



HAL
open science

Mirbeau conteur cruel ?

Bertrand Vibert

► **To cite this version:**

| Bertrand Vibert. Mirbeau conteur cruel ?. Littératures, 2012, 64, pp.73-93. hal-00873498

HAL Id: hal-00873498

<https://hal.science/hal-00873498>

Submitted on 15 Oct 2013

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

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

Mirbeau conteur cruel ?

Pour Jean-François Louette.

Quels sont le moteur et la cible de Mirbeau écrivain, en particulier du conteur et nouvelliste qu'il fut ? Non la seule haine du Bourgeois, ennemi tout à la fois réel et symbolique de Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam ou Léon Bloy. Les indignations et les haines de ce pessimiste libertaire et vengeur visent en effet tous azimuts : non pas tels hommes, mais tels représentants d'une humanité par essence méprisable ; non pas telle classe sociale, mais plutôt les mécanismes et les effets pervers de toute la société en tant que telle. Ainsi, Mirbeau conteur égrène la litanie des douleurs, perversions, férocités, lâchetés et appétits humains. Il les peint au plus près, c'est-à-dire au présent, selon une des deux grandes « philosophies » de l'époque – naturaliste pour dire sans doute un peu trop vite. Celle-ci repose sur une conception matérialiste de l'univers dans un monde sans Dieu qui découvre avec la science de Darwin et la philosophie de Schopenhauer matière à alimenter la désespérance¹. Mais la peinture de la noirceur de l'existence suffit-elle à faire de Mirbeau un auteur de « contes cruels », au sens où Villiers de l'Isle-Adam, l'idéaliste que l'on sait² et grand tenant de l'autre postulation philosophique, intronisait le genre en 1883 ? Rappelons en outre que la même année 1883 voit paraître les *Contes de la bécasse* de Maupassant – après *La Maison Tellier* en 1881 et *Mademoiselle Fifi* en 1882 –, bientôt suivis d'autres recueils qui mériteraient tout autant d'être appelés « cruels » s'il ne s'agissait que de considérer les tribulations de la vie en général, et plus encore la manière dont l'être humain traite son semblable. On se souvient à cet égard que « cruel », du latin *cruor*, appartient à la même famille étymologique que *crudus* (saignant, cru), qui désigne, par opposition à *sanguis*, le sang qui coule – ou le sang versé – et, par métonymie, la violence et le meurtre. À quoi j'ajouterai, comme nous l'apprennent les dictionnaires, la littérature et parfois le spectacle du monde, que la cruauté va de pair avec le raffinement et la jouissance, qu'elle trouve sa source dans l'économie des pulsions et se montre volontiers perverse.

Quoi qu'il en soit, les années 1880 sont exceptionnellement fécondes pour le conte et la nouvelle : ce que l'histoire littéraire appellera un « âge d'or ». Mirbeau, né en 1848, de deux ans plus jeune que Maupassant et son cadet dans les lettres, publie sans succès son premier recueil, les *Lettres de ma chaumière*, en 1884. Mais il livrera bientôt aux journaux force contes et chroniques qui seront peu recueillis ou repris par la suite, sinon dans les *Contes de ma chaumière* (1894), *Le Jardin des supplices* (1899) pour quelques-uns d'entre eux, ou encore les *Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901) où, sous couleur de roman, sont cousues bout à bout des nouvelles, de façon lâche et passablement désinvolte. Or, si la différence n'est pas toujours nette entre ce qui comporte prioritairement un contenu narratif (conte ou nouvelle³) et ce qui relève davantage d'une prise de position idéologique ou

¹ Sur les distances de Mirbeau à l'égard de l'école naturaliste, voir par exemple P. Michel, « Mirbeau et Maupassant », *L'Angélu*, n° 18, 2009, p. 26-40. Voir aussi P. Michel, « Le matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 292-312.

² L'indéfectible idéalisme de *tempérament* de Mirbeau n'est pas en cause, qui revient constamment sous la plume des critiques et biographes : voir P. Michel et J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, *passim.*, ou, encore de P. Michel, *Lucidité, désespoir, écriture*, Société Octave Mirbeau-Presses de l'Université d'Angers, 2001.

