

**« EROS VICTORIEUX », OU CLARA,  
JULIETTE, AUDE ET LES AUTRES : LE  
NATURALISME EN QUESTION CHEZ  
OCTAVE MIRBEAU ET CAMILLE  
LEMONNIER**

N'échappe pas au mythe qui veut. À sa portée atemporelle et à son emprise fabuleuse, donc peu ou prou irrationnelle, certains écrivains fin-de-siècle ont tenté de se soustraire : en vain. Pour substituer à sa vision globalisante et totalisatrice un système d'approche scientifique et non moins unificateur. Mais observer, par exemple, la permanence de l'instinct génésique chez l'homme contemporain, sous le vernis de civilisation et de culture, imposait aux naturalistes de reconnaître l'immanence de pulsions qui vouent l'être à ce qui le dépasse, sous la forme d'une terreur sacrée, d'une dépossession qui confine au terrible, au mystère ou au maléfice.

Cette involution du texte positiviste vers une sorte d'infra-naturalisme est pour certains écrivains l'impulsion d'une évolution, des thèmes zoliens aux tendances décadentes.

Les narrateurs du *Calvaire* et du *Jardin des supplices* de Mirbeau, comme celui de *L'Homme en amour* de Camille Lemonnier opèrent naturellement ce franchissement des « lois supérieures de la nature »<sup>1</sup> aux « lois éternelles »<sup>2</sup>. Ils pressentent au plus fort de leur désarroi le sentiment d'une fatale prédestination amoureuse<sup>3</sup>, ou se considèrent intuitivement les

---

Les pages renvoient aux éditions suivantes : *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991 ; *Le Jardin des supplices*, Folio Gallimard, 1991 ; *L'Homme en amour*, Séguier, Bibliothèque décadente, 1993.

<sup>1</sup>. *Le Calvaire*, p. 88.

<sup>2</sup>. *L'Homme en amour*, p. 140.

<sup>3</sup>. À l'occasion exprimée de manière inconsciente et en des termes d'un romantisme abâtardi par la femme elle-même : « Tu ne crois pas qu'on puisse aimer quelqu'un sans le connaître et sans l'avoir vu ? Moi, je crois que si !... Moi, j'en suis sûre !... », *Le*

rejetons d'une sorte de généalogie de souffrances<sup>4</sup>. S'il est fait une place à l'hérédité, ce ne peut être qu'à une hérédité morale<sup>5</sup>. Le discours médical a beau décréter en termes nosologiques la dimension pathologique de leur mal<sup>6</sup>, leur pressentiment possède la force de l'évidence : cet atavisme échappe à toute tentative d'explication positiviste, tandis qu'il emprunte aux registres qui lui sont les plus antagonistes, au mythe, à la *Bible*, à la légende. La taxinomie scientifique échoue là où se dessine peu à peu un horizon eschatologique.

À partir de la mise en résonance de trois romans relevant approximativement d'une même décennie (élargie à la mesure des dimensions de cette fin-de-siècle qui les détermine), rappelons quelques-uns des traits qui justifient que l'on se penche sur les convergences de sensibilité de ces deux écrivains. En dépit du peu d'affinité déclarée, notamment de Mirbeau pour Lemonnier<sup>7</sup>, retenons qu'en cette période houleuse de l'histoire littéraire, ces deux noms figurent parmi ceux qui insufflent au roman de langue française – Lemonnier est né à Ixelles en 1844 – une vitalité et une audace qui ne s'accommodent ni de préjugés de formes ni d'un conformisme de fond.

Roman de la commotion, *L'Homme en amour* (1897) postule la profonde malignité féminine, sous la

---

*Calvaire*, p. 171.

<sup>4</sup>. Généalogie morale qui prend chez Lemonnier l'allure d'un authentique atavisme de la souffrance, moulé autour d'une sorte de métempycose à dominante spirituelle : « [...] j'étais sûr que je l'avais rencontrée déjà, et pourtant il m'était impossible de me mémorer en quel temps, en quel lieu. », *L'Homme en amour*, p. 127.

<sup>5</sup>. Nous reprenons ici l'expression requise par Anatole France dans *La Vie littéraire littéraire* (dans « La Morale et la science » ou dans « L'Hypnotisme dans la littérature » par exemple) pour définir plus précisément la détermination des comportements humains par les idées..

<sup>6</sup>. Le mal de Mintié est incidemment associé à... la fièvre typhoïde (*Le Calvaire*, p. 251) ! Quand au protagoniste de Lemonnier, il est significatif que la seule collaboration sur laquelle il puisse compter soit celle d'un médecin, bien que le « régime sédatif » qu'on lui propose ne lui inspire que scepticisme, dès la première page (*L'Homme en amour*, p. 27).

