

**MIRBEAU ET LES RUSES DE  
L'ÉCRITURE :  
LA PART D'OMBRE DANS L'ŒUVRE  
ROMANESQUE**

Esthétique et engagement : deux pôles entre lesquels se déploie l'écriture de Mirbeau qui a toujours cru à l'importance des formes esthétiques et du langage dans la formation des mœurs et la perception des réalités sociales. En témoigne une de ses lettres à Fernand Xau, fondateur du *Journal* : « *Si l'état social doit s'améliorer, il le sera plus par les littérateurs que par les économistes et les politiques* ». C'est dans ce même organe de presse que, l'année suivante, il réitérera ce genre de propos à l'occasion d'un compte rendu d'exposition en date du 29 avril : « [...] *quand un pays laisse se former, grandir et se développer, ces vastes réservoirs du laid, que sont le Louvre et le Bon Marché, il est perdu pour longtemps, car tout se tient, du plastique à l'intellectuel, de la matière à l'esprit ; et la forme est une éducation permanente qui, belle, fait des civilisations comme la Grèce antique, et, laide, produit le peuple imbécile et routinier que nous sommes aujourd'hui*. » Il renchérit à la fin de l'article en rappelant que « *l'art a de puissantes répercussions dans le bien comme dans le mal, sur la vie des peuples* ». La part prise dans les combats esthétiques de la fin de siècle témoigne encore de cette confiance accordée aux œuvres d'art et le long et constant engagement de l'auteur en faveur de l'impressionnisme en est sans doute l'aspect le plus connu. Mirbeau a influencé son temps en faveur du mouvement naissant qu'il a porté sur les fonds baptismaux, suivi durant son adolescence et toujours soutenu à sa majorité. Cette longue fréquentation des œuvres et des acteurs principaux de l'impressionnisme a d'ailleurs eu sur le romancier, par simple contamination, une influence fréquemment évoquée et clairement rappelée par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans leur introduction aux *Combats esthétiques*. S'il semble perceptible, d'un point de vue stylistique, que la description mirbellienne gagne peu à peu en souplesse, se fait allusive, par

petites touches plus que par grands morceaux de bravoure – blocs compacts et figés de la rhétorique traditionnelle –, que la forme des textes évolue dans le sens d'une plus grande discontinuité, c'est par le truchement du thème de l'ombre et de son traitement que nous voudrions ici confronter l'impressionnisme et l'écriture romanesque. Quelle transposition de ce motif est-il possible d'effectuer d'un art à l'autre et quelles similitudes ou disparités sont à constater ? Dans quelle mesure le travail sur la lumière, élément le plus glosé de la révolution picturale impressionniste, est-il pris en compte par l'écrivain dans ses critiques esthétiques et dans son œuvre ? Enfin, quel usage particulier peut-il en être fait dans le cadre d'un projet littéraire contestataire ?

#### I. DE L'OMBRE PICTURALE A L'OMBRE ROMANESQUE

Rappelons, en guise de prémisse, l'une des interprétations premières de l'ombre dans l'histoire de l'art. C'est Plin l'ancien qui, dans la somme encyclopédique que constitue son *Histoire naturelle* rapporte, au Livre XXXV, « De la peinture et des couleurs », l'anecdote de Dibutadès, la fille du potier Butadès de Sicyone, et de son amant Polémon. Un voyage lointain devant l'éloigner d'elle, Dibutadès a l'idée de dessiner les contours du visage du jeune homme sur le mur où une lanterne projette sa silhouette. L'ombre devient, par le symbolisme du récit, le préalable à toute figuration, l'origine du tableau, ce qui délimite la trace et représente ; couleurs et lumière semblent, dès lors, devoir être harmonieusement liées à cet élément premier de la toile. L'évolution de la peinture en décidera pourtant autrement et chaque période donnera sa propre valeur à l'ombre, alliée pour les uns, obstacle pour les autres.

L'usage qu'en font les peintres peut être ramené à trois grandes catégories d'emploi selon la finalité qu'ils lui assignent.

Le premier rôle, parce que le plus évident et le plus employé, est la nécessité de modeler les éléments représentés afin de donner l'illusion de la troisième dimension sur la toile. Les premières ombres projetées sont à l'origine de la volonté, de plus en plus accentuée chez les peintres jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de créer un simulacre afin de recréer la perception de l'espace. Elle sert donc ici un but descriptif en permettant de faire naître la profondeur du tableau et participe du développement des recherches sur la perspective. L'ombre est,

en effet, consubstantielle à l'invention de la « fenêtre » d'Alberti, qui, issue de la *costruzione legittima* (interprétation mathématique de l'espace définie dans son traité *De Pictura* rédigé en 1435), servira de modèle à toutes les représentations du réel durant des siècles. En donnant à voir l'intérieur d'un cube depuis une des six faces, celle, transparente, d'où part le regard, elle met simultanément en évidence la notion de point de vue (par le biais de la perspective centrale qu'elle adopte) et celle de cadre. Ce dernier présuppose la limitation de la représentation et sa complétude : la maîtrise totale de l'artiste dans ses représentations est, dès lors, posée. Léonard de Vinci accentuera la part de l'ombre dans le jeu de la profondeur illusoire en soulignant l'importance des valeurs (flou des objets éloignés permis par le passage du noir au(x) gris) et des tons (perte d'intensité des couleurs) dans le rendu de l'atmosphère. Un second rôle de l'ombre est dévolu à la création de contrastes servant à structurer l'espace circonscrit dans le tableau. Cet emploi rejoint en partie le premier, mais ajoute à la troisième dimension la volonté d'organiser une « lecture » de l'œuvre en proposant un cheminement au regard du spectateur.

Une dernière signification, attachée à l'ombre picturale, revient à la capacité dramatique de ce procédé. Le symbolisme auquel renvoie l'antagonisme ombre / lumière se met au service d'une interprétation morale ou politique de la scène peinte dans laquelle Bien et Mal, connaissance et ignorance, légitimité et illégitimité vont s'affronter. Cette portée psychologique de l'ombre permet d'évoquer les gouffres de la raison et la part inconsciente de l'âme.

Dans le contexte fin-de-siècle, une transposition de ces trois valeurs à l'art d'écrire semble aisément réalisable eu égard à l'homogénéité des doctrines esthétiques dominantes.

La représentation des figures, leur émergence dans le texte, se font par le biais de la description, morceau littéraire par excellence. Diverses possibilités s'offrent alors au romancier qui peut opter pour un portrait monolithique explicite, exposant les qualités physiques et morales de son personnage, ou pour un portrait en actes dans lequel le protagoniste se révèle au lecteur au fur et à mesure de la progression de la diégèse. La part d'ombre se trouve alors représentée sémantiquement, par l'ensemble des termes servant à caractériser la figure et apparaît également dans

l'enchaînement des séquences de présentation du personnage. La volonté d'établir une biographie ou une généalogie du héros facilite, en effet, la création de cette « épaisseur » du personnage, sa mise en relief dans la fable, nécessités d'autant plus impérieuses qu'elles servent à accentuer le leurre textuel en favorisant ainsi l'identification du lecteur au héros.

Une telle mise en scène a recours, par le biais du portrait en actes et de la succession de séquences qu'il suppose, à un procédé plus général, propre à mimer les effets de réel, que les poéticiens nomment « *l'aspect syntaxique du texte* ». Les différents plans, spatialement représentés dans la toile, le sont temporellement dans le roman grâce aux anachronies dont use le récit. Ces dernières permettent de donner l'illusion de la chronologie, d'un passé, zone d'ombre assimilable à une sorte d'arrière-plan, et d'un présent faisant office de premier plan. C'est là un des éléments les plus sûrs du romanesque fin-de-siècle, dans lequel l'effet chronologique s'apparente à un effet logique, comme la représentation en perspective s'apparente à la représentation la plus mimétique de la réalité. Ce principe induit un sens particulier en fonction des effets créés par la succession et la confrontation des différentes séquences entre elles. Si les premiers peuvent être multiples, le nombre de combinaisons des secondes est, somme toute, très réduit si l'auteur ne veut pas rompre avec l'usage conventionnel de certains codes garants de l'*illusio*. Ainsi, l'utilisation de l'ombre apparaît comme l'un des éléments privilégiés d'une véritable architectonique, présidant à la conception des textes romanesques.

