONCOURT E. et J. (de), *Journal*, Tome 2 (1862-1865), Laffont « bouquins », Paris, 1989.

GONCOURT E. et J. (de), *Manette Salomon* (1867), Verboeckhaven, Bruxelles, 1867.

GRIPARI P., *Pédigree du Vampire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

GROZDANOVITCH D., *Le Génie de la bêtise*, Grasset, Paris, 2017.

GUITRY S., *Les Femmes et l'amour*, suivi de *Elle et toi* et *Toutes réflexions faites*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1959.

GUITRY S., *Pensées, maximes et anecdotes*, Le Cherche Midi éditeur, Paris, 1985.

HUYSMANS J.-K., *À Rebours* (1884), Folio classique, Gallimard, Paris, 1977.

HUYSMANS J.-K., *Là-bas* (1891), Booking International, Paris, 1994.

LE FANU S., *Carmilla* (1871), Actes Sud, Arles, 1996.

LORRAIN J., *Le Crime des riches* (1905), Le Chat Rouge, Vic-la-Gardiole, 2010.

LORRAIN J., *M. de Bougrelon* (1897), *M. de Phocas* (1901), 10/18, Union Générale d'Édition, Paris, 1974.

LORRAIN J., *La Dame aux lèvres rouges* (1888), L'Harmattan, Paris, 2001.

LORRAIN J., *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), Motifs, Paris, 2007.

LORRAIN J., *Monsieur de Phocas* (1901), GF, Paris, 2001.

LORRAIN J., *Sonyeuse* (1891), Séguier, Paris, 1993.

LORRAIN J., *Poussières de Paris* (1899), Fayard, Paris, 1898.

MALLARMÉ S., « Variation sur un sujet » in *Crise de vers* (1895) in *Œuvres Complètes*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1984.

MARX K., *Manuscrits de 1844* (1932), Éditions Sociales, 1962.

MAUPASSANT G. (de), *Le Horla* (1886), Albin Michel, Paris, 1984.

POE E.-A., *Histoires Extraordinaires* (1856), Pocket, Paris, 1998.

POWYS J.-C., *La Religion d'un sceptique* (1925), José Corti, Paris, 2004.

ROLLINAT M., *Les Névroses* (1883), Charpentier, Paris, 1976.

ROUSSEAU J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Discours sur les sciences et les arts* (1750), GF, Paris, 1971.

ROUSSEAU J.-J., *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), GF, Paris, 1964.

SAINTE-BEUVE C.-A., *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1872), Tome 2, Garnier, Paris, 1861.

SARTRE J.-P., *Les Mots* (1964), Folio, Gallimard, Paris, 1972.

SCHOPENHAUER A., *Le Fondement de la morale* (1840), Le Livre de Poche, Les Classiques de la Philosophie, Paris, 1991.

SCHOPENHAUER A., *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Le Livre de Poche, Paris, 1984.

VALLÈS J., *L'Enfant* (1878), GF Flammarion, Paris, 1968.

VAN GOGH V., *Lettres à Théo* (Lettres de V. Van Gogh écrites à son frère Théo entre 1872 et 1890), Gallimard, Paris, 1988.

VILLIERS de L'ISLE-ADAM (de) A., *Tribulat Bonhomet* (1867), Stock, Paris, 1991.

ZOLA É., *L'Œuvre* (1886), in *Les Rougon-Macquart*, France Loisirs, Paris, 1991.

ZOLA É., *Le Roman expérimental* (1899), GF, Paris, 1971.

ZOLA É., *Nana* (1880), GF Flammarion, Paris, 2000.

ZOLA É., *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875), France Loisirs, Paris, 1990.

ZOLA É., *Mes Haines* (1866), GF, Paris, 2012.

2. Études

ABENSOUR L., *La Tentation psychotique*, P.U.F., Paris, 2008.

ALBALAT A., *Gustave Flaubert et ses amis*, Plon, Paris, 1927.

ANZIEU D., *Le Moi-peau* (1985), Dunod, Paris, 1995.

BABLON-DUBREUIL M., « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », in *Romantisme*, n°94, Paris, Sedes, 1996.

BACHELARD G., *La Psychanalyse du feu* (1938), Gallimard, Paris, 1949.

BACHELARD G., *La Formation de l'esprit scientifique*, Librairie Vrin, Paris, 2000.

BAILLARGER J., *Recherches sur l'anatomie, la physiologie et la pathologie du système nerveux*, Masson, Paris, 1847.

BAKHTINE M., *La Poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, Paris, 1970.

BARONIAN J.-B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, Paris, 1978.

BARTHES R. KAYSER W. BOOTH W.-C. HAMON Ph., *Poétique du récit*, Le Seuil, Paris, 1977.

BARTHES R. BERSANI L. HAMON Ph. RIFFATERRE M. WATT I., *Littérature et réalité* (Recueil d'articles publiés entre 1950 et 1975), Le Seuil, Paris, 1982.

BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale 1*, Gallimard, Tel, Paris, 1966.

BERSTEIN S. et MILZA P., *Histoire du XIX^e siècle*, Hatier, Paris, 1996.

BERSTEIN S. et MILZA P., *Histoire de la France au XX^e siècle, Tome 1, 1900-1930*, Perrin, Paris, 1990.

BIASI P.-M., (de) *Gustave Flaubert : Une manière spéciale de vivre*, Grasset & Fasquelle, Paris, 2009.

BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

- BLIN M., *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, Paris, 1954.
- BLOCH E., *L'Esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris, 1977.
- BOURDIEU P., *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1998.
- BRUNEL P. et VION-DURY J., (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- CASTANS R., *Sacha Guitry*, Éditions de Fallois, Paris, 1993.
- CERTEAU M. (de), *La Possession de Loudun*, Archives Julliard, Paris, 1970.
- CHEVALIER J. et GHEERBRART A., (sous la direction de) *Dictionnaire des symboles*, Tome 4, Seghers, 1974.
- CHAUVELOT D., *L'Hystérie vous salue bien ! Sexe et violence dans l'inconscient*, Denoël, Paris, 1995.
- CHOLLET R. et ROSA G., (Sous la direction) *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle, N° 94, Sedes, Paris, 1996.
- CITTI P., *La Mésintelligence : Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914, Lieux littéraires / 3*, Éditions Des Cahiers Intempestifs, Saint-Étienne, 2000.
- CORNILLE C.-E., *Sur quelques dégénérés dans les œuvres d'Octave Mirbeau*, Faculté de médecine et de pharmacie, Lille, 1922.
- COTTEREAU M.-J., *Les Névroses*, Sandoz, Rueil-Malmaison, 1975.
- CYRULNIK B., *Le Murmure des fantômes*, Odile Jacob, Paris, 2005.
- DANGER P., *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, Paris, 1973.
- DELORT D., (Sous la direction) *Brèves*, Anthologie permanente de la nouvelle, Vol. 84, Les retourneurs d'idées, PLN, Villelongue d'Aude, 2007.
- DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1993.
- DROIT R.-P., *Présences de Schopenhauer*, Le Livre de Poche, Grasset & Fasquelle, Paris, 1989.
- DURAND J.-P. et WEIL R., *Sociologie contemporaine*, Vigot, Paris, 2006.
- DURKHEIM É., *Sociologie et Philosophie (1924)*, P.U.F., Paris, 1996.