³ Je n'entre pas ici dans la distinction entre conte et nouvelle. Qu'il suffise de rappeler que le terme de « conte » est préféré par Mirbeau et qu'il est imposé par l'expression même de « contes cruels ». Sur ce point, on lira la

polémique (article), il importe surtout, au delà de ce partage incertain, de savoir si Mirbeau fait entendre une *voix* de conteur cruel. Car l'intuition de la cruauté, selon l'acception courante du terme, risque de nous égarer et de poser finalement plus de problèmes qu'elle n'en résout. En premier lieu, s'il ne s'agit que de montrer la vie et la société sous leurs aspects sombres ou violents, quel conteur – ou nouvelliste – ne peut être déclaré « cruel » au XIX^e siècle, de Mérimée à Bloy, en passant par Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam bien sûr, Maupassant ou Schwob ? Surtout, la cruauté ne nous requiert ici que transposée et réélaboree en principe poétique. Sur ce plan, elle est intrinsèquement liée à une intention esthétique qui transgresse l'ordre conventionnel du discours et vise à susciter chez le lecteur une forme de malaise de haut goût, ou mieux, de *jouissance mélancolique*⁴. Par là, elle se montre d'essence diabolique – puisqu'elle récuse l'harmonie du monde divin –, et traduit de façon radicale le renversement moderne de la figure de l'auteur en la dissociant de toute orthodoxie rassurante – telle sera du moins mon hypothèse. Il convient donc de délimiter les contours de la cruauté pour examiner ensuite dans quelle mesure elle peut s'appliquer à l'auteur du *Jardin des supplices* et du *Journal d'une femme de chambre* (1900). À l'horizon de cette cruauté se posera pour finir la question de ses possibles relations avec le cynisme. Chemin faisant, quelques contes de Maupassant, dont Mirbeau s'est parfois inspiré et qui sont les plus proches des siens par les sujets et la manière⁵, mais aussi à l'occasion tel conte de Villiers, pourront faire office de pierre de touche de l'esthétique de Mirbeau.

Vous avez dit « cruel » ?

Dans leur édition des *Contes cruels* (destinée à regrouper l'ensemble des contes de Mirbeau, qu'ils aient été recueillis ou non du vivant de l'auteur), Jean-François Nivet et Pierre Michel proposent cinq entrées thématiques : « cruauté de la condition de l'homme », « cruauté de la nature humaine », « cruauté de la femme », « cruauté de la société », « cruauté de la vie quotidienne⁶ ». Or, si les deuxième, troisième et quatrième rubriques illustrent clairement la notion dans son acception courante (en se recoupant d'ailleurs largement), la première et la dernière en revanche procèdent d'un glissement fort contestable, sinon abusif. Dire que la condition humaine ou que la vie quotidienne sont « cruelles » n'exemplifie pas plus la notion de cruauté que de les déclarer malheureuses ou « tragiques » (avec un coefficient superlatif ?). À un degré supérieur, l'élaboration philosophique d'un concept de

description très claire – mais en partie contestable et imprudemment essentialiste – d'Y.-A. Favre, « Mirbeau et l'art de la nouvelle », dans *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 343-349. Je me permets également de renvoyer à mes tentatives de problématisation d'un brouillage volontaire au XIX^e siècle – et partant doué de sens –, dans « Villiers de l'Isle-Adam et la poétique de la nouvelle, ou comment lire les *Contes cruels* ? », *RHLF*, juillet-août 1998/4, p. 570-582, et dans *Poète, même en prose*, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2010, p. 352-363.

⁴ Je me situe ici très précisément dans la lignée des travaux de J. Decottignies, et en particulier de « Bloy et Villiers de l'Isle-Adam ou l'intelligence du symbolique », *L'Herne*, Cahier Léon Bloy, M. Arveiller et P. Glaudes (dir.), n° 55, 1988, p. 368-374.

⁵ Mirbeau partage avec Maupassant, outre le fait d'être reconnu et une plume recherchée – et fort bien payée –, un certain nombre de traits qui ont été déjà relevés, auxquels il faut ajouter une écriture de type réaliste, même si cette appréciation devra être nuancée pour Mirbeau. Les différences ont été également soulignées : d'abord le sentiment de l'existence plus tragique et douloureux encore chez Mirbeau, véritable « chercheur de tares » monomane (ce que n'est pas Maupassant) ; ensuite et surtout, le caractère didactique et polémique (marqué politiquement) des contes de Mirbeau, lequel est impensable chez Maupassant. Voir en particulier A. Dubeux, cité par J.-F. Nivet et P. Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p. 251.

