

## LE CALVAIRE, ROMAN DE L'ARTISTE

Dans leur présentation des *Romans autobiographiques*, Patrick et Roman Wald Lasowski affirment la prééminence de l'image du calvaire dans l'œuvre de Mirbeau, tout entière placée "sous le signe de la croix"<sup>i</sup>. Sans doute *Le Calvaire* est-il un roman autobiographique, non tant par le vécu qui le sous-tend que parce qu'il pousse au point maximal la notion même d'autobiographie, parce qu'il est un roman de l'artiste. S'insérant donc dans une tradition littéraire qui part des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, a ses grands relais dans l'œuvre balzacienne et dans les récits de Gautier, ce romanesque connaît d'autres traitements dans le second XIX<sup>ème</sup> siècle, chez les Goncourt et la lignée qu'ouvrent les deux frères à Huysmans et Zola : sous le Second Empire, ainsi que l'ont souligné Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster, le concept d'artiste est "usé jusqu'à la corde" et ne renait de ses cendres qu'en se nourrissant de nouvelles valeurs, tels le travail, le sérieux et l'abnégation<sup>ii</sup> : pour s'accomplir, l'artiste doit sacrifier tous ses désirs de bonheur humain sur l'autel de l'Art, tuer l'homme en lui ou rencontrer une vie pire que la mort<sup>iii</sup>. Il suffit de relire la grande tirade de Lirat à son ami Mintié, véritable résumé de tous les romans de l'artiste et du collage des années 1860-1880 :

— *J'en ai connu trois, trois admirables, trois divins ; 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<sup>v</sup> !*

Si l'on s'efforce de remonter rapidement le cours de ce roman de l'artiste dont héritent Mirbeau et les romanciers décadents à sa suite, l'on doit s'attarder sur quelques œuvres phares : sans retenir *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, dont on sait l'influence sur *L'Œuvre*, il faut s'arrêter à *Manette Salomon*. dont l'héroïne, compagne d'artiste âpre au gain et destructrice de talent, tient tout à la fois de la mégère et de la Salomé<sup>v</sup>. Le modèle, incarnation d'une beauté rare et unique – œuvre d'art<sup>vi</sup> qui rend d'emblée vaine toute tentative artistique –, se révèle étrangement et soudainement – et la critique a volontiers souligné la gratuité de cette fracture du personnage<sup>vii</sup> – un être calculateur et égoïste, voué, en vertu d'une prédestination à rebours, au mal d'un seul homme<sup>viii</sup> : Coriolis, puni d'avoir confondu esthétique et érotique<sup>ix</sup> et d'avoir ainsi commis le plus grave péché que puisse commettre un créateur.

La représentation de l'artiste en martyr connaît déjà dans le roman de 1867 un développement tout particulier qui tient aux pouvoirs et aux armes de l'inférieure sur son compagnon. Car Manette est non seulement mère et enracinée dans un univers familial tissé de liens solides et dans une ville qu'elle parcourt depuis toujours, au contraire de Coriolis, créole, aristocrate et donc délicatement fin de race, mais elle est également la Juive face au chrétien<sup>x</sup>. L'antisémitisme sans limite des Goncourt les conduit fantasmatiquement, suivant le vieux grief catholique, à une scénification du procès du Christ, condamné par les fils d'Israël. Les blessures qu'elle inflige à son honneur d'artiste, le sentiment qu'il a de son élection, la croyance qu'il se survivra par son œuvre<sup>xi</sup>, tout concourt à assimiler Coriolis à un Christ aux outrages qui trouve dans la grandeur de ses souffrances la preuve même de son génie, avant qu'il ne bascule dans la maladie et la déchéance. C'est ce modèle christique que suivra Mirbeau dans l'évocation de la destinée de Mintié.

En 1886, alors qu'il est en pleine rédaction du *Calvaire*, Mirbeau se déclare bouleversé à la lecture de *L'Œuvre*. La lettre qu'il adresse au romancier en avril insiste sur le personnage de Claude Lantier "en qui [Zola a] synthétisé le plus épouvantable martyr qui soit, le martyr de l'impuissance"<sup>xii</sup>. Le néophyte Mirbeau<sup>xiii</sup> y perçoit même une annonce de sa destinée<sup>xiv</sup>. Le roman zolien affirme la nécessité pour l'artiste de "refuser toute intrusion dans sa tour d'ivoire, celle de la femme, celle du monde", comme le relève Jean-Pierre Leduc-Adine<sup>xv</sup>. *L'Œuvre* met en scène un peintre à la fois soucieux de reconnaissance – ses différentes participations au Salon l'attestent – et conscient de sa vocation de martyr, à la fois célibataire enragé et vivant en concubinage avec une jeune femme qu'il finira par épouser. Ces contradictions, que nous ne cessons de retrouver dans le romanesque de l'artiste de la période, fondent la dynamique christologique à l'œuvre dans le roman de 1886 : il est indispensable, selon le vieux mythe du pélican<sup>xvi</sup>, que l'artiste meure après avoir subi toutes les avanies possibles, après s'être heurté à l'incompréhension tant de sa compagne, jalouse de son travail créatif, que de la société, qui lui préfère la version affadie de son art dans les toiles de Fagerolles. La névrose et l'hérédité ne sont pour le romancier

naturaliste que de soigneux paravents à l'abri desquels il se contente en fait de retrouver la mythologie romantique et notamment le modèle du *Chef-d'œuvre inconnu* – ainsi que l'indique assez l'issue du roman, réplique du dénouement de la nouvelle balzacienne<sup>xvii</sup>.

On ajoutera à ces deux grandes références les romans du collage, qui constituent la branche bâtarde du romanesque de l'artiste : *Marthe* de Huysmans et le roman de Daudet paru en 1884<sup>xviii</sup>. Dans l'œuvre de 1876, le jeune admirateur de Zola apportait une voix supplémentaire à la littérature célibataire telle que Jean Borie l'a définie<sup>xix</sup> et tentait sans nul doute de remettre en cause le mythe de la vie d'artiste. "*Ce suicide d'intelligence que l'on nomme 'un collage'*"<sup>xx</sup>, le constat de la profonde bêtise de la Femme parce qu'elle est femme, la multiplication de ces riens qui sont autant de lancinantes piqûres<sup>xxi</sup>, nous entraîneraient en effet sur la voie d'une christologie du héros, le peintre Léo, si la dérision ne l'emportait aussitôt, si ce vieux garçon maniaque et malade d'idéalisme<sup>xxii</sup> – qui cherche la femme de ses rêves, inspirée par Rembrandt, sous les traits d'une prostituée alcoolique, vague théâtrale de Bobino – ne nous paraissait en définitive digne de son sort, tant ses contradictions, les fausses armes que lui confère sa misogynie ne nous incitaient à le considérer comme un artiste plus supplicié par le quotidien que par la quête de l'idéal... La dégradation des valeurs bohèmes, qui est à l'œuvre dans le texte huysmansien, empêche d'emblée le lecteur de croire à un martyr qui est parodié avant même d'avoir pris place.