Enfin, l'ombre conserve dans tout écrit une dimension archétypale qui la met en conflit avec la lumière. Lui sont alors attribuées des valeurs négatives et dysphoriques dont saura user le portrait pour situer le héros dans l'échelle des valeurs morales et sociales, classification pouvant être confirmée par une description physique qui aura recours au même champ lexical. Moins explicite, l'immersion du personnage dans un milieu obscur permettra pourtant d'arriver aux mêmes conclusions quant à ses caractéristiques psychologiques.

L'ombre a une variété d'emplois fort vaste, qui peut cependant être ramenée à trois grands principes : délimiter la représentation d'un élément ou d'un personnage dans l'espace de la toile ou du roman en soulignant les contours pour l'inscrire dans le champ visuel du tableau ou dans la trame de

la fable ; organiser la lecture de la scène représentée ou narrée en conduisant le regard du spectateur dans l'espace pictural et la réflexion du lecteur dans la logique du récit ; échafauder un système de valeurs fondé sur les connotations dont les représentations mythiques affublent l'ombre. Comment Mirbeau, confronté à l'omniprésence et à l'omnipotence de ces mécanismes d'écriture romanesque, utilise-t-il l'ombre dans ses œuvres ? Dans quelle mesure et dans quel but y a-t-il recours ? Un premier élément de réponse nous est apporté par ses critiques esthétiques.

## II. L'OMBRE A LA LUMIERE DE LA CRITIQUE PICTURALE MIRBELLIENNE

Ce procédé étant présenté comme à l'origine de toute représentation, il n'est donc pas étonnant de le voir devenir un des thèmes principaux des critiques esthétiques que l'on doit à Mirbeau. Il lui permet de séparer le bon grain de l'ivraie parmi les productions picturales de l'époque. L'auteur, en effet, dénonce les peintres qui en font une utilisation excessive et non maîtrisée. La condamnation de l'ombre, à laquelle on assiste dans ces textes, pour aussi explicite qu'elle soit, n'est pourtant pas absolue ; Mirbeau reconnaît dans son emploi la marque du génie d'une époque (est-il besoin de rappeler son admiration pour Rembrandt en particulier ?). Cependant, le recours à cet artifice est rédhibitoire pour ceux de ses contemporains qui s'y abandonnent en dernier recours. Deux grands défauts lui sont en effet attribués.

L'ombre n'est plus, dans un premier temps, qu'une convention sclérosante, répétition dévoyée des grands maîtres du passé. L'usage talentueux, et justifié par une recherche personnelle et originale, n'est plus devenu qu'un moyen, simple astuce fonctionnant comme marque de fabrique. Le compte rendu du Salon de 1893 n'est que l'occasion de voir et revoir certains « morceaux » de peinture tels ceux de M. Henner qui déjà en 1886 présentait « *un petit morceau de chair blanche, qui patauge dans du caca !* »

L'ombre, assimilée dans un second temps à l'obscurité par accentuation d'un de ses traits sémiologiques, devient synonyme de mort, reflet d'un passé à jamais disparu et que tentent de ressusciter les « *faiseurs* » comme Ferdinand Roybet, qui présente, à ce même Salon de 1893, un énigmatique panneau noir qui se révélera être une toile. Noirceur, immobilisme, l'œuvre n'est que le reflet d'un monde exsangue que ne

parviennent pas à ranimer les ficelles surannées de l'académisme. C'est d'ailleurs toujours dans un cadre lugubre ou funèbre que sont mises en scène les toiles vilipendées à l'instar de l'exposition des œuvres de Kariste, « *le peintre des symboles* » : « *Nous entrâmes chez C... ; dans une petite salle sombre et basse où, sur les murs, s'alignaient les tableaux qu'on voyait à peine, car leur propre obscurité s'aggravait encore de l'obscurité ambiante qui les noyait dans les ténèbres.* »

Mirbeau place à l'inverse la lumière au cœur de l'activité picturale d'avant-garde et propose, plutôt que d'encenser les partisans et les zéloteurs de l'École des Beaux-Arts, de « *rapporter le progrès* [qui s'est fait dans l'esthétique moderne], *si toutefois on peut dire qu'il y ait progrès véritable en art, et on peut le dire dans un sens restreint, [...], aux peintres qui poursuivent leur voie en dehors des Académies et des coteries.* [Car] *il est évident que c'est à Manet, à Degas, à Monet que nous devons ce retour à la lumière, et ce plein air [...]. Cette école qui est en germe encore, a rendu ce service à la peinture de chasser la nuit des ateliers et la tristesse du cerveau embrumé de la peinture bitumeuse.* » La lumière est donc, par contraste, synonyme de vie, et l'impressionnisme devient le modèle esthétique capable de rendre la nature dans sa variété, sa richesse et sa beauté. Monet est le peintre qui incarne le mieux aux yeux de Mirbeau le renouveau artistique. L'article qu'il lui consacre dans *La France*, le 21 novembre 1884, chante les louanges du peintre, « *le plus complet, le plus vibrant, [parmi les paysagistes modernes]* » Son grand talent est d'avoir mis « *la vie et la sensibilité – la vie et la sensibilité propres à l'objet* [dans tout ce qu'il a touché] ».

Après Monet, tout l'article que Mirbeau consacre à Renoir dans *La France* du 8 décembre 1884 serait à citer en témoignage de l'hommage rendu à la vie par l'artiste nouveau. Retenons des figures du peintre qu'« *elles chantent, animées et vivantes, toute la gamme des tons clairs, toutes les mélodies de la couleur, toutes les vibrations de la lumière* ».

L'ombre n'est donc plus dans le tableau impressionniste, et son usage contemporain par certains peintres est discriminatoire aux yeux de Mirbeau ; elle n'est qu'un élément passéiste, vite ramené à l'obscurantisme culturel et à la mort. Le dualisme ombre / lumière fonctionne ici d'une manière manichéenne, suivant une logique qui sert au critique pour asseoir la renommée de ses amis peintres et discréditer

définitivement les artistes « pompiers ».

### III. OMBRE ET LUMIERE : UNE DYADE SYMBOLIQUE DANS LES PREMIERS ROMANS

Cette antithèse, que Mirbeau met en place dans ses premières prises de position en faveur de l'impressionnisme, est un élément structurant des textes qu'il écrit à la même époque. L'imaginaire collectif fait de ce couple le moteur d'une dialectique dont l'enjeu est tour à tour la connaissance et la *catharsis*, deux thématiques des romans de 1886 à 1893.

En effet, dans les premiers écrits romanesques publiés sous son nom et regroupés sous le qualificatif d'autobiographiques, *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) et *Sébastien Roch* (1890), la dyade ombre / lumière met en scène l'opposition mythique ténèbres / lumière dans une de ses dimensions principales, celle où prévaut pour le second terme la valeur de lumière-orientation, considérée comme symbole du combat spirituel de l'âme contre l'inertie matérielle et les affres de notre inconscient, lutte pour la connaissance contre l'obscurité du monde. Il n'est que de reprendre ici, afin de mieux prouver l'évidence de cette schématisation, les résumés commentés de ces œuvres, tels que Pierre Michel a choisis de les donner à lire au public sur les panneaux de l'exposition itinérante consacrée à Mirbeau.

*Le Calvaire* est ainsi l'« *histoire* » [de la] *passion dévastatrice* », qu'éprouve Jean-François-Marie Mintié et raconte « *le "calvaire" que lui a fait gravir sa Maîtresse, Juliette Roux, femme de petite vertu à laquelle l'attache un amour dévastateur face auquel la lucidité s'avère impuissante.* » « *Passion dévastatrice* » contre « *lucidité* », ténèbres et lumière sont au centre de ce combat entre passion et raison. Mais le livre se double d'une autre opposition du même type dans le deuxième chapitre : les noires horreurs de la guerre y contrastent avec les feux de l'indignation du héros, la cruauté avec la pitié.