<sup>7</sup>. Rappelons la virulence de quelques traits de Mirbeau décochés en direction du Belge Lemonnier, dans *La 628-E8* : « Enfin M. Edmond Picard et M. Camille Lemonnier ne sont pas plus la Belgique, que M. Drumont et M. Bourget ne sont la France. » (p. 150).

forme d'une perversité qui se nourrit de la conformité étroite de la femme à sa nature ; son écriture, et sa lecture, se font tressaillement nerveux, tout au long de l'épiderme convulsif d'un texte travaillé par les sophistications d'une langue byzantine, à la fois défaillante et féconde, fiévreuse et robuste, vénéneuse et débordante de santé.

Romans de l'oppression, *Le Calvaire* (1886) et *Le Jardin de supplices* (1899) déclinent les multiples illustrations de l'écrasement de l'homme par la femme, emmuré vivant dans sa souffrance, résigné à sa montée au *Calvaire*, condamné à voir ses « os à vif éclate[r] sur les cailloux et les rocs »<sup>8</sup> ou à aspirer à une postérité, « en bronze, en marbre »<sup>9</sup>, faite d'immobilité, bref, enchaîné à un processus de réification<sup>10</sup>. Stylistiquement parlant, l'écriture de Mirbeau n'adhère pas au lent déroulement phrastique de Lemonnier, ni ne donne d'équivalent à la floraison lexicale et rhétorique qui s'épanouit dans *L'Homme en amour*. Son aspect mêlé tient à la pratique du monologue qui entrecoupe l'écriture d'un récit – procédé identique à celui qui impulse le roman de Lemonnier –, où le narrateur couche ses expériences douloureuses vécues auprès d'une compagne persécutrice. Le projet littéraire donne lieu à une remémoration où la volonté de donner un sens à un parcours de souffrances se réalise dans la perspective de prévenir d'éventuelles victimes.

---

<sup>8</sup>. *Le Calvaire*, p. 166.

<sup>9</sup>. *Ibid.*, p. 300.

<sup>10</sup>. « C'était une stupeur qui m'alourdissait les membres, un anéantissement physique et moral, où la pensée de Juliette glissait, de temps en temps, une douleur aiguë, lancinante... », *Le Calvaire*, p. 326. Symptomatiques de cette hantise marmoréenne, la multiplication, notamment dans *Le Calvaire*, des images baudelairiennes de serrement, de strangulation, de pesanteur : « Voilà huit jours que je ne puis dormir. J'ai, sur le crâne, un casque de fer rougi. » (p. 288) ; « De nouveau, je sentis une pesanteur intolérable sur mes épaules, et la bête dévorante, un instant chassée, s'abattit sur moi, plus féroce. » (p. 302).

« *Noviciat du plaisir* »<sup>11</sup> contre « *noviciat du néant* »<sup>12</sup>, l'anamnèse à laquelle s'astreignent ces possédés procède autant du médical que du liturgique. Une fois introduits dans la sphère d'influence sexuelle de la femme persécutrice, les protagonistes masculins n'auront de cesse de voir des pulsions dont ils n'ignorent pas la nature se convertir en des élans d'une coloration mystique ou mythique ; il leur faudra parcourir par le menu la théorie des raffinements de cruauté élaborés par une femme qui doit beaucoup à la belle hystérique de Baudelaire.

### **Situation de Lemonnier**

Soutenir la thèse de la modernité de celui que Georges Rodenbach baptisa « *le Maréchal des lettres belges* » n'est pas extravagant. Par l'exploitation particulière qu'il propose du monologue intérieur, il annonce des textes proches de nous<sup>13</sup>, des ouvrages faits d'intériorité, paradigme du roman replié sur soi, réalisation assez probante du livre sur Rien, lové autour d'un vide foncier, celui de l'être.

En avance sur son temps, la modernité de Lemonnier est aussi attestée par sa parenté avec des littérateurs d'horizons géographiques divers. La parole rentrée du narrateur de *L'Homme en amour* ne relève notamment en rien d'une volonté de s'étourdir devant tous les possibles, celle qu'assument certains protagonistes d'Arthur Schnitzler par exemple, ni ne se dilue dans les méandres vertigineux et lointains de la conscience informe des héros de Virginia Woolf. En revanche, le cheminement chaotique, car sans complaisance, de cette pensée sauvage s'apparente assez à la déroute du discours qui frappe presque de mutisme les premiers personnages de Knut Hamsun, spontanément individualistes, entées dans un espace à peine civilisé,

---

<sup>11</sup>. *L'Homme en amour*, p. 40.

<sup>12</sup>. *Le Calvaire*, p. 22.

<sup>13</sup>. Songeons ainsi à la parole clandestine qui gouverne les récits de Pierre Michon.

ceux que Mirbeau saluera très tôt : l'anomique narrateur de *La Faim* (1890), et plus précisément le sauvage et raffiné lieutenant Glahn, héros à la fois désincarné et sensuel de *Pan* (1894).

C'est sans doute qu'au sein de cette nébuleuse d'écrivains, le contenu détermine la forme : l'intransitivité radicale des procédés de focalisation interne et du monologue reproduit un solipsisme qui, pour nos deux écrivains, n'a rien de romanesque.