Il en va bien autrement dans *Sapho*<sup>xxiii</sup> dans lequel les pouvoirs de l'ancien modèle sur le jeune héros plein d'avenir s'assimile à ceux d'une Circé, inoculant à Jean Gaussin le poison qui sape toutes ses croyances, écarte de sa vie toutes les références, tous les repères pour le lier à la plus lourde des chaînes<sup>xxiv</sup>, celle du concubinage, paradoxalement plus infrangible que celle du mariage. Ce "*travestissement de mariage et de ménage*"<sup>xxv</sup> qu'est sa liaison avec Fanny lui donne par avance le dégoût de ces joies saines qui sont celles d'un homme lorsqu'il s'installe avec la jeune fille qu'il a choisi d'épouser : la perspective de Daudet est familialiste, le collage est condamné non pas parce qu'il éloigne l'artiste de la chasteté indispensable à la création, mais parce qu'il détourne l'individu du foyer et de la société, lui retire son utilité civile<sup>xxvi</sup>.

On ne s'étonnera pas de voir situer *Le Calvaire*, véritable réalisation de la métaphore qui hante les romanciers de l'artiste depuis trois décennies, au carrefour de ces deux romanesques, l'un issu de la tradition romantique, l'autre de cette littérature volontairement démystificatrice qu'est le naturalisme. Mirbeau peint dans le roman de 1886 un artiste *bifrons*, selon le procédé que Zola avait employé dans *L'Œuvre*, et Lirat figure un Sandoz de talent quand Mintié s'identifie à Claude. L'attitude paternaliste de Sandoz à l'égard du peintre<sup>xxvii</sup> se retrouve dans les discours de ce Lirat qui tend toujours autant à reconforter Mintié qu'à le maintenir dans la voie du travail et du sacrifice à l'Art<sup>xxviii</sup>, comme il s'efforce par la suite de sauver son âme en l'envoyant chez la mère Le Gannec. Cependant, Mirbeau a sérieusement compliqué le jeu des identifications entre les deux romans, à la fois de manière très apparente en inversant leur fonction respective – Mintié est écrivain et non peintre –, et de manière plus subtile en répartissant également entre les deux figures de l'artiste les failles et faiblesses : paresse, petites vanités, puérité – là où Zola-Sandoz avait atteint une perfection dérangeante, à force d'auto-hagiographie...

*Le Calvaire* affirme en outre le pouvoir sexuel de la femme et poursuit en cela la réflexion engagée par Zola, tout en ouvrant la voie à la femme fatale de la décadence dont Clara constituera bientôt l'une des plus probantes représentations. Il développe les traits de la femme-Janus, cet être qui semble d'autant plus innocent qu'il est plus coupable, telle Juliette Roux<sup>xxix</sup>. Elle s'apparente tant aux "diaboliques" aurevilliennes<sup>xxx</sup> qu'à cette Iza qu'avait dépeinte vingt ans plus tôt Dumas fils dans *L'Affaire Clémenceau*. Le roman salué alors par le jeune Zola<sup>xxxi</sup> présente en effet le portrait d'une Béatrice dévoyée<sup>xxxii</sup>, combinée avec les traits d'une "*vierge protectrice*"<sup>xxxiii</sup>. Les apparences angéliques du personnage, jeune femme chaste et toujours vêtue de robes blanches et flottantes, contredisent sa rare avidité sensuelle et son exhibitionnisme : la sculpture de son mari est pour elle le moyen de faire admirer son corps splendide dans toute sa plasticité et de le livrer à l'admiration publique, au point d'attirer davantage le regard sur la reproduction de sa beauté que sur le talent de celui qui l'a transmué en œuvre<sup>xxxiv</sup>. Iza prend déjà le visage d'une divinité inébranlable :

*Telles sont ces pâles et muettes divinités de l'Inde qui exigent un culte de sang et qui, pendant que leurs fidèles jettent à leurs pieds les lambeaux de leur chair palpitante, regardent tranquillement l'horizon avec des yeux de pierres précieuses*<sup>xxxv</sup>.

C'est bien cette contradiction au cœur du comportement féminin que *Le Calvaire* reproduit. Force est cependant de constater que cette profonde duplicité prend sa source dans la naïveté de l'homme, idéaliste prêt à voir l'ange sous la courtisane, infecté qu'il est du virus romantique<sup>xxxvi</sup>.

Cet idéalisme aveugle est bien sûr en premier lieu celui de Mintié, mais il était déjà patent dans *Les Hommes de lettres* des Goncourt comme chez les célibataires huysmansiens. Il faut évoquer à ce propos un certain bovarysme chez des êtres par ailleurs fortifiés par leur misogynie, mais jamais par leur expérience<sup>xxxvii</sup>, qui ne demandent somme toute qu'à voir, dans la femme qu'ils ont trouvée, une exception à la règle !

Ce comportement masculin masque en fait un orgueil profond, fondé sur un raisonnement qui veut qu'à être élu corresponde créature d'exception, tout à la fois capable de pacifier son intérieur, de prendre en mains son existence domestique et de l'inspirer. Cette compagne, tour à tour ménagère et muse, leur offrirait le tout sous la main et leur éviterait bien des tracas ! Ainsi, Juliette propose en ces termes la vie commune à Mintié – qui n'hésitera pas :

*Oh ! ce serait si gentil un joli petit appartement, où nous serions, tous deux, bien seuls, à nous aimer, dis, mon Jean ?... Toi, tu travaillerais ; et moi, pendant ce temps-là, près de toi, sans bouger, je ferais de la tapisserie et, de temps en temps, je t'embrasserais, pour te donner de belles idées... Tu verras, mon chéri, si je suis une bonne femme de ménage, si je soignerai bien toutes tes petites affaires...[...]*

— Sans compter que ça sera bien moins cher, la moitié moins cher, juste<sup>xxxviii</sup> !