*L'Abbé Jules*, est l'« *évocation d'un prêtre "damné", en révolte contre son Église et contre une société étouffante et oppressive, perpétuellement déchiré entre les besoins de sa chair et ses "postulations" vers le ciel.* » Le combat métaphysique est clairement exprimé et l'ombre est présente au travers des tourments de l'abbé éponyme, tandis que l'apaisement se trouve dans la nature, du côté de la vie et de la lumière, selon l'analogie que Mirbeau ne cesse de décliner dans ses critiques d'art. Par ailleurs, dans ce roman, comme dans le

précédent, les références religieuses accroissent encore la représentation d'un univers duel, coupé entre bien et mal dans lequel tout l'effort consiste à dépasser l'immanence pour atteindre la transcendance.

Le troisième de ces textes, *Sébastien Roch*, n'emploie pas un autre champ lexical pour décrire le collègue jésuite de Vannes, véritable « *enfer* » dans lequel le personnage subira le « *meurtre [de son] âme d'enfant* ». « *L'atmosphère [du roman], souvent pesante, voire morbide, prend parfois une allure cauchemardesque ou fantastique [...]. Le romancier [...] met en œuvre une psychologie des profondeurs, qui préserve le mystère des êtres* ».

On ne peut mieux dire que Mirbeau a cru voir dans la tension ombre / lumière, le meilleur moyen de rendre compte de la complexité du moi, des vacillements et des défaillances de la raison, de la dénonciation de l'oppression que la société fait subir aux aspirations de l'individu.

Mais ces textes, du fait de leur dimension autobiographique, recouvrent aussi une seconde valeur archétypale, celle de la lumière-transformation, qui suppose la modification intérieure de l'individu par le rapport conflictuel à ce qui l'entoure. C'est bien à une appropriation nouvelle du monde que l'on assiste dans ces textes où chaque ligne est une révélation de soi au lecteur, mais également à soi-même. L'écriture permet ici de vivre avec ses drames et d'intégrer la part d'expérience qu'ils supposent dans la mesure où ces écrits se veulent des exorcismes (véritable *catharsis*) du combat entre les sexes et de la passion destructrice, du conflit entre l'individu et la société, de l'enfance volée, violée...

L'ombre semble ne devoir être que par antithèse avec la lumière. Les deux manières antagonistes que Mirbeau avait relevées dans le champ pictural entre partisans de la tradition et impressionnistes sont donc réunies dans ses récits pour confrontation. Les valeurs attribuées à l'une et à l'autre des parties sont traditionnelles et renvoient à des représentations mythiques que sont, d'une part, la lutte de l'âme avec tout ce qui lui voile la vérité, la connaissance et, d'autre part, le conflit intérieur au profit de l'épanouissement individuel. Ce schéma n'est-il cependant pas en deçà de ce que l'innovation impressionniste, concernant le traitement de l'ombre, apportait ou, tout du moins, ne la simplifie-t-il pas à l'excès en n'en retenant que la révélation de la lumière ? L'utilisation, très



fortement contrastée, que fait le romancier des deux éléments s'apparente ici beaucoup plus à la tradition picturale relevant de ce que l'histoire de l'art a qualifié de *ténébrisme*, et qui, de Caravage à Rembrandt donnait à la confrontation ombre / lumière, une résonance nouvelle. Du point de vue formel, on assiste à une volonté de théâtraliser les situations et les personnages dans l'espace du tableau, représentation propice à évoquer, dans le domaine spirituel, le symbolisme d'une lutte de l'âme contre la mort, du sensible contre l'inerte, de l'exception contre la règle. On a donc, transposée à l'art romanesque, une scénographie entièrement satisfaisante pour exposer au public le héros et ses tourments. L'introspection complexe devant rendre compte de ceux-ci emprunte également à un courant ancien bien que plus proche historiquement de notre auteur : le Romantisme. La réapparition de la nuit et des ténèbres y correspondait au besoin de rendre leur place perdue aux gouffres de l'âme, et cette préoccupation semble assez comparable à la manière dont Mirbeau spécule sur la psychologie de ses personnages. Loin d'être impressionniste, l'usage de l'ombre dans ces textes est beaucoup plus marqué par des représentations antérieures.

#### IV. LA REEVALUATION DE L'OMBRE

Pourtant, Mirbeau a très tôt perçu dans ses critiques toute l'originalité du projet impressionniste et le rôle nouveau attribué à l'ombre. Cet élément majeur de la représentation n'était, en effet, pas évincé du tableau, le sujet ne devenant pas essentiellement lumineux ou clair. Toute la révolution du regard lancée par l'impressionnisme réside au contraire dans l'abolition de l'ombre dans la lumière, dans son absorption par la couleur. Et notre auteur de ne pas constater autre chose dès 1884, à propos de Renoir qui fascine par « *l'harmonie de la lumière et de la chair, la transparence des ombres* ». La part personnelle et la dimension exutoire qui intervenaient dans les trois romans « autobiographiques » l'ont alors peut-être empêché de prendre le recul nécessaire pour transposer dans son écriture cet effet nouveau. C'est le début des années 1890 qui, nous semble-t-il, va pour différentes raisons lui donner la possibilité d'actualiser cet acquis dans ses écrits à venir. Le titre, « Crise et anarchisme », sous lequel Pierre Michel et Jean-François Nivet regroupent dans leur biographie de l'auteur les années 1891 à 1894, est révélateur des bouleversements qui se produisent chez lui. Les deux termes témoignent que, tant du

point de vue psychologique que politique, Mirbeau est à un tournant de son existence.

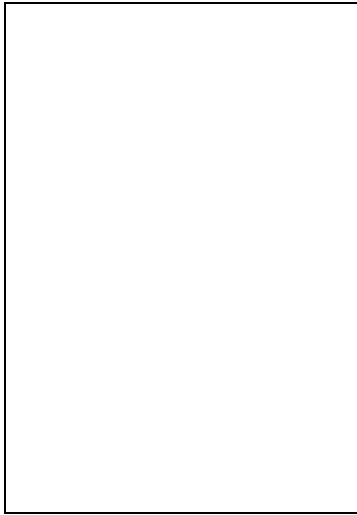
### 1. La crise morale

Le premier point important est cette crise morale qu'il traverse. Il se rapproche alors d'un art plus intérieur et mystérieux qu'il avait pu mépriser auparavant au profit de la lumineuse vie des tableaux impressionnistes. Ses interrogations l'invitent à réviser son point de vue sur la vie en l'amenant à accentuer la nature ambiguë de celle-ci, ce dont témoigne *Dans le ciel*. Même si ombre et lumière ont encore des valeurs assez tranchées, on ne peut qu'être attentif à la nouvelle qualification de la nature. Lumineuse dans les romans autobiographiques, et parfait repoussoir de l'obscurité de la morale bourgeoise, elle se pare ici d'un voile obscur puisqu'« *il n'est pas jusqu'à son amour du fumier [que Mirbeau] ne prête à Lucien, ce fumier qu'il aimerait empoigner à pleines mains, écrit-il à Monet, tant il symbolise tout à la fois l'universelle relativité et la loi immuable de la nature, qui fait de la vie avec de la mort et du beau avec de l'immonde...* ». Les nombreuses références à la déchéance et à la pourriture qui émaillent sa correspondance de l'époque disent combien la vitalité de la nature et de l'existence va se nuancer de la présence de la mort. Il écrit à Jules Huret : « *Aimons quelque chose, n'importe quoi, mais aimons. C'est encore le meilleur antiseptique à notre pourriture* ». L'élan optimiste dont témoignait le combat de la lumière contre les ténèbres dans les romans autobiographiques s'estompe ici dans l'ambivalence nouvelle du monde. La valeur de l'ombre sera donc soumise à une réévaluation, suite à ce tournant moral, et le travail intérieur qu'il provoque peut être mis en perspective avec la toile de Renoir, *Étude ; torse, effet de soleil*, et les débats qu'elle suscita en 1875. Le corps en décomposition, que la critique conservatrice découvre dans le traitement de la lumière, est vu, au contraire, par les partisans du peintre comme le fruit d'un travail reflétant toute l'ambiguïté de la vie. L'état d'esprit dans lequel Mirbeau se trouve autour des années 1892-93, l'amène sans doute à faire la symbiose, à effectuer ce raccourci entre vie et mort qui lui fait infléchir les caractéristiques de l'ombre dans ses romans. L'exemple de Renoir est édifiant : l'absorption de l'ombre par la lumière a créé ce corps où fraîcheur émouvante et décomposition cadavérique se disputent. La vie est cet alliage de contraires et se compose de la part la moins optimiste qui

soit : la mort. Le travail impressionniste réussit à dire la vérité de la nature en offrant au regard du spectateur et sa beauté et le caractère éphémère de celle-ci.