*Des perspectives eschatologiques plus que généalogiques*

Comment s'opère, chez Mirbeau comme chez Lemonnier, la transition du naturalisme au décadentisme ?

Par l'emploi de procédés narratifs (monologue intérieur, roman à la première personne, mise en abyme) qui servent une forme de dissidence larvée du naturalisme. De fait, l'approche du drame masculin dans *Les Rougon-Macquart* est généalogique ; celle qu'adoptent Mirbeau et Lemonnier est prophétique : à l'avertissement qui ouvre le roman de Lemonnier : « *ce livre est un spasme et une douleur. [...](Je l'ai écrit amèrement afin qu'il fût lu avec amertume)* »<sup>14</sup>, répond la volonté d'expiation de Mintié dans *Le Calvaire* :

*Je voudrais, oui, je voudrais ne pas poursuivre ce récit, m'arrêter là... Ah ! Je le voudrais ! [...](Hélas ! Je dois gravir jusqu'au bout le chemin douloureux de ce calvaire, même si ma chair y reste accrochée en lambeaux saignants, même si mes os à vif éclatent sur les cailloux et sur les rocs ! [...](Je me dis que les cœurs nobles et bons me sauront gré de mon humiliation volontaire ; je me dis aussi que mon exemple servira de leçon...)*<sup>15</sup>

Le récit est ainsi tenu d'assurer un rôle « édifiant » dans l'avenir : « *Encore voudrais-je, par ces aveux*

---

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p. 226.

<sup>15</sup>. *Le Calvaire*, pp. 164-165.

*humiliés, prévenir les jeunes gens qu'une funeste éducation et le tourment prématuré de la sensibilité rendraient semblables à moi, contre le danger de rencontrer aussi une Aude.»*<sup>16</sup> Le roman homodiégétique occupe une place significative puisque, nourri d'une expérience personnelle, contingente et insignifiante, mais faisant l'objet d'une relecture critique, il se veut en même temps suffisamment représentatif pour tendre *in extremis* un miroir à d'éventuels compagnons de douleur. La tendance naturaliste à la description par le menu des vicissitudes s'épanche en une subjectivité hyperesthésiée qui, en dernier ressort, vise une rédemption, celle du lecteur.

À cette fin didactique, l'écart ménagé par Lemonnier et Mirbeau entre le temps de l'écriture et le récit second montre deux têtes :

- l'une, rationnelle et critique, orientée vers l'élucidation des mystères humains, l'interprétation de la logique obscure qui préside à l'accomplissement de la nature en l'homme, via la sexualité ;

- l'autre, tendue vers une expiation masochiste, visant à prévenir les fourvoiements d'autrui, par le biais d'un discours édifiant, irrigué d'une imprégnation religieuse profonde<sup>17</sup>.

Ce syncrétisme de la mise en abyme pratiquée par Lemonnier et Mirbeau, qui mêle données naturelles et inspiration biblique, révèle assez bien la peur de l'homme face à la toute-puissance féminine sur sa volonté. Homologique de la terreur sacrée, le mystère de la sexualité dit ce qui en l'homme le dépasse et le voue à une horreur ou à une déréliction, desquelles l'anticonformisme des protagonistes eût dû suffire à protéger. Entre clinique de l'amour et énoncé d'une peur archaïque s'opère la mise en place d'une sorte d'explication de l'irrationnel du mythe, une sorte de « mythologie » de la sexualité, dont certains éléments sont communs à Mirbeau et à Lemonnier.

### **Une commune mythologie**

Ainsi le mythe de Narcisse se trouve-t-il revisité dans les trois textes où le rapport à la femme est gangrené par une tendance inexpugnable à l'introspection.

L'imagerie de la profondeur lacustre traduit chez la

---

<sup>16</sup>. *L'Homme en amour*, p. 231.

<sup>17</sup>. L'amalgame entre l'imaginaire débridé du mythe et le bestiaire familier du naturalisme se lit à plusieurs reprises dans le discours de Mintié cédant à l'aliénation : « *Je la [Juliette] mêle aux choses, aux bêtes, aux mythes monstrueux [...]* » ; « *Je ne suis plus qu'un moule de chair immonde et sensible, dans lequel les démons s'acharnent à verser des coulées de fonte bouillonnante !* », *Le Calvaire*, p. 289.

femme une stratégie de l'éloignement telle que ce dernier ne peut se transcrire qu'à l'aide de l'analogie élémentaire. Le regard de Clara « *va plus loin et plus profond que l'eau ; il va, peut-être, vers quelque chose de plus impénétrable et de plus noir que le fond de cette eau ; il va, peut-être, vers son âme, vers le gouffre de son âme [...]* »<sup>18</sup>. Chez Aude, le Léviathan demande à être réveillé par les coups de sonde de l'homme, mais la métaphore aquatique sert un identique mouvement de plongée :

« *J'avais pris son visage dans mes mains et je sentais ses prunelles. Je descendais dans son regard comme dans un puits et il n'y avait rien au fond. Elle semblait absente de ses yeux et d'elle-même.* »<sup>19</sup>

Ces eaux stagnantes et énigmatiques plus que lustrales attestent, davantage qu'un reflet déformé de soi, sa dilution dans le néant de l'autre. Le regard, comme l'image, on le verra plus loin, ne font qu'un chez Mirbeau et Lemonnier, présentant la même profondeur complexe et ambivalente. Mirbeau et Lemonnier précisent ici ce que Paul Valéry pressentira quelques années plus tard : ce que la femme possède de plus profond, ce sont ses yeux.