Certes, nous ne sommes pas loin des calculs de Marthe, offrant à Léo un semblable apaisement des tempêtes domestiques<sup>xxxix</sup>. Surtout, nous découvrons les traits de la muse vulgaire dans le visage de Juliette qui, en fait, ne cessera de perturber le processus de création de Mintié. Face à ses angoisses d'impuissant, elle s'impatiente comme le faisait la Berthe d'*En ménage* :

*Et, jetant les yeux sur le papier blanc, où je n'avais pas écrit une ligne : — C'est tout ça ?... Vrai !... tu ne t'es pas foulé la rate... Et moi qui suis restée pour te faire travailler !... Oh ! d'abord, je sais que tu n'arriveras jamais à rien... Tu es bien trop mou<sup>xl</sup> !...*

C'est que cette fausse ménagère doublée d'une étrange inspiratrice n'est en définitive que le Bourgeois au féminin, comme le démontre tant son goût du paraître que son narcissisme fondamental. Son bourgeoisisme se manifeste d'une part dans ses goûts, son attirance pour le joli, le fardé, d'autre part dans sa conception du travail artistique, constamment assimilé à la facilité : comme déjà pour la Marthe Demailly du roman des Goncourt, l'écriture est un exercice qui ne demande que peu d'investissement, dans lequel il est aisé de se faire aider pour "fabriquer" une "machine"<sup>xli</sup>. Ainsi se trouve recrée la situation de l'artiste dans la société au sein même de l'intimité et de la clôture : ce que la femme honore, c'est le système de reconnaissance de l'art dans la société contemporaine, système dont l'artiste est naturellement exclu et qu'il considère – logiquement – avec un souverain dédain<sup>xlii</sup>. Que Juliette apprécie le roman de Mintié<sup>xliii</sup> ne change pas véritablement la situation de l'écrivain, puisqu'elle se révèle incapable de saisir la signification de son effort. Ainsi fait-elle partie de ceux qui ont couronné Lirat de crachats et d'injures, l'ont placé au rang des martyrs de l'art :

*Dans les journaux, dans les ateliers, dans les salons, les cercles et les cafés, le nom de Lirat servit de terme de comparaison, d'étalon obligatoire, dès qu'il s'agissait de désigner une chose folle ou bien une ordure ; [...]. Les revues de fin d'année le traînèrent dans les vomissures de leurs couplets ; on le chansonna au café-concert. Puis, de "ces centres de l'intelligence parisienne", il descendit jusque dans la rue, où on le revit, fleur populacière, fleurir aux lèvres bourbeuses des cochers, aux bouches crispées des voyous : "Va donc, hé Lirat !" Ce pauvre Lirat connut vraiment quelques années de popularité charivarique<sup>xliv</sup>...*

Ce Christ aux outrages est la face cachée de Mintié, écrivain reconnu mais inhibé par un sentiment permanent d'infériorité : les deux éléments de conflit mis à jour à propos du roman zolien – la femme et la société – se trouvent dans *Le Calvaire* dissociés, traités par l'intermédiaire des deux figures d'artistes qui nous sont proposées : à Lirat reviendra le martyr social, à Mintié les souffrances de la vie partagée avec l'être indigne. L'Artiste qui se dessine dans *Le Calvaire* énonce le martyr chrétien dans sa totalité.

Lirat figure aussi le prophète chargé d'avertir l'ignorant Mintié du sort qui l'attend en représentant dans sa peinture le "calvaire" que connaît tout artiste apparié à la femme. Comme l'a bien montré Jean-Louis Cabanès<sup>xlv</sup>, les esquisses du peintre reflètent le martyr à venir de l'écrivain et s'opposent à la vision fausse de l'amour que propose le très kitsch Amour en terre cuite dont Juliette refuse de se séparer<sup>xlvi</sup> : elles constituent une mise en abyme du roman. En outre, à l'opposition de deux amours – "*l'Amour frisé, pommadé*" et "*l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange*"<sup>xlvii</sup> – correspond celle de deux conceptions artistiques : celle de l'art vrai, noir et réaliste de Lirat et celle de l'art facile, séduisant, joli qui plaît à Juliette et aux bourgeois contemporains, incapables de comprendre les mâles beautés de l'Art.

La nouveauté et la force du premier roman de Mirbeau ne résident pas uniquement dans ses structures ou dans cette volonté du romancier de figurer doublement le parcours, privé et public, de l'artiste dans cet univers décadent qu'il ne cesse de dénoncer<sup>xlviii</sup>, mais de ce nouvel éclairage porté sur la gratuité du supplice : si Coriolis ou Claude sacrifient leur génie – ainsi que l'indique

assez la récurrence du motif de la toile détruite –, Jean Mintié, lui, n'a somme toute rien à perdre. Artiste sans faire, à l'instar des personnages de Huysmans<sup>xlix</sup>, il est cependant artiste pour vivre et souffrir. Ce que dit Mirbeau est en définitive que l'on est artiste dès que l'on souffre – et en cela, tous ses héros, à commencer par Sébastien Roch, sont des artistes<sup>l</sup> –, dès que l'on est doté d'une sensibilité malade<sup>li</sup>. La femme devient infailliblement indispensable dans cette étrange partie d'échecs que le héros joue avec et contre lui-même, non tant comme inspiratrice que comme moyen de souffrir, c'est-à-dire d'être artiste. Là se trouvent sans nul doute l'origine et la clef de l'image du calvaire<sup>lii</sup> et cette équivalence ravageuse entre le drame de la création et la torture. On mesure l'abâtardissement de ce romanesque de l'artiste qui a dominé le XIX<sup>ème</sup> siècle en réaction contre la montée démocratique et niveleuse : il ne s'agit plus de recréer une aristocratie, une "hors-classe" du génie<sup>liii</sup>, mais d'accéder, par la sanctification douloureuse, à un sacre de l'écrivain<sup>liv</sup> fin-de-siècle, sacre à rebours puisqu'il n'ouvre pas sur une suprématie artistique, n'offre pas à l'artiste la position de mage ou de prophète, mais celle de Christ aux outrages, fils d'on ne sait quel Dieu, sacrifié en vain. *Le Calvaire* serait en définitive un roman de l'artiste sans l'être, un roman qui exploiterait les structures en place pour les démonter de l'intérieur, un roman qui mériterait d'être rapproché d'un *Fort comme la mort* pour l'épuisement du thème qu'il reflète autant que pour le paradoxal renouvellement qu'il apporte à un genre moribond.