## 2. L'anarchisme

Le second tournant de cette période est de nature politique ; Mirbeau fait alors le choix de l'engagement anarchiste et confirme sa volonté de dénoncer et démasquer la réalité sociale. L'impressionnisme procède depuis longtemps à une révolution du regard par le biais du travail sur la lumière. L'ombre, ennemie de la vie, n'est pas exclue de l'œuvre, mais s'y trouve intégrée ; absorbée par la lumière, elle devient un moyen neuf de donner à voir la réalité. En détournant cet élément traditionnel, en le subvertissant, la critique que le mouvement porte à l'Académie des Beaux-Arts gagne en force. Ainsi de l'écriture. Puisque le public bourgeois s'évertue à ne considérer l'art que comme artifice, hors des contingences temporelles et historiques, Mirbeau se fait fort de lui révéler la véritable nature de l'existence et de la société. Cette volonté doit cependant affronter la conception qu'il se fait du rapport entre l'esthétique et le politique. L'engagement de l'œuvre lui pose problème et les romans autobiographiques ne se servaient du manichéisme que dans la mesure où celui-ci permettait au romancier d'exorciser ses vieux démons. Cependant, s'agissant de textes qu'il veut revendicatifs, il doit se poser la question de savoir dans quelle mesure l'écriture ne va pas être oblitérée par un esprit de démonstration. Il tient, en effet, à assurer la part d'indépendance de l'art et les œuvres à thèse ne lui ont jamais paru réussies du point de vue artistique. Dès 1886, dans un article consacré au peintre François Bonvin, il vantait la force qui émanait de la simplicité de ses toiles et l'opposait au didactisme lourd d'autres artistes qui « *vont chercher leurs inspirations pittoresques dans l'anecdote ou le fait divers ; [qui] se complaisent dans les attitudes pleurardes et les gestes crispés. La moindre de leurs toiles prend l'importance farouche d'une revendication sociale. Chez François Bonvin, rien de pareil. L'intimité seule l'attire et le passionne ; il va aux spectacles simples ; il ignore les gros effets de mélodrame, et sa peinture à horreur du vide...de la thèse.* » De même, lorsqu'il travaillera à la rédaction des *Mauvais bergers*, il aura peur « *qu'au lieu de l'émotion et des idées dont [il] aura[it] voulu parer [sa] pièce, elle ne contien[ne] que de la vaine déclamation, de la vaine rhétorique.* » C'est



François Bonvin - *L'Écureuse*. Musée de Reims, photo R.M.N.

pourquoi le traitement de l'ombre dans l'impressionnisme semble présenter un modèle formel idéal, car à même de lier force revendicatrice et efficacité.

La prise de conscience aiguë de la véritable nature de l'existence par Mirbeau correspond à une remise en cause de l'ombre dans son système de valeurs. Cette fusion de la vie et de la mort, aboutit à une nouvelle manière de voir qui pourrait s'apparenter de manière très étroite au projet

impressionniste. Sur le modèle du caractère paradoxal de la toile de Renoir et du caractère subversif qui en ressort, Mirbeau va tirer un modèle de composition de l'œuvre. En atténuant le caractère par trop explicite du contraste ombre / lumière, le texte s'ingénie à faire se confondre leur valeur, à voiler ainsi la part politique du roman pour mieux prendre au piège le lecteur et lui apporter la lumière crue de la réalité sociale, de façon d'autant plus violente que le but du romancier aura été tenu masqué tout un moment. Présenter la vie, c'est-à-dire la société, ressortit pour Mirbeau autant à l'esthétique qu'au politique et la volonté de révéler qui l'anime pourrait bien trouver là un de ses atouts majeurs : cacher pour mieux montrer.

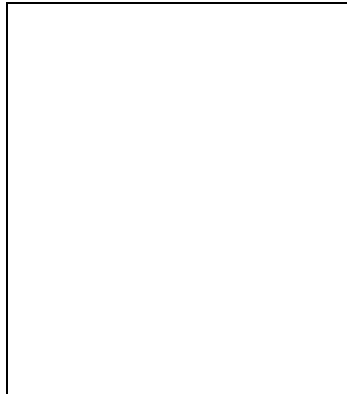
## **V. LA PART D'OMBRE DANS *LE JARDIN DES SUPPLICES* ET *LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE* : UNE RUSE DE L'ÉCRITURE**

### ***1. Deux textes en devenir***

C'est pourquoi, sans doute, nous assistons, à cette époque, à des créations d'œuvres qui bien que parcellaires, ou perçues comme telles par l'auteur lui-même, mettent néanmoins en place des artifices nouveaux propres à étayer nos hypothèses. Essais frustes, mais qui serviront de supports privilégiés au romancier quelques années plus tard, *Le Journal d'une femme de chambre* et *En mission*, deux textes de la période

d'impuissance créatrice, encadrent *Dans le ciel*, qui tente de l'exorciser.

*Le Journal d'une femme de chambre* paraît dans *L'Écho de Paris* d'octobre 1891 à avril 1892 et *En mission*, un des textes à partir desquels Mirbeau bâtit *Le Jardin des supplices*, est publié les 12, 19 et 26 septembre 1893. La première évidence marquante est la condition du narrateur de ces textes : une femme de chambre pour l'un, un raté pour l'autre. Aucune mise en scène manichéenne n'est à l'œuvre ici, le personnage même participe de cette atténuation du contraste



Dessin de Jacques Villon.

ombre / lumière – et du système de valeurs qu'il occasionnait – puisque sa condition ne permet à aucun moment au lecteur une quelconque identification, tandis que son sort n'est en rien exemplaire. Le traitement du personnage relève d'une tendance propre aux écrivains en rupture de ban avec les canons romanesques. Pierre Masson en détaille ainsi le fonctionnement :

*« Pour contredire une idéologie qui s'affichait à travers l'utilisation surabondante de héros positifs, de personnages dont les qualités morales n'étaient jamais aussi évidentes que lorsqu'elles s'harmonisaient avec l'ordre établi, il fallait sacrifier le héros : non pas au sein de la diégèse, comme chez les conservateurs, par le portrait d'un martyr ou d'un bouc émissaire ; mais dans l'écriture romanesque elle-même, par l'absence d'un personnage providentiel ou simplement important [...] et dont l'absence de qualité particulière empêche l'utilisation des critères moraux. Dans un système de dérision, le héros lui-même doit être dérisoire. »*

Comme si le statut nouveau du personnage s'étendait au texte, ce dernier n'est pas achevé, ce que le lecteur tient entre les mains n'est que l'embryon d'un travail qui va se développer dans le sens d'une critique sociale exacerbée. Embryons de romans que ces écrits ; embryons de figures que ces personnages ; embryon de communication que le message patent des œuvres qui doivent déployer insidieusement dans la conscience du lecteur un contenu latent et subversif.

Des textes autobiographiques à ceux-ci, nous sommes passés d'un univers manichéen au grotesque de l'humanité ; l'ombre s'atténue autant pour dire la relativité de notre condition que

pour tempérer un système revendicatif afin de mieux prendre dans les rets de la fable un maximum de lecteurs.