Face à cette irréductible distance, les dernières énergies masculines se veulent dynamiques. À la plongée dans le gouffre de la psyché féminine, l'homme oppose un dégagement de la matière, un essor vertical dérisoire qui le hisse un instant loin des arcanes scabreuses de la femme où se fourvoie et s'épuise sa lucidité. La dialectique de l'élévation et de la chute fonctionne pleinement et rend sensible la relecture du mythe d'Icare :

« *Le sens de la beauté divine un bref instant illuminait le marécage où croupissait mon âme déstituée de ses grâces originelles... Ensuite elle retombait de ses stagnations, de la chute d'un ciel.* »<sup>20</sup>

L'image de la faillite de l'ange – réminiscence lamartinienne ou imprégnation persistante de l'éducation chrétienne commune aux deux hommes – impressionne à l'identique la créativité poétique de Mirbeau, croisée ici d'un soupçon d'attachement naturaliste à la fange :

« *J'étais parti, avec des ailes, ivre d'espace, d'azur, de clarté !... Et je ne suis plus qu'un porc immonde, allongé dans sa fange, le groin vorace, les flancs secoués de ruts impurs...* »<sup>21</sup>

#### **De deux hantises : jalousie et culpabilité**

C'est peut-être que l'ensorcellement de ses enchanteresses, identique à l'origine, trouve selon les textes des échos différents : l'aiguillon de la jalousie

---

<sup>18</sup>. *Le Jardin des supplices*, p. 246.

<sup>19</sup>. *L'Homme en amour*, p. 184.

<sup>20</sup>. *Ibid.*, p. 187.

<sup>21</sup>. *Le Calvaire*, p. 250. La mère douloureuse de Mintié connaît elle aussi ces chutes-ci qui succèdent à ces envolées-là : « *Et ses dégoûts, et ses révoltes de se sentir, morceau de chair avili, la proie, l'instrument passif des plaisirs d'un homme ! S'être envolée si haut et retomber si bas !* » (p. 25).

empoisonne Mintié ; l'âme du narrateur de *L'Homme en amour*, dans une moindre mesure l'esprit de celui du *Jardin des supplices*<sup>22</sup>, semblent davantage minés par un sentiment de culpabilité galopant. Là où *Le Calvaire* pouvait à la rigueur se lire à la lumière de certaines affinités avec le naturalisme, *Le Jardin des supplices* et *L'Homme en amour*, fortement allégoriques, déploient une poétique de l'amour coupable, tout entière orientée par une intériorité dotée de remarquables pouvoirs de diffraction. La jalousie laissait encore intacte l'illusion d'une communication, factice, douloureuse, cynique certes, mais pouvant encore donner le change en matière d'ouverture à l'autre. La prégnance de la faute, elle, court-circuite tout semblant de transitivité : « *Un serpent s'irrite au fond de ta chair* »<sup>23</sup>. À la rigueur, les expériences narrées dans ces deux textes se soldent par un piétinement de la relation amoureuse, un enlèvement de la découverte de l'autre, miné par un solipsisme fatal : « *Chacun goûta le morne et solitaire effroi de n'avoir aimé que soi-même dans un spasme éperdu et muet.* »<sup>24</sup>

À cet égard, un épisode récurrent est éloquent : face à Aude ou à Juliette, la sujétion est telle que la méfiance de l'attraction charnelle suscite des velléités d'éloignement de la vénéneuse compagne. La toute-puissante nature inverse ses signes l'espace d'un mois chez Lemonnier, de deux chez Mirbeau, et se mue en consolatrice prodigue en soins et remèdes allucinateurs. Au secours des deux hommes qui se heurtent au monde clos de la femme, deux figures endossent par leur sagesse le rôle de Dédale : l'ami médecin du narrateur de *L'Homme en amour*, le peintre Lirat<sup>25</sup> dans *Le Calvaire* en mentors prévenants, imposent à leurs protégés un exil douloureux mais salutaire hors de la cité.