La ferveur du petit Mintié, tiraillé entre un père qui tue les oiseaux et les chats, et une mère fin de race, proche de celle de Floressas<sup>lv</sup>, entre les forces de la nature et celles, esthétiques et mortifères, de la Vierge de l'église Saint-Michel, le prédestine à toutes les idéalizations, à toutes les déifications. La confusion qui s'établit d'emblée entre Juliette et la figure tutélaire de l'église normande dans le rêve de Mintié<sup>lvi</sup> nous fournit la preuve transparente de la maladie dont souffre le héros : si la Vierge-Juliette se livre à un provocant effeuillage – symbole limpide de la mort de l'enfance et de ses croyances –, il n'en demeure pas moins que l'extase a commencé dès l'apparition de la maîtresse de Charles Malterre, dans l'atelier de Lirat<sup>lvii</sup>. Réutilisant le *topos* de la femme madone<sup>lviii</sup>, Mirbeau se plaît à en orienter le traitement vers la pathologie, car ce n'est pas tant la femme qui est en cause, objet indigne d'une passion pure, que l'être qui lui attribue un tel pouvoir. Faire de Juliette une femme fatale s'avère en définitive un peu court, car elle n'est fatale que dans l'esprit de celui qui l'a ainsi conçue, l'a chargée d'assumer cette fonction – tout comme Nana n'est monstrueuse que dans la vision que s'en fait le comte Muffat. Cocotte parmi tant d'autres, Juliette Roux, la femme chapeauté de loutre, ne se métamorphose en idole sanguinaire que par son identification à Marie. Ainsi l'amour physique est ressenti par Mintié comme une expérience religieuse :

*Ce que j'éprouve, c'est quelque chose d'indéfinissable, quelque chose de très doux, de très grave aussi et de très religieux, une sorte d'extase eucharistique, semblable à celle où me ravit ma première communion. Je retrouve le même mystique enivrement, la même terreur auguste et sacrée ; c'est, dans une éblouissante clarté de mon âme, une seconde révélation de Dieu<sup>lix</sup>...*

Idéalisation, masochisme interviennent certes à parts égales dans ce processus de grandissement, mais l'on ne saurait se masquer le motif profond d'une semblable attitude : l'auto-célébration, lors même qu'elle se tourne vers le bas... Il s'agit en fait d'élever le bourreau à la hauteur de la victime et des maux qu'elle éprouve : tout comme dans le rapport du masochiste à son bourreau<sup>lx</sup>, un contrat est implicitement établi entre les deux protagonistes. Aussi la tendance de Mintié à l'auto-flagellation, son obsédant sentiment de culpabilité émanant manifestement de cette quête *intéressée* de la douleur et des modèles correspondants, sans que Juliette accède véritablement à un autre statut que celui de personnage prétexte<sup>lxi</sup>. Humilié par une compagne qui se prostitue et étale sadiquement les marques de ses débauches<sup>lxii</sup>, le narrateur s'en prend davantage à lui-même et se reproche de ne pas reconforter suffisamment sa maîtresse : au masochisme de l'un correspond la comédie des larmes de l'autre :

*Elle était triste, elle pleurait... Je n'ai pas rêvé... Elle pleurait... [...] Et ses baisers avaient une étreinte plus douloureuse, une crispation, une peur, comme si elle eût voulu s'accrocher à moi ; chercher, tremblante, une protection dans mes bras... [...] Et, au lieu de la prendre, de l'emporter, de la cacher, de la tant aimer qu'elle en fût étourdie de bonheur, j'ai ouvert les bras et elle est partie<sup>lxiii</sup> !...*

L'idéalisation de la femme se développe en parallèle avec la vision grandie que Mintié a de lui-même : il sera un Christ, il gravira son chemin de croix<sup>lxiv</sup>, et elle sera Madeleine, la pécheresse repentie<sup>lxv</sup>. Il faut en effet que cette expérience s'entoure d'une martyrologie spécifique, que les acteurs y accèdent au rang de créatures hors norme et mythifiées, pour prendre sens : la multiplication même des figures mythiques, trace de baroquisme décadent propre à Mirbeau,

trouve sa justification une fois encore dans cette maladie idéalisante qui décidément résume et explique tout dans l'œuvre mirbellienne. Dans sa correspondance, le romancier écrit à propos de sa liaison avec Judith :

*Cette passion est irrémédiable, et d'autant plus irrémédiable que je souffre moins pour moi, que pour elle que j'avais faite à l'image de mon rêve, et que tout cela salit de plus en plus, et fait sombrer dans la boue<sup>lxvi</sup>.*

La bipolarité qui structure la figure de Juliette, tour à tour incarnation de la grande Sodome qu'est le Paris interlope et crapuleux qu'elle fréquente<sup>lxvii</sup> et produit innocent d'une éducation et d'un milieu corrompus, se manifeste particulièrement dans les deux visages mythiques qui la qualifient : démon, elle est aussi virginale. Dans une lettre qu'il lui adresse de Bretagne où il s'est réfugié, Mintié la compare "à la dernière des filles de maison publique" et, deux lignes plus loin, "à la sainte vierge"<sup>lxviii</sup>. Ailleurs, alors qu'il vient de la menacer de mort et de la chasser, il lui dit :

*Je ne t'ai pas tuée !... J'espérais, j'espère encore !... Reviens à moi... J'oublierai tout, [...]... tu seras pour moi la plus pure, la plus radieuse des vierges... [...] Je t'épouserai<sup>lxix</sup> !*

Mintié ne sait penser la femme que sous les catégories de l'oxymore, la vouant tantôt à la tâche d'élever son âme, d'être l'étoile au firmament de sa vie d'artiste, tantôt à assurer son identification avec le Fils sacrifié. Il espère par cette seconde voie gagner la palme du martyr, coïncider avec une image qui le hante depuis une enfance vouée à la passivité et traversée de pulsions de meurtre. J.-L. Planchais affirme que le meurtre du Prussien est une exécution du Père<sup>lxx</sup>, nous y verrions plus volontiers l'identification avec les "valeurs" paternelles et sanguinaires, qui s'affirmeront de nouveau dans le meurtre de Spy<sup>lxxi</sup> : Mintié est alors vraiment, de manière fulgurante, devenu son père, dont on connaît les cibles préférées, ce qu'il paie logiquement d'un nouvel accès de culpabilisation<sup>lxxii</sup>, partant d'un retour au monde maternel et au modèle christique qu'il recèle insidieusement.