## **2. Le récit est un piège**

C'est dans ce cadre de réflexion, et à propos des deux textes précédents considérés à présent dans leur version achevée, que l'on peut appliquer au travail mirbellien l'affirmation de Louis Marin selon laquelle « *le récit est un piège* ». L'idée-force qui préside à cette hypothèse est la suivante : partant du principe que tout récit est un élément de pouvoir – de ce qu'il nomme la force qui s'est un jour approprié la parole –, il déclare qu'on ne peut lutter contre, qu'on ne peut l'attaquer de front sur ce terrain qu'il domine. En revanche, celui qui écrit peut faire en sorte « – *habileté artisanale, art des moyens et des brèves machinations – que le pouvoir, par sa force même, se contredise, s'accuse, se déclare injuste, de façon très reconnaissable et sans dispute. Ce narrateur léger et habile racontera des histoires et non plus l'Histoire ; il ne tiendra pas de discours critique sur le Récit, mais il dira des récits dont toute l'efficace tiendra à ce que – pour un moment – il conte au pouvoir la façon dont le pouvoir se raconte et, du même coup, le piégera à son propre piège pour le plaisir que le pouvoir y prend.* »

### **a. Le piège énonciatif : « les rites du seuil »**

Que ce soit *Le Jardin des supplices*, qui s'ouvre sur une partie intitulée « Frontispice » ou bien *Le Journal d'une femme de chambre*, qui, après une dédicace à Jules Huret, commence par une sorte d'avant-propos, les deux romans préparent, chacun à sa manière, l'entrée du lecteur dans la fable. C'est la définition d'une scénographie, entendue comme la « *situation d'énonciation de l'œuvre [qui] définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation* », qui est l'enjeu de ces parties. Nous avons déjà évoqué qui raconte dans ces textes (un roué de la politique et une domestique) ; reste à préciser le lieu et le moment de cette prise de parole. La scénographie des deux textes relève du témoignage : celui qui parle ou écrit rapporte une expérience ; cependant, la situation d'énonciation diffère de l'un à l'autre. Si *Le Jardin des supplices* met en place un récit encadrant dans lequel narrateur et narrataires sont mis en scène (« *Quelques amis se trouvaient, un soir, réunis chez un de nos plus célèbres écrivains. [etc.]* »), *Le Journal d'une femme de chambre* se

contente de livrer la parole de Célestine sans mentionner aucun destinataire, procédant à une universalisation de la cible et à une extension de la volonté pragmatique du texte. Dans le premier, le temps et le lieu d'énonciation sont parfaitement circonscrits et les bénéficiaires de la parole clairement désignés avant le lecteur, tandis que, dans le second, c'est ce dernier qui a la primeur d'un récit offert à tous, en tout lieu et à tout moment, sous la forme d'un journal intime. De l'illusion réaliste, donnée ponctuellement par la mise en scène du premier roman, nous passons, dans le second, à une illusion généralisée qui déborde le cadre énonciatif conventionnel pour répandre sans limite un discours fictif.

La parole tenait déjà une place essentielle dans l'ouverture du *Jardin des supplices*. L'aréopage composé « [de] moralistes, [de] poètes, [de] philosophes, [de] médecins », réunis pour un soir et « *pouvant causer librement, au gré de leur fantaisie, de leurs manies, de leurs paradoxes, sans crainte de voir, tout d'un coup, apparaître ces effarements et ces terreurs que la moindre idée un peu hardie amène sur le visage bouleversé des notaires* », « *disput[e] sur le meurtre* ». Considérations générales, platitudes, vaines théories ou mots d'esprit, la conversation roule jusqu'à ce qu'un premier interlocuteur retienne vraiment l'attention de l'assemblée : « *Un jeune homme qui n'avait pas encore prononcé une parole, dit alors : / - [...] Mais je ne philosophe plus, je raconte... Vous tirerez du récit que je vous ai promis toutes les conséquences anthropologiques qu'il comporte, si vraiment il en comporte.../ Ce jeune homme avait une assurance dans les manières, un mordant dans la voix qui nous fit un peu frissonner.* »

En passant du domaine abstrait au concret, du théorique à l'empirique, la parole a gagné en poids et en force ; ce qu'elle « *raconte* » semble avoir plus de crédit que ce qu'elle démontre. C'est une première amorce du *pouvoir des fables* dont va témoigner l'histoire du jeune homme. Il explique ainsi à l'assistance que, dans un train, excédé par un passager voisin, il a tenté de l'étrangler. Le voyageur s'est réveillé au moment où la pression des doigts se faisait plus forte autour de son cou ; le jeune homme s'est alors rassis sans rien ajouter, laissant son compagnon de voyage tout à son épouvante. À l'arrivée, ce dernier était mort. « *Ce récit avait produit un grand malaise parmi nous... et nous nous regardions avec stupeur... L'étrange jeune homme était-il*

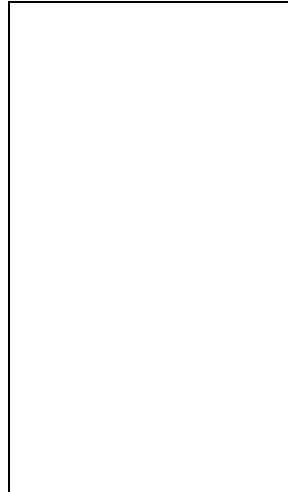
*sincère ?...Avait-il voulu nous mystifier ?... Nous attendions une explication, un commentaire, une pirouette... Mais il se tut... Grave, sérieux, il s'était remis à fumer, et, maintenant, il semblait penser à autre chose... »* Du texte (l'histoire) au contexte (l'auditoire), l'effet est identique : l'imagination mise en branle par la péripétie attend une sacro-sainte fin, un semblant de dénouement. Mais, livrée à elle-même, l'imagination s'échauffe, l'inquiétude supplante bientôt le plaisir dans l'esprit du public. Ce processus de captation de l'attention, puis de déception des attentes de l'auditoire, est révélateur d'une volonté de piéger, il est une des ruses essentielles de l'écriture de Mirbeau à la fin des années 1890. L'anecdote est programmatique car suit un second narrateur dont l'aventure va constituer le cœur du roman. Confirmant la prédominance de l'expérience sur l'abstraction théorique et, partant, la force du témoignage il demande si, « *pour être de la douleur ou de la joie, les choses ont [...] besoin d'être prouvées...* » et affirme *a contrario* qu'« *elles ont besoin d'être senties...* » Puis, déclamatoire, il annonce en guise d'exorde : « *— J'ai écrit, [...], le récit de cette partie de ma vie... Longtemps, j'ai hésité à le publier, et j'hésite encore. Je vais 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...* »

La dégradation que Mirbeau fait subir à ses personnages est ici confirmée par les ordres du maître de maison qui, en dépit du ton prophétique et de la noirceur des propos annoncés, « *demand[e] de nouveaux cigares et de nouvelles boissons...* » afin de jouir au mieux du récit à suivre. Son attitude témoigne ainsi de sa désinvolture vis-à-vis du narrateur et de l'histoire, cette dernière n'étant envisagée que sous l'angle du simple divertissement. Mais c'est sans compter avec le pouvoir des fables...

*Le Journal d'une femme de chambre* débute par un avertissement dans lequel le narrateur premier précise que la parole va être donnée à l'Autre, en l'occurrence une domestique, dont il nous offre à lire le journal intime puisque « *le livre qu'[il] publie [...] a été véritablement écrit par Mlle Célestine R..., femme de chambre* ». L'artifice énonciatif, hautement convenu, semble cependant seconder la volonté d'illusion réaliste d'un voyeurisme d'où découle toute la



nouvelle utilisation de l'ombre. C'est, en effet, à une double intrusion que nous invite le roman : l'une dans l'intimité de la domestique ; l'autre dans celle de ses maîtres. Mais ces deux violations sont hiérarchisées ; c'est, en premier lieu, l'effraction de la vie ancillaire qui est perçue (le titre ne vise pas un autre effet), celle des employeurs ne se faisant que par incidence. Le roman fonctionne dès lors comme un piège pour le lectorat, uniquement attiré par la dimension licencieuse que promet le titre et les phantasmes qu'il véhicule au travers



Célestine, par Jeannot.

de la femme de chambre dont la représentation, à la fin du siècle, en fait une « *perverse, porteuse de tous les désirs et de tous les vices.* »

Nous découvrons alors combien est séditieux le narrateur qu'a choisi Mirbeau pour son roman et ce, non seulement du fait de sa condition sociale (dimension réaliste), mais également du fait de son image (dimension fantasmagorique). Puisque le sexe est tabou et que la femme de chambre échauffe les esprits, dont les élucubrations font état de leur degré de frustration, Mirbeau construit la narration de sa bonne autour du problème de la sexualité. Ce faisant, il place son roman sous le signe du « *piège de l'appétit* » (selon la typologie des pièges que Louis Marin emprunte au traité *Des pièges, de leur composition et de leur usage*, que Gian Battista de Contugi a rédigé au XVI<sup>e</sup> siècle) : « *Le piège de l'appétit est celui dans lequel on présente à l'animal ou l'homme que l'on veut prendre une chose dont il a besoin. Le désir violent qu'il a de s'en emparer, qu'il soit poussé par la faim, la soif ou le sexe ou quelque autre appétit, le rend impuissant par sa puissance même et le livre sans défense à une puissance bien moindre.* » *Le Journal d'une femme de chambre* a connu un succès de scandale. Le thème hautement scabreux des désirs et perversions sexuelles qui parcourt le livre a attisé la curiosité de nombre de lecteurs permettant à l'auteur, de manière sous-jacente, d'imposer à la lecture une dimension revendicatrice et critique.