« *Une contrée sablonneuse bouquetée de plants de sapins m'accueillit.* »<sup>26</sup>

« *La route, creusée dans le roc, est bordée, d'un côté, par un haut talus, que couronnent des sapins et de maigres cépées de chênes.* »<sup>27</sup>

Mintié goûte sans y croire aux valeurs d'abnégation et de résignation partagées par les marins bretons. Dans le texte de Lemonnier, c'est auprès des paysans que le narrateur s'initie pleinement et religieusement aux rythmes immémoriaux d'une vie marquée du sceau de l'éternité. Leur répit sera de courte durée, une lucidité amère lève bientôt le voile pour leur révéler l'ironie cachée au fond des choses :

---

22. Dans une sorte d'avertissement au lecteur, le narrateur légitime son récit en arguant de son sentiment de culpabilité à l'endroit des autres et, plus révélateur, au sien propre : « *Peu importe mon nom !... C'est le nom de quelqu'un qui causa beaucoup de mal aux autres et à lui-même, plus encore à lui-même qu'aux autres [...]* », p. 63.

23. *Ibid.*, p. 192.

24. *Ibid.*, p. 199.

25. Lirat, prédestiné par l'ononastique à décrypter par avance l'énigmatique et obscure trajectoire de Mintié – la moitié.

26. *Ibid.*, p. 211.

27. *Le Calvaire*, p. 267.



« Ah ! Je ne fus que trop la dupe des douces ironies du paysage. Il me conseilla le mol abandon et ne me donna pas la force des résipiscences durables. »<sup>28</sup>

« La nature est sans âme. Tout entière à son œuvre d'éternelle destruction, elle ne me souffle que des pensées de crime et de mort [...](Maintenant, je ne résiste plus, et, vaincu, je m'abandonne à la souffrance, sans tenter désormais de la chasser... »<sup>29</sup>

La hantise à laquelle leur idiosyncrasie propre les condamne fait entendre sa voix singulière : l'obsession de l'infidélité harcèle Mintié par le biais des images<sup>30</sup> ; le sentiment de culpabilité s'aiguise chez le narrateur de Lemonnier au contact de la pureté atavique du peuple paysan, et aiguillonne ses tendances repentantes sur la voie d'une plus grande charité vis-à-vis de l'ordonnatrice des pires esclavages de l'instinct, Aude<sup>31</sup>.

Du calvaire aux supplices, chez Mirbeau, une évolution se fait jour, de l'appel du corps qui s'exprime par la jalousie, chez Mintié, à la torture qui travaille la conscience du compagnon de débauches de Clara. L'éloignement du naturalisme s'opère par cette forte polarisation sur l'âme du personnage, sur cette conscience qui ne peut se délivrer du sentiment du péché, qui ouvre le récit à la dimension allégorique. L'image de la vieille Europe bien-pensante, pusillanime et enferrée dans ses certitudes, aux yeux de qui la différence est faute ou culpabilité, s'inscrit en filigrane du discours de l'occidental à la fois fasciné et terrifié par l'anticonformisme, féminin comme oriental.

### Des textes critiques paradoxalement organiques

Car ni les romans de Mirbeau ni celui de Lemonnier ne brodent en toute gratuité sur les motifs de l'éloignement irréductible des sexes. Prophétiques, il s'emploient à annoncer, mais ne se privent pas de dénoncer. Les désastres de « *l'éducation faussée* »<sup>32</sup> font du narrateur de *L'Homme en amour* une proie toute désignée pour Aude, le conformisme moral et l'atmosphère mortifère de la vie de province écrase jusqu'à l'aliénation la personnalité profonde de Mintié. Mais ce faisant, ce programme critique entre

---

<sup>28</sup>. *L'Homme en amour*, p. 218.

<sup>29</sup>. *Le Calvaire*, pp. 262-263.

<sup>30</sup>. « Je la vois au Bois, souriante, heureuse de sa liberté ; je la vois, paradant [...] je la vois surtout la nuit, dans sa chambre. » (p. 263). « Oh ! Reconstituer son image, percevoir une odeur de lui !... » (p. 306).

<sup>31</sup>. « Aude fut dépouillée de ses évidences et résigna le triste amour ulcéré dont je défaisais [...] Je crus l'avoir mal jugée, peut-être il ne resta entre nous qu'un malentendu dont plus qu'elle je fus la cause. » (p. 216)

<sup>32</sup>. *Ibid.*, p. 137.

inévitablement en concurrence avec la portée organique du propos.