La dernière station du Golgotha de ce faux artiste est finalement, dans la réunion des deux figures masculines du roman, la chute de Lirat dans le lit de la courtisane : que cette dernière accomplisse ainsi une vengeance contre celui qui a battu en brèche son pouvoir en envoyant Mintié en Bretagne<sup>lxxiii</sup>, ne doit pas uniquement nous retenir car il s'agit bien de la destruction de l'unique figure paternelle du roman, du seul individu digne, vraiment artiste – malgré quelques travers et maniaqueries –, du modèle de Mintié : en devenant "un sale cochon"<sup>lxxiv</sup>, Lirat prouve à son ami que nul n'échappe au lot commun, que le chaste, lui-même si bien défendu contre l'amour et contre les femmes, est soumis à la puissance de la bête :

*Vous, ici, avec elle !... Mais c'est de la folie !... Lirat ! rappelez-vous ce que vous m'avez dit d'elle... rappelez-vous les belles choses dont vous aviez nourri mon esprit... les belles choses que vous aviez mises dans mon cœur !... Cette misérable fille !... C'est bon pour moi, qui suis perdu... Mais vous !... Vous êtes généreux, vous êtes un grand artiste !... Est-ce pour vous venger de moi ?... Un homme comme vous ne se venge pas de la sorte... Il ne se salit pas<sup>lxxv</sup> !...*

L'étrange dialectique que nous avons mise à jour ne saurait en effet s'appliquer dans le cas du créateur, qui n'a nul besoin de l'adjuvant féminin pour gagner la souffrance indispensable à son statut d'artiste – l'opprobre public lui suffit, et les douleurs de l'enfantement... Le fait que Mintié assimile cette trahison de Lirat – au regard de leurs idéaux communs – à une vengeance contre lui est significatif : le peintre n'a rien à retirer d'une telle déchéance, son acte ne peut être qu'à finalité sadique, dirigé contre son fils spirituel, celui qu'il a tenté de former à son image et qu'il a perpétuellement mis en garde contre les mauvaises tentations. La contradiction qui abasourdit littéralement Mintié ne se situe pas entre les tirades misogynes de Lirat et le démenti qu'il leur donne en pénétrant chez Juliette, mais dans la gratuité apparente de son déshonneur : cet écrivain qui ne cesse de se chercher des parents, confond les femmes<sup>lxxvi</sup> avec la Vierge comme sa mère déjà s'identifiait à Marie<sup>lxxvii</sup>, ne saurait comprendre que ses modèles soient en définitive à son image, "perdus" comme lui. Ici encore, la présence du fantasme est écrasante : Mintié, Fils de Lirat<sup>lxxviii</sup>, prononce son "Eli, lama sabachtani ?", et la vision qu'il a finalement d'une route coupant à travers des moissons fait bientôt place à celle d'une ville où s'amoncellent des cadavres en proie à toutes les fornications. Plus que l'opposition rousseauiste entre une nature idyllique et une ville corruptrice, c'est bien la preuve que le Père a déserté les cieux, que le sacrifice de son Fils est dénué de sens : ce que dit Mirbeau dans *Le Calvaire*, réside dans cette ruine du sens et dans la folie des signes qui l'accompagne.

L'omniprésence du discours religieux, le thème de la rédemption<sup>lxxix</sup> achoppent en définitive sur cet obstacle imprévu : sauver qui ? souffrir, mais pourquoi ? À la différence du bohème, capable de faire de sa vie une œuvre<sup>lxxx</sup>, Mintié, bourgeois en rupture de ban, ne proclame que l'inutile sacrifice d'un hypothétique talent. On ne saurait cependant mésestimer la puissance de la métaphore, dont le roman propose une réalisation, ni taxer Mirbeau de profiter d'une imagerie sur

laquelle l'anticléric ironise en d'autres lieux. L'important est qu'il en montre dans ses romans autant la profondeur que la vacuité, puisque "*le calvaire*" peut aussi bien servir de justificatif pervers à l'être-artiste : tout le XIX<sup>ème</sup> invoque la Muse tout en la dégradant en modèle qui prostitue sa beauté pour quelques sous, ou en invivable mégère, Mirbeau, lui, dit qu'elle est indispensable à l'artiste, non pour l'inspirer, mais pour le faire exister.