DUVAL S. et SAÏDAH J.-P., *Modernité / 27, Mauvais genre : La satire littéraire moderne*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

ECO U., *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1992.

ECO U., *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Grasset, Paris, 1985.

FAUCONNIER B., *Flaubert*, Gallimard Biographie, Paris, 2012.

FISCHER E., *À la recherche de la réalité : Contribution à une esthétique marxiste*, Denoël, Paris, 1963.

FONTVIEILLE É., « Flaubert à corps et à cri : L'Obsession du corps dans *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* » Mémoire de Master 2 (Sous la direction de P. BAZANTAY. Rennes 2, 2012).

FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Gallimard, Tel, Paris, 1984.

FRAYSSE S., *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov*, Publication de l'Université de Provence, 2000.

GAUDIN-BORDES L. et SALVAN G., « Le sens en marche : le cas de l'hypallage » in *L'Information grammaticale*, n°116, Janvier 2008.

GAULTIER J. (de), *Le Bovarysme : La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), Éditions du Sandre, Paris, 2011.

GIRARD R., *La Violence et le sacré* (1972), Fayard/Pluriel, Paris, 2010.

GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Fayard/Pluriel, Paris, 2010.

GIRARD R., *La Voix méconnue du réel : Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Le Livre de Poche, Grasset & Fasquelle, Paris, 2002.

GUINOT J.-B., *Dictionnaire Flaubert*, C.N.R.S éditions, Paris, 2010.

HAMON P., *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris, 1997.

HEGEL G.-W.-F., *Esthétique* (1835), Tome 1, traduction de S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.

ILLOUZ J.-N., *Le Symbolisme* (2004), Le Livre de Poche, Paris, 2014.

ISER W., *L'Appel du texte : L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (1970), Allia, Paris, 2012.

JANKÉLÉVITCH V., *La Mauvaise conscience*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, P.U.F., Paris, 1954.

JANODY P., *Constructions schizophrènes, constructions cartésiennes*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 1998.

JAUSS H.- R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, Paris, 1978.

JOSEPH L., « L'Hystérie, une « vieille dame » indigne », in *Santé mentale*, n°138, Acte Presse, mai 2009.

KRAFFT-EBING R., *Psychopathia sexualis* (1886), trad. de LAURENT C. et CASAPO S., Carré, Paris, 1985.

LABORIT H., *Éloge de la fuite* (1976), Gallimard, Folio, Paris, 1980.

LACHAUD J.-M., *Art et aliénation*, P.U.F., Paris, 2012.

LEMPERIÈRE T. FÉLINE A. ADÈS J. HARDY P. ROUILLON F., *Psychiatrie de l'adulte*, Masson, Paris, 2006.

LENOBLE R., *Histoire de l'idée de nature* (1959), Albin Michel, Paris, 1969.

LEVILLAIN F., *La Neurasthénie, maladie de Beard*, Maloine, Paris, 1891.

LUKÁCS G., *Histoire et conscience de classe* (1923), Éditions de Minuit, Paris, 1960.

LUKÁCS G., *La Théorie du roman : Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács* (1963), Denoël, Paris, 1968.

MACHEREY P., *De L'utopie*, Le Seuil, Paris, 2011.

MANDEL E., *Émancipation, science et politique chez Karl Marx, dans Marx... ou pas ?*, EDI, Paris, 1986.

MANNONI M., *Le Psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Le Seuil, Paris, 1970.

MARCUSE H., *La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Le seuil, Paris, 1979.

MARICOURT Th., *Histoire de la Littérature Libertaire en France* (1990), Albin Michel, Paris, 2012.

MARTIN-FUGIER A., *La Place des bonnes : La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin/Grasset & Fasquelle, Paris, 2004.

MICHEL A. BECKER C. BURY M. BERTHIER P. MILLET D., *Littérature française du XIX^e siècle*, P.U.F., Paris, 1993.

MITTERAND H., *L'illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, P.U.F., Paris, 1994.

NUNEZ L. (sous la direction de) *Le Magazine littéraire*, n° 541 « Le Cynisme », Sophia Publication, Paris, mars 2014.

PALACIO J. (de) et WALBECQ É., *Jean Lorrain : Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.

PAQUET L. et GOULET-GAZÉ M.O., *Les Cyniques grecs : Fragments et témoignages*, Le Livre de Poche, Paris, 1992.

PARENT-DUCHÂTELET A., *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Le Seuil, Paris, 1981.

PERROT J., *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, P.U.F, Paris, 1977.

PRAZ M., *La Chair, la mort et le diable : Le romantisme noir*, Gallimard, Tel, Paris, 1977.

RAIMOND M., *Le Roman depuis la Révolution (1967)*, Armand Colin Poche, Paris, 2013.

REY P.-L. & SÉGINGER G., *Madame Bovary et les savoirs*, Presse Sorbonne nouvelle, Paris, 2009.

RICHARD J.-P., *Littérature et sensation : Stendhal Flaubert*, Le Seuil, Paris, 1954.

RICŒUR P., *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité (1949)*, Aubier, Paris, 1988.

RIGOLI J., *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 2001.

RINCÉ D., *La Littérature française du XIX^e siècle*, Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1978.

ROHOU J., *L'Histoire littéraire : Objets et méthodes*, Nathan, Paris, 1996.

SARTRE J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* NRF, Paris, 1948.

SÈVE L., *Aliénation et émancipation précédé de Urgence du communisme*, suivi de *Karl Marx : 82 textes du Capital sur l'aliénation*, La Dispute, Paris, 2012.

STALLONI Y., *Écoles et courants littéraires*, Armand Colin, Paris, 2012.

STAROBINSKI J., *Jean-Jacques Rousseau : La Transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau (1957)*, Gallimard, 1971.

TODOROV T., *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes réunis*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Le Seuil, Tel, Paris, 1965.

TODOROV T., *La Notion de littérature et autres essais*, Le Seuil, Paris, 1987.