Le piège énonciatif cache au lecteur l'origine véritable de la parole et permet, pour dénoncer les faux-semblants, d'avancer soi-même masqué. L'ombre permet la dissimulation, le camouflage, la constitution d'un lieu depuis lequel on observe l'autre en fourbissant ses armes. Elle accède donc à un statut amphibologique, puisque c'est paradoxalement à la faveur de la nuit que la vérité est mise à jour. Le narrateur du *Jardin des supplices* raconte son histoire lors d'une soirée, à une heure avancée de la nuit, tandis que Célestine rédige les pages de son journal le soir, lorsqu'elle est enfin rendue à elle-même après une journée de labeur. Les narrateurs deviennent ainsi tous deux des avatars de la figure d'Hypnos : ce sont des veilleurs qui, dans l'obscurité mortifère, attendent la lumière. Ils se détournent cependant en partie du mythe dans la mesure où ils sont les agents actifs de sa propagation, le premier par la diffusion orale de son témoignage, la seconde par l'activité scripturaire qu'elle poursuit. La prégnance de cette figure mythologique pourrait également être symptomatique de la volonté qu'a Mirbeau de régler ses comptes avec le passé et notamment avec la période où il écrivait pour le parti de la réaction. En pleine affaire Dreyfus, les arguments des différents camps ne sont pas de haute tenue et le rappel lancinant de ses écarts est affaiblissant pour lui dans la bataille qu'il a engagée aux côtés des dreyfusards. La référence implicite à Hypnos serait alors une manière de renverser l'image du prolétaire des lettres vendant sa plume à qui le paie. Loin d'être complice, Mirbeau n'aurait jamais fait autre chose que ce qu'il continue de faire aujourd'hui : se battre pour la justice et la vérité ; immergé dans les organes réactionnaires, il y aurait distillé une parole autre, subversive ; toujours à l'état de veille dans cette nuit de la raison, il n'aurait jamais abdiqué une attitude volontaire et vigilante.

#### ***b. Le piège formel***

##### **Du schème de l'ingestion...**

- *L'ingestion comme mise en scène du pouvoir.*

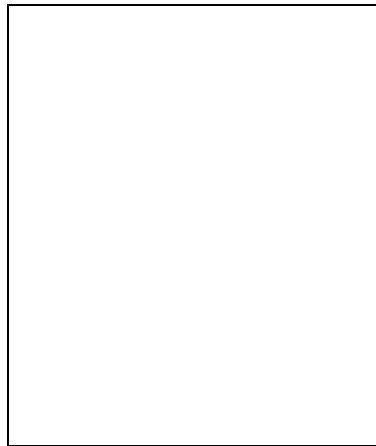
L'analogie entre le procédé impressionniste du traitement de l'ombre et l'usage nouveau que l'écrivain en fait dans ses romans passe, en grande partie, par le biais de l'intégration de l'ombre à la lumière, qui se traduit dans les textes par une image de l'absorption. *Le Jardin des supplices* met en scène ce procédé dans sa troisième partie éponyme, puisqu'on y voit les deux personnages principaux « ingérés » par le centre du

bagne, le jardin. C'est après un parcours dans les couloirs obscurs de la prison, œsophage métaphorisé, qu'ils atteignent ce « ventre » dans lequel vie et mort, chair vivante et en décomposition se mêlent pour illustrer l'ambivalence de la nature. Célestine, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, sera de la même manière « engloutie » par l'autre des différents maîtres qu'elle sert. Que ce soit l'hôtel particulier parisien ou la demeure provinciale, l'immeuble bourgeois est anthropophage, il absorbe tant physiquement que psychologiquement le domestique, puisque ce dernier doit tout son temps au service, tandis que « [son] esprit se modèle sur celui de [ses] maîtres, et [...] [que] ce qui se dit au salon se dit également à l'office ». La violence dévoratrice à l'œuvre dans le texte apparaît, à bien des égards, comme une relecture du mythe de souveraineté incarné par Cronos qui ingurgite ses enfants afin de conjurer toute contestation. En présentant des maîtres qui phagocytent leurs domestiques, Mirbeau réactualise la volonté omnipotente du mythe en l'appliquant aux désirs normatifs des dominants. Le thème de l'ingestion est également explicitement présent dans les œuvres, que ce soit sous la forme du cannibalisme dans *Le Jardin des supplices*, où tout un passage est consacré au récit des expériences culinaires d'un explorateur anthropophage (Folio, 1991, pp. 114 à 116), ou bien sous la forme de la boulimie compulsive et hétéroclite du capitaine Mauger, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, qui n'hésite pas à déclarer : « Il n'y a pas d'insectes, pas d'oiseaux, pas de vers de terre que je n'aie mangés. J'ai mangé des putois et des couleuvres, des rats et des grillons, des chenilles... J'ai mangé de tout ». Prise de possession de l'autre et illustration de la barbarie colonialiste dans un cas ; phénomène de compensation par accaparement d'un environnement sur lequel on a perdu tout prestige et toute influence dans l'autre (que faire des militaires en retraite – et de leur vanité à se croire encore maîtres de quelque chose et de quelqu'un – pour éviter qu'ils ne sombrent dans une folie dangereuse pour eux-mêmes et surtout pour autrui ?), l'ingestion semble bien être un des éléments structurants de la méthode critique de Mirbeau.

Mais de ce thème, qui permet de réaffirmer le modèle de domination sociale, va surgir le moyen d'une critique efficiente : l'ombre va se transformer en principe de dénonciation des mécanismes sociaux.

*« Comment avons nous été transportés là?... Je n'en savais rien... Sous la poussée de Clara, une porte, soudain, s'était ouverte dans le mur du sombre couloir. Et, soudain, comme sous la baguette d'une*

*fée, ç'avait été en moi une irruption de clarté céleste et devant moi des horizons, des horizons ! »* C'est en ces termes que le narrateur découvre le jardin et traduit son soulagement d'être sorti de l'intérieur du bain qu'il visite en compagnie de Clara. Pourtant ce lieu lumineux est en même temps un lieu obscur dans lequel, les corps périclissent et pourrissent, un lieu ambivalent qui ne tire sa luxuriance que de l'excès de souffrances. Ambigu à l'image de la nature, le jardin délivre aussi, incidemment, un message politique. Clara est le traducteur avisé de ce qui se joue sous les yeux du narrateur mystifié par l'habitude et les conventions : *« — Vois, mon amour, comme les Chinois sont de merveilleux artistes et comme ils savent rendre la nature complice de leurs raffinements de cruauté !... En notre affreuse Europe qui, depuis si longtemps ignore ce que c'est que la beauté, on supplicie secrètement au fond des geôles, ou sur les places publiques, parmi d'ignobles foules avinées...[...] Tu vas les voir, tout à l'heure, si intimement mêlés aux splendeurs de cette orgie florale, aux harmonies de cette nature unique et magique... »* L'Europe, qui cache, enterre ses péchés, s'oppose à la Chine, où l'alliance entre l'ombre et la lumière permet d'accéder à la vérité de la nature. Fort de cette leçon, l'auteur ne peut faire qu'une œuvre dans laquelle l'alliance des contraires, loin de se résoudre en un fade compromis, devient le moyen par lequel donner à lire l'envers du décor.



*Le Jardin des supplices*, par Edy Legrand.