Éléonore ROY-REVERZY  
Université de Nantes

- 
- i. *Les Romans autobiographiques*, Paris, Mercure de France, "Mille pages", 1991, p. 1.
  2. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 149.
  - iii. Nous renvoyons dans l'ouvrage sus-mentionné au chapitre intitulé "La mort de l'homme de lettres".
  - iv. *Le Calvaire*, Paris, U. G. E., "10/18", 1986, p. 103. Le roman de 1886 prend manifestement la suite de *Charles Demailly* auquel est faite ici une référence limpide : on se souvient que le héros des Goncourt est finalement enfermé à Bicêtre et que le dernier mot du roman de 1860 est "*bête*".
  - v. Nous renvoyons aux pertinentes analyses de Philippe Chardin qui voit dans le passage de *Manette Salomon* où Anatole décrit son ami Coriolis comme "*rasé*" un traitement trivial du mythe de Salomé ("*Fins comparées de quelques artistes fictifs de la fin-de-siècle*", *Fins de siècle : terme, évolution, révolution ?*, actes du colloque de Toulouse des 22 et 24 septembre 1987, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 231-239, p. 237).
  - vi. "*La Nature est une grande artiste inégale. Il y a des milliers, des millions de corps qu'elle semble à peine dégrossir, qu'elle jette à la vie à demi façonnés, et qui paraissent porter la marque de la vulgarité, de la hâte, de la négligence d'une création productive et fabrication banale [...]. Puis de temps en temps, elle choisit un être au hasard, comme pour empêcher de mourir l'exemple du Beau. Elle prend un corps qu'elle polit et finit avec amour, avec orgueil. Et c'est alors un véritable et divin être d'art qui sort des mains artistes de la Nature.*" (*Manette Salomon*, Paris, U. G. E., "10/18", 1979, p. 185).
  - vii. Ainsi, Robert Ricatte dans son étude sur les Goncourt (*La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, A. Colin, 1953, p. 323) et plus récemment Anne-Marie Christin dans une communication intitulée : "Matière et idéal dans *Manette Salomon*" (Colloque "Littérature et peinture en France (1830-1900)", R. H. L. F., novembre-décembre 1980, p. 921-948).
  - viii. Comme le confie Coriolis à son ami Anatole, "*quand il y a un homme d'intelligence, il faut qu'il se trouve une femelle pour lui mettre la patte dessus, le déchirer, lui mordre le cœur, lui tuer ce qu'il y a dedans, et puis encore ce qu'il y a là... et il se toucha le front, - enfin le manger !...- On a toujours vu ça... (op. cit., p. 409).*
  - ix. Nous renvoyons sur ce point à l'étude fondamentale de Michel Crouzet : "Rhétorique du réel dans *Manette Salomon*" (*Francofonia* n°21, autunno 1991, p. 97-119, p. 101-102).
  - x. Voir *Manette Salomon*, op. cit, p. 104.
  - xi. "*Le souhait de mourir, comme sur la promesse [...] des justices de la Mort, des réparations de cette Postérité vengeresse*" (*ibid.*, p. 344).
  - xii. "Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola", par Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Les Cahiers naturalistes*, n°64, 1990, p. 10.
  - xiii. Il n'est alors l'auteur que des *Lettres de ma chaumière* et d'ouvrages signés par d'autres. Voir la présentation de huit lettres à Paul Hervieu par P. Michel dans *Littératures* n°26, 1992, p. 221-224, et la communication du même critique au Colloque Mirbeau de Crouettes ("*Quand Mirbeau faisait le nègre*", *Actes du Colloque Mirbeau*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1994, p. 81-101).
  - xiv. "*[...] vous m'avez donné la vision très nette et désespérante de ma vie manquée, de ma vie perdue. Un moment je vous en ai voulu de voir si clair dans le cœur et le cerveau de l'homme*", lettre à Zola, loc. cit.
  - xv. "Aspects de la genèse d'un discours mythique dans *L'Œuvre* de Zola", *Mythologies du romantisme*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand des 10 et 11 mars 1989 recueillis dans *La Licorne*, n° 18, 1990, pp. 41-50, p. 45.
  - xvi. Comme l'écrit J.-P. Leduc-Adine, "*pour s'accomplir pleinement, l'artiste doit disparaître, doit s'auto-dévorer : le mythe romantique du pélican resurgit*" (*ibid.*, p. 47).
  - xvii. Il existe en fait entre les deux créateurs que sont Frenhofer et Claude Lantier de nombreuses ressemblances qui proviennent de cette *úbris* qu'ils ont en commun : on ne saurait négliger le nom du fils de Gervaise, qui désigne assez son désir de "*tout peindre*", son rêve de totalité. Voir à ce propos les remarques de Philippe Hamon dans "*Le topos de l'atelier*" (*L'Artiste en représentation*, Paris, Desjonquères, 1993, p. 125-144).
  - xviii. Edmond de Goncourt analyse fort justement la ressemblance entre les deux discours romanesques lorsqu'il commente, dans son *Journal*, *Sapho* de Daudet : c'est à ses yeux un roman dans la droite ligne de *Manette Salomon*, mais qui a la force que donne le "vécu" (22 décembre 1885, *Journal*, Paris, R. Laffont, "Bouquins", 1989, t. II, p. 1209).
  - xix. *Le Célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.
  - xx. *Marthe*, Paris, U. G. E., "10/18", 1975, p. 75.
  - xxi. "*Pourquoi s'obstinait-elle à ne pas vouloir laisser son fauteuil devant son bureau ? Pourquoi cette manie de lire ses livres et d'y faire des cornes ?*" (*ibid.*, p. 72).
  - xxii. Jean-Louis Cabanès souligne fort justement le glissement sémantique qui s'opère dans le second XIX<sup>ème</sup> siècle du terme d'idéal vers celui d'idéalisme, "*valeur suspecte*" (*Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille, Presses de l'A. N. R. T. / Paris, Klincksieck, 1991, p. 609).
  - xxiii. On sait à quel point Mirbeau fut agacé par le rapprochement de son roman avec celui de Daudet. Voir la

---

biographie de Jean-François Nivet et Pierre Michel : *Octave Mirbeau l'imprécatrice au cœur fidèle* (Paris, Ségurier, 1990, p. 296).

xxiv. La métaphore est récurrente chez Daudet, et particulièrement fonctionne comme un *leitmotiv* dans *Sapho* (Paris, E. Flammarion, Collection Guillaume, 1884, p. 60 et *passim*).

xxv. *Ibid.*, p. 340.

xxvi. Ainsi Jean Gaussin rompt son mariage avec Irène, est maudit par ses parents, fuit la France.

xxvii. Voir les judicieuses remarques de Michel Serres sur ce point dans *Feux et signaux de brume*. ZOLA (Paris, Grasset, "Figures", 1975, p. 354)

xxviii. "Travaillez, travaillez, mon petit Mintié, me dit-il, en nous quittant... Produire, toujours produire... tirer, de ses mains ou de son cerveau, n'importe quoi... ne fût-ce qu'une paire de bottes... il n'y a encore que ça, allez !..." (*Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 151).

xxix. On retrouverait d'ailleurs aisément dans son nom même cette contradiction : amoureuse ingénue, elle appartient aussi à cette lignée de femmes de feu que sont notamment Renée Saccard et Nana.

xxx. On connaît l'admiration de Mirbeau pour le Connétable et le lien existant entre un personnage comme Clara et les héroïnes du recueil de 1874 a été étudié notamment par J.-F. Nivet et P. Michel dans leur biographie (*op. cit.*, p. 549) et par J.-F. Nivet dans sa communication au Colloque de Crouttes : "Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux intenses" (*op. cit.*, p. 51-60, p. 55).

xxxi. Voir ses comptes rendus dans *L'Événement* du 29 juin 1866 et dans *Le Salut public* du 7 juillet 1866 (*Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. X, p. 519-522 et p. 540-543).

xxxii. Le mariage entre Clémenceau et la jeune fille étant décidé, Pierre se dit qu'il aura désormais un but - cet engagement - le garantissant des amours faciles et ruineuses pour tout créateur : "[...] j'aurais eu en miniature ma Béatrix, qui m'aurait garanti des amours profanes" (*L'Affaire Clémenceau. Mémoires de l'accusé*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 141).

xxxiii. *Ibid.*, p. 147.

xxxiv. On finit par acheter les sculptures de Clémenceau non pour l'art, mais pour l'image, tandis qu'elle se réjouit d'être ainsi *incognito*, révélée à tous les regards (*ibid.*, p. 196).

xxxv. *Ibid.*, p. 262.

xxxvi. Cet aveuglement est également le fait de Claude dans le premier roman de Zola dont le héros, nourri de théories micheletiennes, veut recréer une fille du ruisseau, tâche dans laquelle il échoue : la littérature naturaliste naissante se fait fort de sabrer tous les grands mythes romantiques en montrant comment, dans la réalité, cela ne fonctionne pas.