TOULOUSE É., *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Éditions Scientifiques, Paris, 1886.

THOREL-CAILLETEAU S., *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen - Zola, Hardy, Fontane*, PUF, Paris, 2008.

VEUILLOT L., *Voyages et lectures*, textes choisis et présentés par Benoît Le Roux, via Romana, Versailles, 2013.

VOUILLOUX B., *Le Tournant « artiste » de la littérature française, Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Hermann, Paris, 2011.

WELLMER A., « *Autonomie et négativité de l'art* », *Réseaux* n°166, La Découverte, Paris, 2011.

YAGUELLO M., *Alice au pays du langage : Pour comprendre la linguistique*, Le Seuil, Paris, 1981.

ZARIFIAN É., *Les Jardiniers de la folie* (1988), Odile Jacob poches, Paris, 2000.

CHRONOLOGIE *

ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Enfance

1848. Le 16 février, naissance à Trévières (Calvados) d'Octave-Marie-Henri Mirbeau. Son père, Ladislas-François, est officier de santé.

1849. En septembre, la famille Mirbeau vient s'installer à Rémalard (Orne).

Chez les jésuites de Vannes

1859. Le 12 octobre, il entre comme pensionnaire au collège Saint-François-Xavier de Vannes. Il y passe quatre ans d'« enfer ».

1863. Il quitte le collège le 9 juin, renvoyé dans des conditions plus que suspectes, qu'il évoquera dans *Sébastien Roch* (1890).

Du spleen au notariat

1864. Poursuit ses études, médiocres, à la pension Saint-Vincent de Rennes.

1865. Prépare son baccalauréat à la pension Delangle (Caen).

1866. Le 7 mars, devient bachelier ès lettres à la troisième tentative. S'inscrit le 14 novembre à la Faculté de Droit de Paris. Amitié avec Alfred Bansard des Bois.

1867. Se morfond dans l'étude de Maître Robbe, notaire à Rémalard. Échoue à son examen de droit.

1868-1869. Mène à Paris une vie de plaisirs. S'endette. Doit rentrer à Rémalard.

1870. Le 8 juillet, mort de sa mère. Après la déclaration de la guerre à la Prusse, le 19 juillet, il est mobilisé dans la garde mobile de l'Orne. Le 27 septembre, il est promu lieutenant. Le 14 décembre, malade, il va se faire soigner au Mans, puis à Alençon.

1872. Accusé de désertion, il est innocenté en septembre.

* Tirée du *Dictionnaire Octave Mirbeau* sous la direction de Yannick LEMARIÉ & Pierre MICHEL p. 1175-1180.

PROLÉTAIRE DE LA PLUME

Débuts dans le journalisme

1873. Secrétaire de Dugué de la Fauconnerie, ancien député bonapartiste de l'Orne, et nouveau directeur de *L'Ordre de Paris*, ce qui lui permet de s'évader de l'ennui de Rémalard. Écrit des éditoriaux politiques anonymes.

1874. Compte rendu du *Salon*, signé R. V. Rédige *Les Calomnies contre l'Empire*, brochure signée Dugué, diffusée à 650 000 exemplaires.

1875. Nouveau compte rendu du *Salon*, sous pseudonyme. Le 19 octobre, Mirbeau signe son premier article à *L'Ordre*. Il fréquente le milieu de La République des lettres de Catulle Mendès. Nouvelle brochure signée Dugué. *Si l'Empire revenait*.

1876. Tient la chronique théâtrale à *L'Ordre*. Troisième compte rendu du *Salon*, où il éreinte de nouveau les académistes.

L'aventure pyrénéenne

1877. Le 16 avril, au restaurant Trapp, en compagnie de Maupassant, Huysmans, Hennique, Céard et Alexis, rend hommage à Flaubert, Goncourt et Zola. Après le coup de force de Mac Mahon, le 16 mai, le baron Gaston de Saint-Paul le fait nommer chef de cabinet du préfet de l'Ariège jusqu'au 15 décembre. À Foix, il collabore anonymement à *L'Ariégeois*, journal bonapartiste.

1878. À Foix, dirige *L'Ariégeois*. Querelles clochemerlesques, notamment avec le curé Cabibel.

1879. Après la mort de Saint-Paul, retour à Paris. Devient secrétaire d'Arthur Meyer, nouveau directeur du *Gaulois*.

La grande presse : les premiers scandales

1880-1881. Collabore au *Gaulois*, où il signe Tout-Paris une chronique quotidienne, « La Journée parisienne », et à *Paris-Journal*. Fréquente la Bourse et travaille pour Paribas. Liaison agitée avec Judith Vimmer.

1882. Perd probablement des plumes dans le krach de l'Union Générale et accumule les dettes. Publie des *Petits poèmes parisiens* au *Gaulois*, sous le pseudonyme de Gardéniac. Bilan négatif de sa vie de « prolétaire des lettres » dans un conte en forme de confession, « Un raté ». Entre au *Figaro*, dont il est chassé fin octobre, au lendemain de son pamphlet à scandale sur « Le Comédien ». Publie *L'Écuyère*, sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne.

1883. Rédacteur en chef de *Paris-Midi-Minuit*, biquotidien d'informations rapides. Rédacteur en chef des *Grimaces* – pamphlet hebdomadaire anti-opportuniste, à forts relents d'antisémitisme, qui le rapproche des radicaux. Il y fait le procès de « la finance républicaine ». Publie, sous pseudonyme, *Ménages parisiens*, *La Maréchale* et *Noces parisiennes*.

« *L'alcoolisme de l'amour* »

1884. Miné par un amour destructeur pour l'infidèle Judith, il se réfugie en Bretagne, à Audierne, où il se remet lentement. Il écrit *La Belle Madame Le Vassart*. Retour à Paris en juillet. Randonnée de Marlotte à Bourbon l'Archambault, évoquée dans *Sac au dos*. Envoyé en reportage à Versailles pour le congrès.

VERS LA RÉDEMPTION

Le grand tournant

Été-automne 1884. Collabore au *Gaulois*, à *L'Évènement*, puis à *La France* où il commence à publier ses *Notes sur l'art*. Début de sa liaison avec une ancienne actrice et horizontale de haut vol, Alice Regnault.