En effet, on l'a vu, les romans de Lemonnier comme ceux de Mirbeau se veulent donc prophétiques plus que généalogiques – dans son autojustification, Mintié reconnaît que ses fautes ne peuvent être expliquées par « *l'influence des fatalités ataviques* »<sup>33</sup>. Consommant le schisme naturaliste, ils s'avèrent aussi organiques puisqu'ils visent une cohésion restaurée de la communauté masculine, *a fortiori* humaine, mieux, redéfinissent son identité et son unité. On notera à cet égard comment la symbolique du guide, déclinée dans ses nombreuses illustrations de la figure du berger, investit les textes. Père spirituel (Lirat) ou réel<sup>34</sup>, une représentation cohérente d'une famille essentiellement masculine s'inscrit en creux des romans : minée par une même faiblesse face à la femme, fragilisée par la défaillance originelle de la figure paternelle qui induit la multiplication des visages de substitution – l'ami ou la nature – elle existe bel et bien. Au-delà de l'exposé d'un itinéraire individuel voué à la déchéance, la validité du projet littéraire de Mintié, du narrateur du *Jardin des supplices* comme de *L'Homme en amour* tient à la volonté, plus rhétorique que réaliste certes, de ressouder une sorte de solidarité masculine face aux avatars de Lilith. Non qu'il s'agisse d'instituer une divertissante et misogyne franc-maçonnerie virile<sup>35</sup> : dans les textes des deux hommes, le propos est suffisamment profond et essentiel pour en appeler à une fraternité fondamentale. La répétition inéluctable de ce douloureux atavisme doit trouver un sens à travers une forme de cheminement palingénésique, effrayant

---

<sup>33</sup>. *Le Calvaire*, p. 166.

<sup>34</sup>. La figure du père, dans *L'Homme en amour*, marchand de bois, vêtu d'une peau de chèvre, n'est pas sans écho avec celle du narrateur des *Mémoires de mon ami*, de Mirbeau, couvert lui aussi de ce vêtement fruste, et... marchand de bois.

<sup>35</sup>. Telle qu'elle peut se lire exceptionnellement dans la réunion d'écrivains du frontispice du *Jardin des supplices*, par exemple.

dans son inéluctabilité de cycle, mais à l'origine d'une renaissance possible. Nous avons proposé plus haut le titre de roman de l'oppression pour définir le processus de mise au tombeau du protagoniste masculin, dans les romans de Mirbeau. Il n'est acceptable qu'à condition de prendre conscience qu'à cette inhumation de son vivant succède, pour le personnage narrateur, une non moins édifiante sortie du tombeau qui n'est rien de moins que le réveil de sa conscience. Dans sa fonction cathartique même, le récit à la première personne, qui libère de l'emprise féminine délétère, confère à Mintié ou au compagnon de Clara une dimension quasi lazaréenne :

*« Ne me réveillais-je pas, en effet, d'un sommeil aussi pesant que la mort ? Ne sortais-je pas d'une sorte de catalepsie, où tout mon être avait connu les cauchemars horribles du néant... ? J'étais comme un enseveli qui retrouve la lumière [...]. »<sup>36</sup>*

Sommeil qui n'est qu'illusion, réalité qui relève de l'hallucination : dans les trois romans s'affirme avec une acuité remarquable l'emprise tyrannique de l'image sous ses diverses formes.

#### DES LIVRES D'IMAGES

Marqués par une même reconnaissance d'un pouvoir délétère des signes, nos trois textes multiplient les variations sur le thème de la force fantasmagorique des images. C'est aussi par ce biais que ces écrivains avant tout visuels se trouvent des accointances ponctuelles avec l'esprit décadent. Extraordinaires efflorescences de couleurs et de formes, ces récits

---

<sup>36</sup>. *Le Calvaire*, p. 299.

témoignent d'une transgression qui est avant tout scopique.

On passerait ainsi à côté de l'une des affinités essentielles qui relient ces œuvres en ne mentionnant pas qu'en définitive, l'ardente attente placée dans la rédaction de ces récits du « je » oblitèrent à peine une obsession tenace des images, impliquées dans la hantise qui mine ces hommes. Le problématique rapport que tissent les personnages avec les représentations iconiques éclairent d'une lumière précieuse la source d'un conflit intime entre symbole et réalité, essence et apparence.

*« Je fus bientôt possédé du besoin de ces corrosifs stimulants. Les Images, en me révélant l'anormal hymen, prématurément m'adjudèrent à la femelle intrépide qui saurait les ressusciter dans ma chair. »<sup>37</sup>*

C'est qu'avant que le journal ne mette en œuvre un semblant de riposte à la femme tentaculaire, sous la forme d'une purgation par l'écriture, le silence vertigineux et l'absence de communication chez Lemonnier, ou à l'inverse le brouillage par un excès de paroles chez Mirbeau ouvrent une brèche à des modes discursifs plus ambigus, comme l'image. À l'occasion réparatrices et consolantes – *« Il me parut qu'une destinée m'élysait pour réaliser les calmes images qui m'entouraient »<sup>38</sup>* –, la représentation est plus volontiers un *medium* délétère dans la mesure où la jouissance scopique se constitue en sa propre finalité. Imagination brochant à partir du visage des anciens amants dans *Le Calvaire*<sup>39</sup>, visions de débauches et de transgressions ou déferlement de *« spectacles maudits »<sup>40</sup>* dans *Le Jardin des supplices* : l'autodafé

---

<sup>37</sup>. *L'Homme en amour*, p. 231.

<sup>38</sup>. *Ibid.*, p. 215.

<sup>39</sup>. Voir note 30 ; *L'Homme en amour*, pp. 177-178.