• *Les incarnations de la Métis*

Jeux de lumière et jeux d'écriture, en établissant une analogie entre le principe physiologique de la digestion et les

principes socio-politiques qui régissent le monde, sont donc les mêmes armes d'un piège qui convoque une autre figure mythologique dans l'écriture de Mirbeau : Métis, déesse de la ruse et de l'intelligence. Du mythe dévorateur à celui de l'intelligence rusée, on déroule le fil d'une étrange analogie entre le projet littéraire mirbellien, tel qu'il se déploie dans les derniers romans, et les mythes grecs. Cronos, ci-dessus évoqué, sera détrôné par Zeus, le seul des enfants à avoir échappé au cannibalisme du père grâce à une ruse de Rhéa, la mère, qui a remplacé son fils par un pavé dans la bouche du dieu. Zeus, à son tour, se livrera au cannibalisme en ingurgitant Métis qu'il avait pris pour femme et sera ainsi reconnu roi de l'Olympe pour avoir réalisé l'alliance de la force et du sens pratique : capacités à s'adapter à toute situation, à vaincre par la ruse, la technique... autant d'attributs venus de Métis. De cette « union » naîtra d'ailleurs Athéna, déesse de la guerre et de la sagesse. Ces deux qualités jointes feront d'elle une guerrière aux techniques détournées, préférant aux méthodes brutales d'Arès, dieu de la guerre avec qui elle est en opposition ouverte au sein de l'Olympe, le recours à la stratégie, à l'embuscade et au piège. Mirbeau, fort de ses talents d'écrivain, mais en lutte contre l'ordre tutélaire, choisit l'écriture de la ruse et « accouche » de figures féminines à qui il assigne la tâche de révéler l'innommable de manière détournée. Pour ce faire, il les immerge dans un lieu dont elles doivent traduire (et trahir) les secrets. Clara et Célestine sont deux produits de l'alliance entre Mirbeau et une écriture féconde en tours et détours, dont l'évidence première n'est que l'appât auquel succombera le lecteur : Clara révèle au narrateur, et partant au lecteur, les arcanes du jardin, métaphores des cruautés du monde ; Célestine introduit quant à elle le lecteur dans les arrière-cuisines de la bourgeoisie. Cette intelligence rusée est capable de retourner contre l'adversaire ses propres armes. Puisque la société fonctionne par coercition, dont « l'ingestion » des masses, c'est-à-dire leur état maintenu d'ignorance, leur étouffement dans le giron des maîtres, est l'aspect le plus évident, puisque celle-ci préfère l'ombre afin de mieux cacher la réalité sociale sous les simulacres et les grimaces, Mirbeau aura recours à la dissimulation pour faire éclater la vérité. C'est en éclairant le monde bourgeois des coulisses, en introduisant une source lumineuse à l'intérieur de ses obscurs mécanismes, qu'il entend mettre en lumière ses turpitudes. Usant de la méthode impressionniste du traitement de l'ombre, partie prenante dans la mise en valeur de la vérité du monde, agent désormais actif de cette révélation, l'auteur retrouve ainsi, au-delà de tous les artifices des faiseurs, la valeur originelle de ce motif telle que la donnait Pline l'Ancien : les lignes que trace Célestine dans son journal, à l'image de Dibutadès formant la silhouette de Polémon sur le mur, dessinent les contours de l'âme bourgeoise pour en laisser l'empreinte sur la page.

### **...à celui du virus.**

Le principe de l'absorption, tel qu'il apparaît dans les romans, ne se contente pourtant pas de la dissolution du personnage dans le lieu qui l'enferme : Clara et le narrateur sortiront du jardin des supplices, tous deux affectés à des degrés divers par l'expérience ; Célestine quittera finalement l'état de

domestique non sans avoir laissé un témoignage précieux de cette vie. Il y a donc bien retour à la lumière, mais à une lumière nouvelle, regard neuf porté sur la nature et les institutions à l'image de celui porté sur le monde après que le tableau impressionniste a provoqué la transformation du regard d'autrui par l'usage d'une lumière d'autant plus vive qu'elle ne joue pas du contraste brutal avec l'obscurité, mais utilise l'ombre pour sa propre réévaluation.

• *La critique de l'organicisme social*

La part d'ombre du roman permet dans un premier temps d'avancer masqué ; elle est aussi le moyen d'inoculer incidemment une parole subversive en mimant le processus viral. Cette conception du texte comme corps, déjà évoquée à propos du thème de l'ingestion, s'affiche d'autant plus que la volonté revendicatrice de l'auteur s'accroît et semble vouloir transposer dans l'œuvre, pour mieux en dénoncer les effets pervers, la vision dominante qui fait justement de la société un organisme. Idée très prégnante à la fin du siècle, elle est souvent le fait des partis conservateurs à qui elle permet d'affirmer le caractère naturel des institutions et de développer tout un système coercitif et répressif, supposé mimer les traitements prophylactiques, pour sauver le corps social des différentes affections qui le menacent : contestation, renouveau artistique, débordements politiques... Herbert Spencer publie en 1896 ses *Principes de sociologie* qui seront traduits en français dès 1898. Il y indique notamment les différents arguments à l'origine de cette métaphore : « *Résumons les différentes raisons que nous avons de regarder une société comme un organisme. / La société présente une croissance continue ; à mesure qu'elle croît, ses parties deviennent dissemblables ; leur structure devient plus compliquée, les parties dissemblables prennent des fonctions dissemblables ; ces fonctions ne sont pas différentes, mais leurs différences sont unies par des rapports qui les rendent possibles les unes par les autres ; l'assistance mutuelle qu'elles se prêtent amène une dépendance mutuelle des parties ; enfin les parties unies par ce lien de dépendance mutuelle vivant l'une par l'autre et l'une pour l'autre, composent un agrégat constitué sur le même principe général qu'un organisme individuel.* »

Dans le contexte de l'année 1898 dominée par l'affaire Dreyfus, ce texte prend une résonance particulière en fournissant des arguments aux antidreyfusards qui voient dans

les origines juives du capitaine accusé de trahison la preuve suffisante de sa culpabilité. Le désir de sauver le corps social en tranchant dans le vif, en éliminant les parties exogènes, est une réaction qui s'inscrit dans l'évolution des représentations mentales de la société. Ainsi que l'explique Michel Foucault, « *c'est le corps de la société qui devient, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le nouveau principe. C'est ce corps-là qu'il faudra protéger, d'une manière quasi médicale : au lieu des rituels par lesquels on restaurait l'intégrité du corps du monarque, on va appliquer des recettes, des thérapeutiques telles que l'élimination des malades, le contrôle des contagieux, l'exclusion des délinquants. L'élimination par le supplice est ainsi remplacée par des méthodes d'asepsie : la criminologie, l'eugénisme, la mise à l'écart des "dégénérés"* » Et, insistant sur les conséquences de cette conception, il poursuit : « *Le grand fantasme, c'est l'idée d'un corps social qui serait constitué par l'universalité des volontés. Or, ce n'est pas le consensus qui fait apparaître le corps social, c'est la matérialité du pouvoir sur le corps même des individus.* » Mirbeau ne dénonce pas autre chose dans l'ensemble de ses écrits, qui exposent la discipline militaire, l'étiement auquel conduit l'école, l'universelle violence qui régit le monde et celle particulière qui commande à la condition ancillaire, car il semble bien que le corps dompté soit le meilleur garant de l'adhésion de l'individu à la vision dominante de la société. Cependant, l'écriture mirbellienne tend également à agir dans une perspective idéologique en truquant le message qu'elle adresse au public, façon pour l'auteur de miner le corps textuel.