1885. Le 14 janvier, fait son mea culpa pour son antisémitisme passé. Pour le compte de François Deloncle, fait paraître de pseudo-*Lettres de l'Inde* dans *Le Gaulois*, ainsi que des *Chroniques du Diable* dans *L'Évènement*. Publie sous pseudonyme *Dans la vieille rue* et *Amours cocasses*. Entame un combat de longue haleine en faveur de Monet et de Rodin, qui deviennent ses meilleurs amis. Sous l'influence de Tolstoï et de Kropotkine, adopte des positions nettement anarchisantes. Est accusé d'avoir voulu revolvériser Gyp, comtesse de Martel, journaliste et romancière antisémite, qui a attaqué Alice dans un roman à clefs et à scandale, *Le Druide* ; obtiendra un non-lieu. Séjour au Rouvray (Orne). Parution des *Lettres de ma chaumière*.

Du scandale au succès : Le Calvaire

1886. Publie son dernier roman « nègre », *La Duchesse Ghislaine*. Collabore au *Matin* et au *Gil Blas*. Séjour à Noirmoutier. Parution du *Calvaire*, fin novembre ; succès de scandale, à cause du chapitre II sur la débâcle de 1870. Envisage d'en écrire une suite, *La Rédemption*.

L'Abbé Jules

1887. Le 25 mai, à Westminster, il épouse en catimini Alice Regnault, ce qui le met au ban de l'hypocrite « bonne société ». Fin juin, s'installe à Kérisper, près d'Auray (Morbihan), où il travaille à *L'Abbé Jules*, fortement influencé par Dostoïevski, dont il vient d'avoir la « révélation ».

1888. 13 mars, sortie de *L'Abbé Jules* chez Ollendorf. Vive admiration de Mallarmé, Maupassant et Banville. Absurdement accusé par des lettres anonymes d'avoir participé à un trafic de décorations ; obtient un non-lieu. Appelle à « la grève des électeurs » le 28 novembre.

Sébastien Roch

1889. Le 31 mai, s'installe à Levallois, puis déménage en août pour les Damps, près de Pont de l'Arche (Eure). *La Révolte*, journal anarchiste de Jean Grave, commence à reproduire ses articles.

1890. Passe l'hiver à Nice et à Menton. Fin avril, publication chez Carpentier de Sébastien Roch ; médiocre succès, dû à une véritable conspiration du silence : le sujet, scandaleux, en est le viol d'un adolescent par un jésuite.

L'ère des découvertes

Été-automne 1890. Mirbeau lance Maeterlinck par son article du *Figaro* le 24 août. Se rallie officiellement à l'anarchisme dans « Jean Tartas ».

1891. Attaque la politique protectionniste de Méline. Importants articles qui lancent Van Gogh et Gauguin. En mai, prend la défense de Remy de Gourmont qui a perdu son emploi à la B.N. à cause de son article, « Le Joujou patriotisme ». À partir du 20 octobre, première version du *Journal d'une femme de chambre* dans *L'Écho de Paris*. Début d'une grave crise morale : sentiment d'impuissance, neurasthénie, crise conjugale.

Crise et anarchisme

1892. Début de l'amitié avec Pissarro. Engagement aux côtés des anarchistes. Le 1^{er} mai, article sur Ravachol. Commence à collaborer au *Journal*, où il restera dix ans ; il y est grassement rémunéré. Publie *Dans le ciel* en feuilleton dans *L'Écho de Paris*.

1893. En février, s'installe à Carrières-sous-Poissy. Préface *La Société mourante et l'Anarchie* de Jean Grave. S'insurge contre l'expulsion d'Alexandre Cohen, anarchiste néerlandais.

1894. S'engage à fond dans la défense des intellectuels anarchistes : Félix Fénéon, Jean Grave, Élisée Reclus, Laurent Tailhade. Défend le pédagogue libertaire Paul Robin. Sa crise morale atteint son paroxysme. Création de *Vieux ménages*, le 20 décembre.

1895. Début de son amitié avec Georges Clemenceau. Prend la défense d'Oscar Wilde. Publie en feuilleton *En mission*.

1896. Amitié avec Rodenbach. Attaque les responsables de l'intervention militaire française à Madagascar.

L'Affaire

1897. Cure à Luchon. Installation à Paris, boulevard Delessert. Demande, dans *Le Journal* du 28 novembre, la révision du procès d'Alfred Dreyfus. 15 décembre : première des *Mauvais Bergers*, avec Sarah Bernhardt et Lucien Guitry ; gros succès, mais qui ne sera pas durable.

1898. Le 15 janvier, prend l'initiative d'une « pétition des intellectuels ». En février, assiste au procès de Zola, auquel il sert de garde du corps. Le 14 mai : création de *L'Épidémie* au Théâtre Antoine. Collabore activement à *L'Aurore* à partir du mois d'août. Engagement passionné aux côtés des dreyfusistes. Participe à de nombreux meetings au risque de sa vie. Soutient Zola, dont il paie l'amende de 7 500 francs, et le colonel Picquart. Se rapproche de Jaurès.

1899. Collaboration au *Journal du Peuple* de Sébastien Faure. Le 13 juin, parution du *Jardin des supplices*. Poursuit son combat dreyfusiste à *L'Aurore*.

Assiste avec indignation au procès de Dreyfus à Rennes. Sa nouvelle condamnation, inique et absurde, le désespère.

LA GLOIRE

Combats fin-de-siècle

1900. Il mène bataille pour un Théâtre Populaire. Sortie, le 10 juillet, du *Journal d'une femme de chambre* : grand succès de vente, mais silence gêné de la presse. Séjour à Honfleur. Campagne néo-malthusienne dans *Le Journal*.

Au faite de la gloire et de la fortune

1901. Longue bataille pour faire accepter *Les affaires sont les affaires* à la Comédie-Française. Le 25 mai, création d'*Amants*. Séjour à Veneux-Nadon, où meurt son chien Dingo. Déménagement avenue du Bois en novembre.

1902. Le 19 février, création du *Portefeuille*. Réalise entièrement le numéro du 31 mai de *L'Assiette au beurre*. 25 mai : rupture avec *Le Journal*. Le 2 juin, création de *Scrupules*. Premiers voyages en automobile.

1903. Le 20 avril, première de *Les affaires sont les affaires*. Énorme succès dans toute l'Europe. L'été, séjour dans l'Eure. En octobre, bref voyage à Berlin et à Vienne pour la création des *Affaires*. Mirbeau fait partie du premier jury Goncourt, qui couronne John-Antoine Nau ; il soutiendra les écrivains du peuple : Guillaumin et Charles-Louis Philippe. Collabore au *Canard Sauvage* et à *L'Auto*.

Le millionnaire rouge

1904. En février, création d'*Interview*. Le 24 avril, commence à collaborer à *L'Humanité* de Jaurès. S'attaque au militarisme, à l'autocratie tsariste et participe au combat pour la séparation de l'Église et de l'État. Installation au château de Cormeilles-en-Vexin, acheté par Alice.