<sup>40</sup>. *Le Jardin des supplices*, p. 223.

d'une série de représentations licencieuses<sup>41</sup>, dans *L'Homme en amour*, comme en écho à celui qui conclut *L'Abbé Jules*<sup>42</sup>, se voudrait garant du retour à un certain équilibre, en imposant une destruction simultanée de l'objet et de la tentation.

Le projet littéraire se pose ainsi en s'imposant face à l'exceptionnelle force de représentations plastiques ; mais, par ricochets, il détermine aussi un épanouissement de l'imaginaire et une fabuleuse fécondité de l'esprit à élaborer des images. À tel point que, plus l'expérience contée s'avère intime – *L'Homme en amour* et *Le Jardin des supplices* plus que *Le Calvaire* –, plus l'empire des signes est grand : impossible pour le compagnon de Clara de se soustraire à « *l'infernal diorama* »<sup>43</sup>, pas plus que pour le narrateur de *L'Homme en amour* : « *Je restai ce possédé halluciné des Images* »<sup>44</sup>. Mais on sait depuis des temps immémoriaux que la conscience est affaire de regard. Épiés (« *J'étais convaincu que tous les regards s'attachaient sur moi [...]* »<sup>45</sup>) autant que scrutateurs (« *Clara, avidement, regarda* »<sup>46</sup>), regardés autant que voyeurs, les « mâles » torturés de Mirbeau comme ceux de Lemonnier, modernes Caïn, sont au centre d'une esthétique aussi bien que d'une éthique du regard. La contemplation, active, introduit au mystère de la psyché :

« *Oh ! Le petit nuage ! [...](Moi, je crois que c'est une âme qui voyage... [...](Durant quelques minutes, elle contempla le nuage inconnu [...])* »<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup>. « *Et un soir je jetai au feu les funestes estampes, délices coupables de mes yeux [...] mais les sarments de la vigne luxurieuse ne furent point consumés avec les fibres végétales. [...] Et ainsi je restai le prisonnier de la vision ityphallique.* », *L'Homme en amour*, p. 119.

<sup>42</sup>. *L'Abbé Jules*, Mercure de France, 1991, p. 673.

<sup>43</sup>. *Le Jardin des supplices*, p. 222.

<sup>44</sup>. *L'Homme en amour*, p. 80.

<sup>45</sup>. *Le Calvaire*, p. 243.

<sup>46</sup>. *Le Jardin des supplices*, p. 222.

<sup>47</sup>. *Ibid.*, p. 231.

L'élucidation du secret de l'humain se fait ainsi par la révélation brutale des figures, selon une sorte de subversion du postulat platonicien, par laquelle l'accès au point focal de la conscience, créateur des images, est rendu possible par la consommation de ces formes. Poussé à l'extrême, le jeu mène à une confusion et c'est l'être lui-même qui devient représentation, porteur d'attributs signifiants, masque couvert de stigmates.

Des signes physiques, presque physiognomoniques, existent ainsi chez la femme, qui alertent – vainement – le partenaire masculin du danger encouru auprès de sa compagne. Ils renseignent sur une sorte de typologie imaginaire du visage de l'être aimé, chez les deux auteurs : si chez Mirbeau « la marque du pli »<sup>48</sup> signe l'altérité inexorable, mystérieuse et maléfique de la gente adorée et haïe, l'absence d'épanchement émotionnel, notamment d'effusion de pleurs, avertit l'Homme en amour de l'imminence de sa perte, en frappant l'être convoité du sceau du Mal, du signe de la bête :

*« Je crus qu'elle allait pleurer ; je ne savais pas encore que les larmes, les divines larmes, sont la limite que ne franchit jamais l'inconscience plombée de la Bête. »*<sup>49</sup>

Ici se profile l'une des divergences sensibles entre ces deux effigies du sabbat féminin que sont la femme mirbellienne d'un côté, l'Ève<sup>50</sup> de Lemonnier de l'autre. L'animalisation engagée par la régression psychologique remodèle de manière privilégiée, chez Mirbeau, les traits de la victime masculine. Chez Lemonnier, c'est Salomé qui fait les frais du processus de déshumanisation.

Le discours sur la femme justifierait ainsi que l'on se penche, au sujet de Mirbeau et de Lemonnier, sur ce que François Boddart nommait à propos de ces auteurs fin-de-siècle, une « *démonologie franco-française* »<sup>51</sup> – en l'occurrence franco-belge, au sein de laquelle le système de représentations,

---

<sup>48</sup>. Élodie Bolle, dans les *Cahiers Octave Mirbeau* n° 6 (pp. 69–73) fait de ce signe l'un des stigmates révélateurs d'une sexualité dévorante, chez la femme.

<sup>49</sup>. *Ibid.*, p. 186.

<sup>50</sup>. Ève est bien le prénom significatif de l'une des rencontres de l'Homme en amour.

<sup>51</sup>. Dans sa postface à Hubert Juin, *Lectures fin-de-siècles*, 10/18, p.428.

d'effigies bref, le signifiant, menace toujours de l'emporter sur le signifié qu'il modèle.