xxxvii. Ainsi Charles Demailly, si féroce dans ses tirades contre la femme, se retrouve marié à une comédienne qui joue, au théâtre comme à la ville, les ingénues ; Coriolis qui vit avec Anatole pour se protéger du mariage, voit en Manette le support indispensable de sa peinture ; Claude ne peut achever son tableau sans Christine...

xxxviii. *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 160.

xxxix. *Op. cit.*, p. 71.

xl. *Op. cit.*, p. 191. À rapprocher du passage suivant : "Elle avait les bourdonnements et les harcèlements insupportables d'une mouche et son mari ne pouvait ni l'écarter, ni se plaindre, car jamais elle n'était dans son tort. Elle lui demandait d'un ton dégagé si son livre marchait, le dévisageait d'un air de doute, s'il disait oui, d'un air éploré s'il disait non" (*En ménage*, Paris, U. G. E., 1975, p. 107). On sait que Juliette aura également la manie de se limer les ongles et de faire craquer le canapé quand son amant travaille...

xli. *Charles Demailly*, Paris, U. G. E., "10/18", 1990, p. 276.

xl.ii. En témoigne notamment l'article de Mirbeau intitulé - significativement - "Le Chemin de la croix". Il y évoque "ce petit bout de ruban, déteint à toutes les ordures qu'il a touchées" (*Des artistes*, Paris, U. G. E., "10/18", 1986, p. 65-72). Mais aussi de nombreux passages de la *Correspondance* de Flaubert, telle la célèbre formule : "Les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit" (lettre à madame Brainne du 10-11 décembre 1878, *Correspondance (1878-1880)*, *Œuvres*, Lausanne, Rencontre, 1965, t. 18, p. 266). C'est là bien entendu la trace d'un vieil héritage romantique.

xl.iii. C'est du moins ce qu'elle affirme superficiellement et sans doute hypocritement lors de leur première rencontre (*op. cit.*, p. 98).

xl.iiii. *Ibid.*, p. 111.

xl.v. Nous renvoyons à sa communication au *Colloque international Mirbeau* : "Le discours sur les normes dans l'œuvre de Mirbeau" (Presses universitaires d'Angers, 1992, p. 153-163, p. 156-157).

xl.vi. Juliette contraint Jean à cacher les toiles de Lirat qu'il souhaitait accrocher dans son bureau, les qualifiant d'"horreurs" qui ne sauraient trouver place dans un appartement neuf (*op. cit.*, p. 169). Il s'agit là d'un *topos* dans la représentation de la compagnie de l'artiste, toujours incapable de comprendre l'art véritable, telles Berthe Jayant dans *En ménage* et Christine Hallegrain dans *L'Œuvre*.

xl.vii. *Ibid.*, p. 110.

xl.viii. Nous renvoyons à propos de cette dimension moralisatrice de l'œuvre de Mirbeau aux remarques de J.-F. Nivet et P. Michel dans leur *Octave Mirbeau l'imprécatrice au cœur fidèle* (*op. cit.*, chap. VII, pp. 129-130).

xl.ix. Nous renvoyons aux remarques de J. Borie qui définit le personnage huysmansien comme "un artiste sans œuvre" (*Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 49). C'est paradoxalement cette absence de création qui justifie la logorrhée picturale de l'artiste.

l. Voir les remarques de Martin Schwarz sur ce personnage mirbellien toujours écorché vif, car en quête du Beau et de l'Idéal (*Octave Mirbeau. Vie et œuvre*, The Hague - Paris, Mouton, 1966, p. 16).

li. La notion de féminité de l'artiste n'a rien de neuf : présente chez Balzac qui se plaisait à dire que l'artiste est toujours "un peu catin", elle se retrouve tant chez Coriolis que chez Laurent, le peintre de *Thérèse Raquin* qui, au

---

contact de Thérèse, par le jeu de l'échange de leurs tempéraments, devient "une fille secouée par une névrose aiguë" en même temps qu'un artiste de talent (*Thérèse Raquin*, Paris, Fasquelle, "Bibliothèque Charpentier", 1953, p. 196).

lii. Mirbeau n'a-t-il pas écrit que "la souffrance est peut-être la seule chose qui puisse rapprocher l'homme de la femme" ? (*Vers le bonheur, Contes cruels*, Paris, Séguier, 1990, t. I, p. 123)

liiii. Voir à ce sujet les remarques de Sartre dans son *Baudelaire* : "La création d'une œuvre d'art à l'intérieur d'une société bourgeoise devient une prestation de service [...]. En échange, la société bourgeoise le consacrerait. Mais il perd au change : il abdique son indépendance et renonce à sa supériorité. [...] C'est ce que la plupart des écrivains ne peuvent accepter. [...] la grande majorité d'entre eux tentera d'opérer un déclassement symbolique", d'où la construction, chez Flaubert, chez Baudelaire, d'un ordre mystique, d'une communion des saints qui voit la réunion de tous les grands artistes par-delà les époques (*Baudelaire*, Paris, Gallimard, "Idées", 1963 (1946), pp. 174-175)

liv. Nous empruntons bien sûr l'expression à l'ouvrage de Paul Bénichou qui a montré l'avènement d'un pouvoir laïque de l'écrivain au tournant des Lumières (*Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973).

lv. Nous renvoyons à ce propos à l'étude de Jean-Luc Planchais : "La Mère fatale, clé d'un faux naturalisme dans les trois premiers romans d'Octave Mirbeau" (Actes du colloque international d'Angers, *op. cit.*, p. 165-172, p. 166).

lvi. Voir le passage des pp. 42-43 où les équivalences entre le père et la Nature et entre la mère et la Vierge s'établissent nettement. Sans pousser bien avant l'analyse, on voit comment se constitue dans l'esprit de l'enfant son identification au Christ : il est le fils de la Vierge, ce qu'il était fantasmatiquement déjà dans l'esprit de sa mère : "Je lui appartenais à elle, à elle seule ; ce n'était point de sa soumission conjugale que j'étais né ; je n'avais pas, comme les autres fils des hommes, la souillure originelle ; elle me portait dans ses flancs depuis toujours et, semblable à Jésus, je sortais d'un long cri d'amour. Ses troubles, ses terreurs, ses détresses anciennes, elle les comprenait maintenant ; c'est qu'un grand mystère de création s'était accompli dans son être" (p. 26-27). Il ne faut pas négliger d'ailleurs le fait que la statue de plâtre inspire à Mintié enfant son premier essai d'art.