1905. Soutien à la révolution russe. Prend l'initiative d'une protestation en faveur de Gorki. Important article sur Maillol dans *La Revue*. Voyage en voiture en Belgique, en Hollande et en Allemagne (cf. *La 628-E8*).

1906. Cure à Vichy. Après l'avoir refusé, Claretie, administrateur de la Comédie-Française, se résigne à accepter *Le Foyer* avec l'espoir de l'édulcorer.

Derniers scandales

1907. Mai-juillet : série d'articles contre la Faculté de Médecine dans *Le Matin*. En novembre, polémique autour du chapitre de *La 628-E8* (premier « roman automobile ») sur la mort de Balzac, que Mirbeau se résigne finalement à supprimer à la demande de la fille de Mme Hanska.

1908. Longue bataille pour faire représenter *Le Foyer* à la Comédie-Française ; Mirbeau a gain de cause, par voie de justice ; la première a lieu le 7 décembre : succès mitigé. Alice vend le « château » de Cormeilles.

1909. Tournées tumultueuses du *Foyer* en province. Travaille à *Dingo*. Installation à Triel.

Vers l'apocalypse

1910. Collaboration à Paris-Journal. Impose la publication de < de Marguerite Audoux. Avec Anatole France, s'en prend à Briand qui réprime sévèrement les cheminots.

1911. De plus en plus souvent malade et incapable d'écrire.

1912. Prend la défense de l'antimilitariste Gustave Hervé. Important article sur Monet. Rédige sans doute vers cette époque *L'Amour de la femme vénale*, brochure qui réhabilite les prostituées et qui ne paraîtra, en bulgare, qu'en 1922.

1913. Publication de *Dingo*, terminé par Léon Werth. De plus en plus inquiet devant la montée des périls. Cruel sentiment d'impuissance.

Devant l'irréparable

1914-1916. Mirbeau est désespéré par la guerre. Le 28 juillet 1915, publie un appel « À nos soldats » dans *Le Petit Parisien*. Plaide pour une réconciliation franco-allemande au lendemain de la victoire indispensable. Affaiblissement physique et intellectuel. Francis Jourdain écrit pour lui la préface de *Goha le simple*, d'Adès et Josipovici.

Mirbeau trahi

1917. Mort de Mirbeau, le 16 février. Le 19 février, *Le Petit Parisien* publie son prétendu « Testament politique d'Octave Mirbeau », faux patriotique fabriqué de toutes pièces par Gustave Hervé (converti à l'ultra-nationalisme) avec la complicité d'Alice Mirbeau. Vaine protestation des amis de l'écrivain.

CHRONOLOGIE LITTÉRAIRE 1850-1918*

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1851	H. Murger, <i>Scènes de la vie de bohème</i> ; Lamartine, <i>Geneviève</i> ; <i>Le Tailleur de pierres de Saint-Point</i> .		<i>David Copperfield</i> (1849-1850) de Ch. Dickens.
1853	George Sand, <i>Les Maîtres Sonneurs</i> ; G. de Nerval, <i>Sylvie</i> .		<i>Tarass Boulba</i> (1835) de Nicolas Gogol, <i>La fille du capitaine</i> (1836) d'Alexandre Pouchkine.
1854	G. de Nerval, <i>Aurélia</i> ; J. Barbey d'Aurevilly, <i>L'Ensorcelée</i> ; Champfleury, <i>Les Bourgeois de Molinchart</i> .		<i>Récits d'un chasseur</i> (1874-1852) d'Ivan Tourgueniev, <i>Jane Eyre</i> de Charlotte Brontë.
1855			<i>La Foire aux Vanités</i> (1847-1848) de William Thackeray.
1856		L.-E. Duranty, <i>Le Réalisme</i> (novembre 1856 à mai 1857).	
1857	G. Flaubert, <i>Madame Bovary</i> ; Ed. About, <i>Le Roi des montagnes</i> ; O. Feuillet, <i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i> .		<i>Dombey et fils</i> ; <i>Les Temps difficiles</i> ; <i>Vie et aventures de Nicolas Nickleby</i> de Ch. Dickens.
1858	Th. Gautier, <i>Le Roman de la momie</i> .		<i>Les Âmes mortes</i> (1842) de N. Gogol
1859			<i>Agnès Grey</i> (1847) d'Ann Brontë.

* Tableau tiré du livre de M. RAIMOND *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris, 2013, p.370-379.

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1860	George Sand, <i>Le Marquis de Villemer</i> ; L.-E. Duranty, <i>Le Malheur d'Henriette Gérard</i> ; Les Goncourt, <i>Charles Demailly</i> .		
1861	Les Goncourt, <i>Sœur Philomène</i> ; Th. Gautier, <i>Le Capitaine Fracasse</i> .		
1862	V. Hugo, <i>Les Misérables</i> ; G. Flaubert, <i>Salammbô</i> ; B. Fromentin, <i>Dominique</i> ; L.-E. Duranty, <i>La Cause du beau Guillaume</i> .		<i>Dimitri Roudine</i> d'I. Tourgueniev, <i>Adam Bede</i> de George Eliot.
1863	V. Cherbuliez, <i>Le Comte Kostia</i> .		<i>Le Moulin sur la Floss</i> (1860), de G. Eliot, <i>Les Grandes Espérances</i> de Ch. Dickens.
1864	Les Goncourt, <i>Renie Mauperin</i> ; J. Barbey d'Aureville, <i>Le Chevalier des Touches</i> ; Erckmann-Chatrian, <i>L'Ami Fritz</i> .	A. Nettement, <i>Le Roman contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence</i> .	
1865	Les Goncourt, <i>Germinie Lacerteux</i> ; J. Barbey d'Aureville, <i>Un Prêtre marié</i> .	H. Taine, <i>Nouveaux Essais de critique et d'histoire</i> .	

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1866	Maxime Du Camp, <i>Les Forces perdues</i> ; V. Hugo, <i>Les Travailleurs de la mer</i> .		
1867	E. Zola, <i>Thérèse Raquin</i> ; Les Goncourt, <i>Manette Solomon</i> ; O. Feuillet, <i>M. de Camors</i> .	E. Bonnemère, <i>Le Roman de l'avenir</i> .	<i>Fumées</i> d'I. Tourgueniev.
1868	A. Daudet, <i>Le Petit Chose</i> .		
1869	V. Hugo, <i>L'Homme qui rit</i> ; G. Flaubert, <i>L'Éducation sentimentale</i> ; Les Goncourt, <i>Madame Gervaisais</i> ; J. Verne, <i>Vingt mille lieues sous les mers</i> .		
1871	E. Zola, <i>La Fortune des Rougon</i> .		
1872	A. Daudet, <i>Tartarin de Tarascon</i> .		
1873		A.-M. de Pontmartin, <i>Le Roman contemporain</i> .	
1874	Gobineau, <i>Les Pléiades</i> ; A. Daudet, <i>Fromont jeune et Risler aîné</i> ; E. Zola, <i>Le Ventre de Paris</i> .		