*Femme satanique et satanée femelle*

Toujours est-il que, loin de leur conférer lucidité et confort, la validité de ces indices et la fidélité de ces portraits-robots ne préservent pas ces observateurs du maléfice féminin, criminologues méthodiques et opiniâtres du drame masculin. Non seulement ils ne peuvent tirer profit de leur sagacité, mais bien au contraire s'abîment dans la contemplation des turpitudes et des vicissitudes que les femmes leur imposent, en proies consentantes, victimes offertes, réduites à l'état de pantin disloqué, de marionnette désarticulée. C'est bien d'un drame élaboré patiemment à deux, sous le joug de la servante du Mal, certes, mais avec la collaboration « passive » de l'homme, qu'il s'agit.

Le lecteur de Mirbeau cependant, à la différence de celui de Lemonnier, se voit çà et là signifier l'existence d'une autre perspective sur la femme, critique jusqu'au grotesque, qui a pour effet de démystifier à son tour le mythe présentement élaboré d'une moderne Lilith. La femme satanique n'en finit plus de dérapier, à chaque instant, vers « la *satanée femelle* »<sup>52</sup>. C'est que l'auteur du *Jardin des supplices* ne peut se contenter d'une figure féminine située hors de toute temporalité, et, par une inclination de son tempérament double, s'applique à l'inscrire dans l'instant, autant que dans la durée. Le ton goguenard de Mirbeau se donne à lire dans ces digressions irrespectueuses, à l'occasion misogynes, qui prennent pour cible une femme trop conforme aux stéréotypes occidentaux en dépit de sa largeur d'esprit ou de sa proximité à la nature. On chercherait en vain sur le parcours doloriste du protagoniste de Lemonnier la trace de ces « *deux petits pieds, chaussés de deux petites mules roses qui [...](sortaient du calice parfumé des jupons, comme des pistils de fleurs)* »<sup>53</sup> ; nul équivalent de « *l'amour du luxe cher et grossier [...], [d']une tendance à la romance, à l'attendrissement bête* »<sup>54</sup> dans la passion sauvage et archaïque à laquelle la connaissance d'Aude livre tout entier *L'Homme en amour*. Ici, les traits ponctuels d'appartenance à une communauté sociale s'effacent devant les signes d'insertion dans ce que Mirbeau comme Lemonnier nomment, faute de mieux, une « *race* », la femme

---

<sup>52</sup>. Nous reprenons là à dessein la terminologie huysmansienne.

<sup>53</sup>. *Le Jardin des supplices*, p. 114.

<sup>54</sup>. *Le Calvaire*, p. 150.

étant séparée de l'homme par toute la distance d'une différence de nature.

*Le monologue intérieur aux assises*

Chez Mirbeau comme chez Lemonnier, la résurgence d'un mythe hétérodoxe, baroque, s'avérait ainsi inéluctable dans le cadre de l'approche romanesque du mystère féminin. Mythe aussi au sens où cette expression cristallisait un ensemble de contradictions, de hantises et d'intuitions profondes qui ne pouvaient prétendre en aucun cas à une univocité. Mythe encore dans la mesure où malgré le cadre historique d'une certaine manière conforme au projet réaliste, la représentation d'une universalité humaine l'emportait d'importance sur celle d'une classe sociale ou sur le paradigme d'un individu mêlé au chaos de l'histoire. Mythe surtout car l'écriture, par le biais du monologue intérieur notamment, autorisait à cerner le caractère impérieux de déterminations profondes qui « agissaient » l'homme, de façon plus impérieuse que les idées, les concepts et les préjugés. Mais la société devait tôt ou tard réclamer ses droits, un temps occultés et contestés par le roman. La justice belge devait se montrer vigilante aux tribulations de la « *belle indifférente* » de Lemonnier, à tel point que seule la lecture intégrale du roman par son auteur, six heures durant, devant la Cour, lui assurait l'acquittement. Une autre forme de censure, éditoriale celle-là<sup>55</sup>, marquait en 1886, la désapprobation d'une certaine pensée française face au premier roman que Mirbeau signait de son nom. Dans les deux cas, l'ordre moral proscrivait dans le même temps la représentation de l'hystérique, sa stylisation – par conséquent même la légitimité de son statut nosologique –, la veulerie et l'aboulie masculines, et, tout aussi significativement le renouvellement du genre romanesque, ainsi que les touffeuses vénéneuses du monologue intérieur. À travers les similaires évolutions de Mirbeau et de Lemonnier, un courant décadent vitaliste prenait ainsi plus d'un relais – esthétique, stylistique, moral et pour finir juridique – d'entre les mains d'un naturalisme essoufflé.

Samuel LAIR

---

<sup>55</sup>. *Le Calvaire* paraît fin 1886 dans *La Nouvelle Revue*, préalablement expurgé sur les instances de Juliette Adam.