• *Lâcher la proie pour l'ombre.*

Comme nous l'indiquions, le parcours attendu des personnages ne suit pas son cours et le but atteint met en déroute les prévisions du lecteur : l'exotisme du *Jardin des supplices* débouche sur une lecture désacralisante de la société occidentale ; quant à la dimension canaille que promettait le dévoilement de l'intimité de la domestique, elle se retourne contre les maîtres en dressant le catalogue de leurs vices. Au travail de captation de thèmes et structures ancrés dans l'expérience culturelle du public, se superpose un travail de perversion de ces schémas. Détourné de l'objectif que semblait fixer le texte et qui satisfaisait son horizon d'attente, le lecteur suit, à ses dépens, les linéaments nouveaux qui se déroulent au fur et à mesure de la lecture. Mirbeau démarque ainsi dans *Le*

*Jardin des supplices* deux schèmes littéraires : l'un ressortit à une thématique des plus anciennes, celle de la descente aux Enfers ; l'autre tend à (se) jouer d'un genre qui connaît une résurgence idéologique à la fin du siècle, le roman d'éducation. Concernant le premier, c'est sous un triple aspect qu'il émerge du texte mirbellien, témoignant par là même de la forte capacité de l'écriture à fasciner un lecteur par le jeu *du « déploiement ostentatoire des marques de culture "générale" »* auquel appartiennent notamment les « *mythologismes* ». La descente aux Enfers fait simultanément écho à l'hypotexte dantesque, dans lequel la visite du lieu se fait pour l'édification du novice et du lecteur, à la traditionnelle dimension expiatoire selon le modèle de la *Psyché* d'Apulée, et à la thématique orphique. Fort de sa culture, le lecteur entamera donc une lecture qui, en dépit de quelques détours propres à chaque auteur (variantes que l'opinion commune traduit en termes de talent, de style, d'originalité...), doit le mener à une conclusion attendue. Mais le développement de la diégèse le détourne rapidement de sa proie en l'obligeant à suivre des sentiers non frayés. De fait, les trois amorces de récit auxquels aura pu être sensible le lecteur atteignent un but tout autre que celui fixé par la tradition littéraire. Si, dans le premier cas, le narrateur comme le lecteur sont bien édifiés par leur visite du jardin, celle-ci, loin de conforter le système de valeurs propre à la société, le remet profondément en cause. La purification attendue de l'âme du narrateur, dans le second cas, plutôt que de le rendre apaisé à la société, n'est que l'occasion d'accentuer son malaise et de le prévenir contre elle en lui en révélant le vice congénital. Croyant, enfin, avoir sauvé son Eurydice, il entendra la servante Ki-Paï prophétiser : « *Demain matin, quand l'aube viendra, vous ramènerez votre maîtresse au palais... Et ce sera à recommencer !... Ce sera toujours à recommencer !* » Clara-Eurydice disparaîtra à nouveau dans les ténèbres, mais le narrateur pourra recommencer indéfiniment sa quête et, indéfiniment aussi, ramener à la surface une parcelle de vérité sur les réalités enfouies de la société.

Détourner le lecteur d'une voie sans surprise pour le confronter à l'ombre et à la part de révélations qu'elle apporte, tel paraît être un des objectifs de l'écriture mirbellienne. L'emprunt aux schémas du roman d'éducation ne suit pas un autre but. Denis Pernot a souligné la recrudescence du genre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Calqués sur les œuvres de célèbres prédécesseurs (Balzac et Stendhal ne sont pas les moins pillés), ces textes en



dénoncent néanmoins l'aspect pervers suivant le reproche fréquemment adressé au roman depuis son apparition. Les auteurs de ces ouvrages se proposent donc de « recoder » le genre en en faisant une forme apte à développer la morale et à former une jeunesse qui, si elle accède à l'éducation – et devient ainsi un enjeu majeur pour les politiques – au tournant du siècle, ne laisse pas néanmoins d'être source d'inquiétude. Denis Pernot rappelle en ces termes une des composantes essentielles du roman d'éducation : « *De manière générale, les romans [d'apprentissage] sont caractérisés par la mise en place d'une relation actantielle qui fait intervenir un couple pédagogique, c'est-à-dire au moins un personnage en formation et un personnage tutélaire capable de l'aider à prendre conscience de lui-même et à trouver sa place dans la société. Propice à l'émission de messages de moralisation, le schème de l'apprentissage est [...] largement exploité par les auteurs de romans éducatifs.* » Clara en mentor d'un personnage sans repères, *Le Jardin des supplices* propose bien la disposition canonique du genre. Cependant, contaminée par le projet mirbellien, la trame moralisatrice se fait déviante et entraîne le lecteur dans la voie du scepticisme. Plutôt que de l'attacher à une image rassurante de la société – proie poursuivie sans cesse par l'individu dans ses lectures –, le virus textuel l'en détourne au profit de l'ombre, c'est-à-dire un reflet dont le caractère fallacieux est le mieux à même d'incarner la véritable nature des codes sociaux.

S'attaquant au mode de présentation canonique du personnage et au portrait qui en délimite nettement les contours moraux, sociaux et politiques, Mirbeau présente un narrateur dérisoire. Ce faisant, il remet simultanément en cause la part de l'ombre dans la mise en scène des figures et son rôle dans l'élaboration d'un système de valeurs dual. Dès lors, elle se transforme, dans ses textes, en alliée du message polémique ; elle mine, de l'intérieur, les structures romanesques traditionnelles selon une méthode thématique et formelle étroitement liée au traitement de la lumière dans la toile impressionniste. Le texte devient l'analogon d'un piège, dont le fonctionnement a recours aussi bien à la cynégétique qu'à l'épidémiologie.

\* \* \*

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ombre est un élément consubstantiel des modes de représentation mimétique du réel. Elle appartient de fait aux conventions picturales, enseignée comme ficelle à l'Académie des beaux-arts et, transposée dans le texte romanesque, elle relève de ses dispositifs formels canoniques. Le bouleversement que l'impressionnisme apporte dans le

traitement de cet élément semble aller de pair avec l'évolution de l'écriture mirbellienne. Si les premiers textes ont recours à la forte dimension symbolique de l'ombre pour constituer un univers en tension qui nous plonge au cœur d'une psychologie des profondeurs, force est de constater que les suivants vont abandonner cette structure manichéenne au profit d'une complication des relations que le personnage entretient avec le monde. Narrateur désormais ambigu, trame narrative déviante et/ou trahissant le contrat générique passé avec le lecteur, réévaluation de l'ombre... tout concourt à la création d'un univers romanesque nouveau, mais jouant plus des codes en vigueur qu'il n'invente encore ses propres règles. Ce sera à *La 628-E8* d'achever la mutation formelle de l'œuvre en choisissant délibérément de sortir des « cadres » romanesques par la suppression de l'ombre et du rapport au réel qu'elle contribuait à créer. Ce faisant, l'œuvre de Mirbeau ira au-delà des avancées impressionnistes pour annoncer déjà les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

En rendant possible l'alliance de la vérité de la nature et de la force revendicatrice, l'usage de l'ombre dans les romans, sous l'influence des techniques impressionnistes, en fait des œuvres dont la violence polémique est d'autant plus efficace qu'elle ruse avec le lecteur, avançant masquée, tapie dans une obscurité aux valeurs nouvelles – enfin débarrassée des scories conventionnelles, et propice à la révélation lumineuse d'une vérité sociale et esthétique neuve. Nous aurions donc à découvrir la figure d'un pamphlétaire dont l'écriture devient paradoxalement de plus en plus allusive au fur et à mesure que l'intention polémique se fait plus forte. Cette caractéristique serait confirmée par les textes non romanesques. En effet, nous pouvons noter qu'au fil des années, les critiques esthétique usent, de manière chronique, de la forme dialoguée, de même que l'article politique se fictionalise. L'auteur traduirait, là encore, sa capacité exacerbée à capter l'atmosphère de son époque. Après lui avoir permis d'appréhender l'évolution de la peinture, celle-ci lui octroie de percevoir la contemporanéité d'un processus dominant de fonctionnement de la pensée que Marc Angenot désigne sous le nom de « *gnoséologie romanesque* ». Constatant que le modèle romanesque est le vecteur privilégié des représentations du monde, c'est à lui que Mirbeau choisit de s'attaquer en priorité en procédant au « *démontage impie de la fiction* ». Le commentaire de Pierre Bourdieu concernant le

texte qui renferme l'expression nous servira de conclusion, en rappelant, au travers de Mallarmé et des problématiques esthétiques, que l'enjeu principal des ruses de l'écriture développées par Mirbeau est de **sauver la littérature d'elle-même et malgré elle** : « [c]e *texte de Mallarmé* [...] *exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire* ».

Arnaud VAREILLE