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1875	E. Zola, <i>La Conquête de Plassans</i> ; <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> .		
1876	E. Zola, <i>Son Excellence Eugène Rougon</i> ; A. Daudet, <i>Jack</i> ; J.-K. Huysmans, <i>Marthe</i> .	M. Topin, <i>Roman- ciers contemporains</i> .	
1877	E. Zola, <i>L'Assommoir</i> ; Ed. de Goncourt, <i>La Fille Elisa</i> ; A. Daudet, <i>Le Nabab</i> .		<i>Terres vierges</i> d'I. Tourgueniev.
1879	Ed. de Goncourt, <i>Les Frères Zemganno</i> ; A. Daudet, <i>Les Rois en exil</i> ; Jules Vallès, <i>L'Enfant</i> ; J.-K. Huysmans, <i>Les Sœurs Vatard</i> ; E. Zola, <i>Nana</i> ; P. Loti, <i>Aziyadé</i> .		
1880	Maupassant, Zola, Hennique, etc., <i>Les Soirées de Médan</i> ; P. Loti, <i>Le Mariage de Loti</i> .	E. Zola, <i>Le Roman Expérimental</i> .	

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1881	G. Flaubert, <i>Bouvard et Pécuchet</i> ; (posthume), J.-K. Huysmans, <i>En Ménage</i> ; H. Céard, <i>Une Belle Journée</i> ; A. Daudet, <i>Numa Roumesian</i> ; A. France, <i>Le Crime de Sylvestre Bonnard</i> ; J. Vallès, <i>Le Bachelier</i> .	E. Zola, <i>Le Naturalisme au théâtre</i> ; <i>Les Romanciers naturalistes</i> ; <i>Une Campagne</i> ; <i>Documents littéraires</i> .	<i>Silas Marner</i> (1861) de George Eliot.
1882	J.-K. Huysmans, <i>A vau l'eau</i> ; Ed. de Goncourt, <i>La Faustin</i> ; E. Zola, <i>Pot-Bouille</i> .		
1883	G. de Maupassant, <i>Une Vie</i> ; A. Daudet, <i>L'Évangéliste</i> ; P. Loti, <i>Mon Frère Yves</i> .	F. Brunetière, <i>Le Roman naturaliste</i> .	
1884	A. Daudet, <i>Sapho</i> ; J.-K. Huysmans, <i>À Rebours</i> .	L. Arréat, <i>La Morale dans le drame l'épopée et le roman</i> .	<i>Crime et châtiment</i> (1866) de Fiodor Dostoïevski, <i>La Guerre et la Paix</i> (1863-1869) de Léon Tolstoï, <i>Humiliés et offensés</i> de F. Dostoïevski.
1885	E. Zola, <i>Germinal</i> ; G. de Maupassant, <i>Bel-Ami</i> ; F. Bourget, <i>Cruelle énigme</i> .		<i>Anna Karénine</i> (1875-1877) de L. Tolstoï, <i>L'Île au trésor</i> de Robert Stevenson.

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1886	Léon Bloy, <i>Le Désespéré</i> ; A. Villiers de l'Isle-Adam, <i>L'Ève future</i> ; J. Vallès, <i>L'Insurgé</i> ; P. Loti, <i>Pêcheurs d'Islande</i> ; O. Mirbeau, <i>Le Calvaire</i> .	Melchior de Vogüe, <i>Le Roman russe</i> .	<i>Souvenirs de la maison des morts</i> ; <i>L'Esprit souterrain</i> de F. Dostoïevski.
1887	E. Zola, <i>La Terre</i> ; G. de Maupassant, <i>Mont-Oriol</i> ; A. Hermant, <i>Le Cavalier Miserey</i> .	« Le Manifeste des Cinq » (<i>Le Figaro</i> , 18 août 1887).	<i>Romola</i> de G. Eliot, <i>L'Idiot</i> (1868-1869) de F. Dostoïevski.
1888	E. Zola, <i>Le Réve</i> ; G. de Maupassant, <i>Pierre et Jean</i> ; O. Mirbeau, <i>L'Abbé Jules</i> ; M. Barrès, <i>Sous l'œil des Barbares</i> .	G. de Maupassant, <i>Préface de Pierre et Jean</i> .	<i>Les Frères Karamazov</i> (1880) ; <i>Les Pauvres Gens</i> de F. Dostoïevski.
1889	P. Bourget, <i>Le Disciple</i> ; M. Barrès, <i>Un Homme libre</i> .	P. Bourget, <i>Études et Portraits</i> , 2 vol.	
1890	E. Zola, <i>La Bête humaine</i> ; A. Daudet, <i>L'Immortel</i> ; G. de Maupassant, <i>Notre Cœur</i> ; O. Mirbeau, <i>Sébastien Roch</i> .	Ch. Le Goffic, <i>Les Romanciers d'aujourd'hui</i> .	<i>Middlemarch</i> de G. Eliot, <i>Le Cas étrange du Dr Jekyll</i> de R. Stevenson.

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1891	M. Barrès, <i>Le Jardin de Bérénice</i> ; A. Gide, <i>Les Cahiers d'André Walter</i> ; J.-K. Huysmans, <i>Là-Bas</i> ; E. Zola, <i>L'Argent</i> ; J. Renard, <i>L'Écornifleur</i> .	Jules Huret, <i>Enquête sur l'évolution littéraire</i> ; J. Case, « La Débâcle Du réalisme » (<i>L'Événement</i> , septembre-novembre 1891).	
1892	Rosny aîné, <i>Vamireh</i> .		<i>Les Hauts de Hurle-Vent</i> (1847) d'E. Brontë, sous le titre : <i>Un Amant</i> . (Trad. par T. de Wyzewa).
1893	E. Zola, <i>Le Docteur Pascal</i> ; A. Gide, <i>Le Voyage d'Urien</i> .		
1894	J. Renard, <i>Poil de Carotte</i> ; M. Prévost, <i>Les Demi-Vierges</i> .		
1895	A. Gide, <i>Paludes</i> ; J.-K. Huysmans, <i>En Route</i> .	T. de Wyzewa, <i>Nos Maîtres</i> , Antoine Albalat, <i>Le Mal d'écrire et le roman contemporain</i> .	<i>L'Enfant de volupté</i> (1889) de Gabriele D'Annunzio.
1896	J. Renard, <i>Histoires naturelles</i> ; P. Valéry, <i>La Soirée avec M. Teste</i> .		<i>L'Éternel Mari</i> de F. Dostoïevski.
1897	M. Barrès, <i>Les Déracinés</i> ; L. Bloy, <i>La femme pauvre</i> .		
1898	J.-K. Huysmans, <i>La Cathédrale</i> ; P. Marguerite, <i>Le Désastre</i> .		