lvii. *Ibid.*, p. 103.

lviii. Précisément, le boudoir de Juliette recrée l'atmosphère de la petite chapelle de l'église enfantine : aux "lueurs rouges" du vitrail, à l'"autel orné de broderies et de vases pleins de fleurs en papier" correspondent le "satin rouge criard" des tentures, les "bibelots très chers et très laids", les "consoles chargées de lourds ornements" (*ibid.*, p. 41 et p. 141). Bien entendu, à la Vierge sulpicienne répond l'Amour en terre cuite...

lix. *Ibid.*, p. 163-164.

lx. Si *La Vénus à la fourrure*, paru en 1870, n'est traduit en France qu'en 1902 - du moins officiellement, l'ouvrage circulant sous le manteau à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle -, il n'en demeure pas moins que Sacher-Masoch et Mirbeau se sont rencontrés en 1886, lors du séjour triomphal fait à Paris par l'écrivain autrichien et que le premier a consacré trois ans plus tard une étude à l'auteur du *Calvaire*. Nous renvoyons à l'ouvrage de J.-F. Nivet et P. Michel (*op. cit.*, p. 184 et p. 260).

lxi. C'est d'autant plus frappant que *Le Calvaire* est un roman autobiographique, chargé d'annuler "l'épisode Judith" et les compromissions qui l'ont accompagné, de la vie du romancier...

lxii. "[...] je crois qu'elle éprouve une joie sinistre à me montrer ses jupons mal rattachés, son corset délacé, tout ce désordre de sa toilette froissée, de ses dessous défaits qui tombent autour d'elle, s'étalent, emplissant la chambre de l'odeur des autres !..." (*op. cit.*, p. 228-229).

lxiii. *Ibid.*, p. 222-223. Le mécanisme de culpabilisation qui s'installe en Mintié, constitue un redoublement de l'abaissement volontaire, car il s'accuse des débauches de Juliette et donc, de ce qui les motive : sa ruine - dont Juliette est responsable.

lxiv. L'image du calvaire se rencontre pour la première fois au chapitre V (*ibid.*, p.157) au moment où Mintié évoque son installation avec Juliette, ce qui constitue le véritable début, très abrupt, du récit.

lxv. Voir toute la fin du chapitre VII. À noter que Mintié, avant même de lui faire une première visite, lui avait supposé une existence de "martyre véritable" et avait espéré jouer auprès d'elle le rôle du consolateur qui la ramènerait dans le droit chemin (*ibid.*, p. 147).

lxvi. Lettre de Mirbeau à Paul Hervieu du 30 décembre 1883 citée par J.-F. Nivet et P. Michel (*op. cit.*, p. 184. Nous soulignons).

lxvii. Elle devient à ce titre douée d'un véritable don d'ubiquité qui la multiplie dans la capitale, dans les théâtres, dans les restaurants, les demeures secrètes où elle satisfait ses vices (*op. cit.*, p. 286).

lxviii. *Ibid.*, p. 261.

lxix. *Ibid.*, p. 289-290.

lxx. Etude citée (p. 169).

lxxi. Le lien entre les deux crimes est fait par Mintié lui-même au début du chapitre XII. On sait également que Juliette a été simultanément la maîtresse de deux Prussiens, les Borgsheim (p. 306-307).

lxxii. "Elle devait avoir horreur de moi... Je lui écrivis des lettres repentantes, l'assurant que désormais j'accepterais d'elle tout ce qu'elle voudrait, que je ne me plaindrais pas, que je ne lui adresserais plus de reproches sur sa conduite ; des lettres si humiliées, si basses, d'une soumission si vile, qu'une autre que Juliette eût eu, en les lisant, le cœur soulevé de dégoût..." (*ibid.*, p. 303).

lxxiii. Voir les propos de Juliette page 268 et ceux de Mintié à Lirat p. 315.

lxxiv. Résultat du pouvoir de la Circé qu'est Juliette, à rapprocher de celui de Clara qui appelle le narrateur du *Jardin des supplices* "petit cochon" (*Le Jardin des supplices*, Paris, U. G. E., "10/18", 1986, p. 228).

lxxv. *Op. cit.*, p. 315.



---

lxxvi. On ne peut en effet négliger le personnage de la demoiselle bretonne qui ne tarde pas à se confondre avec la Vierge, par l'intermédiaire de Juliette : *"Chose curieuse ! la demoiselle de Landudec et Juliette ne faisaient plus qu'une ; je ne les séparais plus, je les confondais dans le même rêve extravagant et mélodramatique. Elles étaient trop pures pour moi, toutes les deux. [...] Elles s'acharnaient à baiser mes plaies, parlaient de mourir, criaient : - Je t'aime ! je t'aime !"* (*ibid.*, p. 260).

lxxvii. L'origine de cette identification est à chercher dans la situation de mésalliance dont souffre l'aristocrate appariée à un bourgeois qui ne la comprend pas : *"Entre lui, un peu lourdaud, ignorant, insouciant, et elle, instruite, délicate, enthousiaste, il y avait un abîme qu'il n'essaya pas un seul instant de combler, ne s'en reconnaissant ni le désir ni la force. Cette situation morale de deux êtres liés ensemble pour toujours, que ne rapproche aucune communauté de pensées et d'aspirations, ne gênait nullement mon père [...] ; en revanche, elle était très pénible, très lourde au cœur de ma mère"* (*ibid.*, p. 16). Il s'agit, pour madame Mintié, d'évincer le géniteur, de laver son fils de la souillure : être issu d'un tel père.

lxxviii. Lirat est le père qu'il s'est choisi, celui qui a la clairvoyance de Dieu - il lit à livre ouvert dans le cœur de Mintié -, mais il est aussi cette figure qui le fascine et à laquelle le lie une relation souterrainement homosexuelle : *"J'avais cette curiosité féminine, qui m'obsédait, de connaître son opinion sur moi ; j'essayais, par des allusions lointaines, par des coquetteries absurdes, par des détours hypocrites, de la surprendre ou de la provoquer, et je souffrais plus encore, s'il me jetait un compliment bref, comme on jette deux sous à un mendiant dont on désire se débarrasser"* (*ibid.*, p. 108).

lxxix. On sait que Mirbeau avait prévu une suite au *Calvaire* sous ce titre.

lxxx. Citons de nouveau les pertinentes analyses de J.-M. Goulemot et D. Oster : *"Son œuvre ce sera lui-même : il donnera à lire non des livres mais des comportements, des usages, des errances et des errements"* (*op. cit.*, p. 130).