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1899	O. Mirbeau, <i>Le Jardin des supplices.</i>		<i>Le Livre de la Jungle</i> (1894) de Rudyard Kipling, <i>Résurrection</i> (1899) de L. Tolstoï.
1900	Ch.-L. Philippe, <i>La Mère et l'Enfant</i> ; M. Barrès, <i>L'Appel au soldat.</i>		<i>Quo Vadis ?</i> (1894) de Henryk Sienkiewicz.
1901	Ch.-L. Philippe, <i>Bubu</i> de Montparnasse ; A. Hermant, <i>Souvenirs du vicomte de Courpières.</i>		<i>Jade l'Obscur</i> ; <i>Tess d'Ubervilles</i> de Thomas Hardy, <i>L'Homme invisible</i> (1897) de H. G. Wells.
1902	A. Gide, <i>L'Immoraliste</i> ; M. Barrès, <i>Leurs Figures</i> ; P. Bourget, <i>L'Étape.</i>		<i>Kim</i> (1901) de R. Kipling.
1903	Ch.-L. Philippe, <i>Le Père.</i>		<i>Les Bas-fonds</i> (1902) de Maxime Gorki, <i>Stalky et Cie</i> (1899) ; <i>Capitaine courageux</i> de R. Kipling.
1904	Romain Rolland, <i>Jean-Christophe</i> (1904-1912).		
1905	Ch.-F. Ramuz, <i>Aline.</i>	L. Bethléem, <i>Romans à lire et romans à proscrire</i> ; Le Cardonnel et Vellay, <i>La Littérature contemporaine</i> ; Joachim Merlant, <i>Le Romain personnel de Rousseau à Fromentin.</i>	

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1906	Jules Romains, <i>Le Bourg régénéré</i> ; H. Céard, <i>Terrains à vendre au bord de la mer</i> .		<i>Le Portrait de Monsieur IV. H</i> (1889) d'Oscar Wilde, <i>Les Frères Karamazov</i> de F. Dostoïevski (trad. complète chez Fasquelle).
1907	P. Loti, <i>Les Désenchantées</i> ; F. Bourget, <i>L'Émigré</i> ; L. Bertrand, <i>L'Invasion</i> .		
1908	Colette, <i>Les Vrilles de la vigne</i> , A. France, <i>L'Île des pingouins</i> .		<i>Henri d'Offerdingen</i> (1799) de Novalis.
1909	A. Gide, <i>La porte étroite</i> , M. Barrès, <i>Colette Baudoche</i> .		
1911	Colette, <i>La Vagabonde</i> , A. de Châteaubriant, <i>Monsieur des Lourdines</i> , J. Romains, <i>Mort de quelqu'un</i> , Ch.-F. Ramuz, <i>La Vie de Samuel Belet</i> , Rosny Aîné, <i>La Guerre du feu</i> , J.-J. Tharaud, <i>La Maitresse servante</i> , V. Larbaud, <i>Fermina Marquez</i> .	A. Billy, <i>L'Évolution actuelle du roman</i> , G. Clouzet, <i>Le Roman français</i> .	Traduction par Gide, dans la N.R.F., de deux fragments de <i>Les Cahiers de Motte Laurids Brigge</i> de Rainer Maria Rilke.
1912	A. France, <i>Les Dieux ont soif</i> , J.-J. Tharaud, <i>La Fête arabe</i> .	J. Bertaut, <i>Les Romanciers du nouveau siècle</i> , P. Bourget, <i>Pages de critique et de doctrine</i> .	

	Romans français	Œuvres théoriques	Traductions françaises des romans étrangers
1913	M. Barrès, <i>La Colline inspirée</i> , R. Martin du Gard, <i>Jean Barois</i> , V. Larbaud, <i>Barnabooth</i> , Alain-Fournier, <i>Le Grand Meaulnes</i> , M. Proust, <i>Du côté de chez Swann</i> ; (<i>À la recherche du temps perdu</i> publié de 1913 à 1927).	J. Muller, <i>Le Roman</i> , J. Rivière, <i>Le Roman d'aventure</i> (N.R.F., mai-juillet 1913)	
1914	P. Bourget, <i>Le Démon de midi</i> , A. Gide, <i>Les Caves du Vatican</i> , F. Carco, <i>Jésus-la-Caille</i> .		
1916	H. Barbusse, <i>Le Feu</i> , L. Hémon, <i>Maria Chapdelaine</i> .		
1918	J. Giraudoux, <i>Simon le Pathétique</i> , V. Larbaud, <i>Enfantines</i> , P. Mac-Orlan, <i>Le Chant de l'équipage</i> , C.-F. Ramuz, <i>La Guérison des maladies</i> ; <i>Les Signes parmi nous</i> .		<i>Typhon</i> (1903) de Joseph Conrad (Trad. Par André Gide)

PRINCIPAUX VOYAGES ET SÉJOURS D'OCTAVE MIRBEAU

Cette liste, par nature incomplète, n'est donnée qu'à titre indicatif. Les lieux qui nous paraissent avoir joué un certain rôle dans la vie et l'œuvre de l'écrivain sont en caractères gras. On notera que Mirbeau n'est à l'étranger que pour de courts séjours.

Normandie

Carrière-sous-Poissy (Seine-Maritime)
Caen (Calvados)
Giverny (Eure)
Honfleur (Calvados)
Flers (Orne)
Laigle [Le Rouvray] (Orne)
Rémalard (Orne)
Trévières (Calvados)
Yainville (Seine-Maritime)

Bretagne

Audierne (Finistère)
Rennes (Ille-et-Vilaine)
Île de Sein (Finistère)
Vannes (Morbihan)

Vendée

Noirmoutier

Divers

Cannes (Alpes-Maritimes)

Contrexéville (Vosges)

Dijon (Côte d'Or)

Foix (Ariège)

Le Mans (Sarthe)

Luchon (Haute-Garonne)

Marseille (Bouches-du-Rhône)

Menton (Alpes-Maritimes)

Nice (Alpes-Maritimes)

Paris

Tours (Indre-et-Loire)

Triel-sur-Seine (Seine et Oise)

Vichy (Allier)

Pays étrangers

Allemagne

Angleterre

Autriche

Belgique

Espagne

Hollande

Italie

Suisse

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord au Professeur Pierre Bazantay, qui a accepté, dès 2011, de diriger mes travaux sur la littérature du XIX^e siècle et n'a cessé, avec une rare bienveillance, de m'encourager ; Pierre Michel, agrégé de l'université et fondateur de la Société Octave Mirbeau (Angers), sans qui ce travail aurait été impossible ; il m'a reçue avec chaleur et m'a encouragée à donner ma première communication sur Mirbeau. Merci également, à des titres divers, à Yves Daniel, professeur de français au collège Georges-Brassens du Rheu, qui, en 1986-1987, a été un des tout premiers à m'encourager ; aux Professeurs Jean-François Gournay (Lille 3) et Liliane Kerjan ; Christine Ferlampin-Archer, Attie Duval-Gombert et Jacques Laissis (Rennes 2). Aux docteurs Nelly Bescond, Michel Leblanc, agrégé de l'université (Rennes 2), Laurent Le Brech, Martina Kalbaum et Gérard Prémel ; à Hélène Klucik, agrégée de l'université (Brest), aux secrétaires Joëlle Bisson, Valérie Priol, Suzanne Piel et Josiane Fernandez de l'école doctorale (Rennes 2), à ma mère Danielle Le Coz et à mon amie Danielle Thiebaud.

Merci enfin à Sylvie Fontvieille Gorrez, qui s'est chargée de la dactylographie de cette thèse et me soutient depuis des années, et au Professeur Michel Renouard (Rennes 2), qui a relu ce travail avec l'œil exercé du typographe qu'il a été.

TABLE DES MATIERES

Préambule	5
Introduction : l'aliénation dans les romans d'Octave Mirbeau	8
Chapitre I : Église et État : les deux piliers de l'aliénation	17
Chapitre II : À corps et à cri	65
Chapitre III : Le vertige du rien	196
Conclusion	268
Notes bibliographiques	274

ANNEXES

Index des noms	292
Bibliographie	302
Chronologie d'Octave Mirbeau	315
Chronologie littéraire	321
Principaux voyages et séjours d'Octave Mirbeau	331
Remerciements	333
Table des matières	335
Iconographie	336

ICONOGRAPHIE

« **Les Hommes du jour** » : **Octave Mirbeau** p. 4

<http://www.nouvellefribourg.com/archives/octave-mirbeau-dans-le-ciel-defigurer-le-corps-hantise-de-lideal/>

Le Calvaire p. 195

https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=21590217201&searchurl=tn%3De%2Bcalvaire%26sortby%3D17%26an%3Doctave%2Bmirbeau%26n%3D100121503&cm_sp=snippet-_-srp1-_-image22

Octave Mirbeau p 301

</www.mediapart.fr/journal/culture-idees/260317/octave-mirbeau-l-ecrivain-qui-dementait-comme-un-arracheur-de-masques?onglet=full>

Titre : titre (en français). L'aliénation dans les romans d'Octave Mirbeau (1886-1913).....

Mots clés : Octave Mirbeau, aliénation, anarchisme, violence, éducation, les femmes.

Résumé : Cette thèse sur Octave Mirbeau (1848-1917) se situera au carrefour de plusieurs domaines (littérature, sciences humaines et psychiatrie) qui tous se focalisent sur l'humain au cœur d'une société donnée : la France à la charnière du XIX^e siècle et du XX^e. Apparu vers le XIII^e siècle, le mot *aliénation* a été largement utilisé (droit, philosophie, psychologie, psychiatrie, politique et littérature). Il vient du latin *alius* (autre), *alienus* signifiant ce qui appartient à l'autre. Au fil du temps, il a pris une coloration négative, ce qui est autre ou appartient à un autre étant perçu comme hostile. La maladie mentale ne permettant plus d'être libre est aussi une aliénation (au XIX^e siècle, les aliénistes sont les psychiatres). Puis les philosophes et les politiques (cf. Marx) étudient ce qui asservit l'être humain (raisons sociales, économiques ou religieuses) ; l'aliénation est alors perçue comme la base d'un système liberticide. Central dans l'œuvre de Mirbeau, ce concept reflète des aspects essentiels de la France

de l'époque. L'étude de ces romans, du *Calvaire* (1886) à *Dingo* (1913), tentera de montrer que cette aliénation est alors perçue comme la tension dialectique qui sous-tend la société. Elle constitue l'ossature d'une oeuvre sinon méconnue, du moins mala connue à laquelle l'aliénation, dans ses diverses assertions, donne une forte unité : aliénation "des origines" (famille, éducation, religion catholique et valeurs de la société) ; aliénation au sens psychiatrique (cf. *L'Abbé Jules* et *Le Calvaire*) ; aliénation qui peut conduire à son contraire, la liberté reconquise par le formidable truchement d'une oeuvre.

Title : titre (en anglais). Alienation in Octave Mirbeau's novels (1886-1913).....

Keywords : Octave Mirbeau, alienation, anarchism, violence, education, women.

Abstract : Merging together several fields – literature, human sciences and psychiatry – this dissertation on Octave Mirbeau (1848-1917) focuses on a transitional period (end of the 19th century - beginning of the 20th). For centuries, the concept of alienation, which appeared in Europe in the 13th century, was widely used (in the Law as in philosophy, psychology, psychiatry, politics and literature). The origin of the word is Latin (*alius*, other people, and other people's property was referred to as *alienus*, inalienable). Over the centuries, it became a negative term : what was different or belonged to someone else was seen as potentially dangerous. Mental illnesses, which restrict freedom, were regarded as alienating, and in the 19th century psychiatrists were called alienists. Philosophers and politicians (eg. Marx) also used the concept to detect the factors which enslaved human beings. Alienation was perceived as the basis of a system undermining fundamental liberties (social, economic or religious factors). Alienation, which is the central core in Mirbeau's novels, mirrors some

essential aspects of France at that time. Focusing on his novels from *Le Calvaire* (1886) to *Dingo* (1913) this dissertation will endeavour to show that alienation is a dialectical tension underlining society. It is the very structure of Mirbeau's body of work – a work which, without being unknown, is often misunderstood. Yet, alienation in its various meanings gives a strong unity to the work : "original" (family, education, Roman Catholicism and the values of society), psychiatric alienation (eg. *L'Abbé Jules* and *Le Calvaire*), artistic alienation (the agony of the writer). Alienation may therefore lead to its opposite – freedom regained through the great power of writing.