⁶ Octave Mirbeau, *Contes cruels*, éd. P. Michel et J.-F. Nivet, Séguier, 2 t., 1990. Voir aussi la préface, t. I, p. 30-31. Toutes les références aux contes de Mirbeau renvoient à cette édition, dont ne seront précisés que le tome et la page.

cruauté par Clément Rosset, pour être plus féconde, n'en reste pas moins insatisfaisante, parce qu'elle fait fond sur l'intuition commune qu'il s'agit justement pour nous de déplacer en lui conférant une inscription esthétique et littéraire :

Par "cruauté" du réel, j'entends d'abord [...] la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité [...] Mais j'entends aussi [...] le caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel, de cette réalité, – caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle. (*Le Principe de cruauté*, Minuit, 1988, p. 17-18)

On suppose que Mirbeau aurait pu souscrire à une telle définition, en vertu de laquelle « le principe de cruauté » réside *in fine* dans la relation que l'individu entretient avec sa propre vie autant que dans la vie elle-même : relation que l'on peut qualifier de mélancolique, mais qui ne va pas jusqu'à constituer la cruauté en *principe poétique* – ce n'est d'ailleurs pas son objet. Celle-ci entre néanmoins en résonance avec l'approche frayée par Jacques Hassoun sous l'angle de la psychanalyse – la mélancolie étant toujours consubstantielle à la cruauté –, mais en y apportant l'ajout crucial de la relation à l'autre :

C'est ainsi que nous pouvons entendre ce qu'il en est de la cruauté mélancolique : le mélancolique n'est pas moins cruel à l'égard de son entourage que de lui-même. Il l'est dans la mesure où, pour susciter de l'objet, pour que l'objet cause-de-désir advienne, il est constamment soumis à une nécessité, celle du meurtre de ce qui l'atteint au cœur même de sa subjectivité, le lent meurtre de ceux qu'il aime. (*La Cruauté mélancolique* [1995], Flammarion, « Champs », 1997, p. 78)

Ainsi pouvons-nous aller plus loin. Si la cruauté est un mode de relation complexe à l'autre – en l'espèce le lecteur dont on peut penser qu'il est aussi un *alter ego* de l'auteur –, elle ne relève pas en soi du monde représenté, qui n'en saurait former que le plus bas degré, même lorsqu'il donne à voir des personnages cruels. Sans doute les figures de tortionnaires abondent-elles chez Mirbeau, comme aussi les exemples de foules cruelles. Mais, du point de vue poétique abordé ici, cela ne suffit pas à prouver la cruauté des contes, et d'autant moins que l'attention du conteur se porte avec un zèle égal sur les victimes : êtres faibles, pauvres, dominés et exploités, personnages broyés par la machine sociale, et jusqu'aux animaux. Car ces derniers sont les victimes par excellence, condamnés à subir sans pouvoir s'en défendre l'universelle méchanceté des êtres dits humains : soit les plus féroces des êtres vivants chez Mirbeau, principalement mus par l'instinct de meurtre⁷.

Trois exemples brefs de contes de Maupassant permettront de mieux discerner par contraste ce qui fait la signature de Mirbeau. Dans « Une vendetta⁸ », une femme corse dresse

⁷ Ainsi, « La mort du chien » (I, p. 292-298) met en scène la vindicte d'un notaire contre un chien recueilli, sous le fallacieux prétexte qu'il pourrait être enragé, et celui-ci est finalement exécuté par le garde-champêtre, avec l'accord ou la lâche complicité de tous : « Et il ajusta le chien, le pauvre chien, le lamentable chien qui avait délaissé son os, regardait la foule de son œil doux et craintif, et ne paraissait pas se douter de ce que tout le monde voulait de lui. » (I, p. 296) La fin du conte narre le long et poignant supplice du chien agonisant. Le personnage éponyme de « Mon oncle » est un massacreur de chats – par manie – (I, p. 305-307), comme « Le petit gardeur de vaches » prend plaisir à les torturer (I, p. 334-339). Dans « Pauvre Tom » (t. II, p. 38-45), le narrateur finit par exécuter son chien vieux et fidèle, par lâcheté à l'égard de sa maîtresse qui ne le supporte pas, et qui éprouve une jouissance perverse – telle Clara du *Jardin des supplices* dont elle porte le prénom – à se faire conter ensuite les détails de l'exécution.

⁸ G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 et 1979, 2 t. : ici t. I, p. 1030-1034. Toutes les références aux contes de Maupassant renvoient à cette édition, dont ne seront précisés que le tome et la page.

son chien à attaquer en l'affamant, et elle prépare froidement et méthodiquement, bien longtemps après, l'assassinat horrible de celui qui fut le meurtrier de son fils. « Coco » (t. I, p.1149-1152) met en scène la manière dont un valet de ferme, par une rancune de paresseux⁹, maltraite un vieux cheval dont il devait prendre soin, au point de le laisser, pour finir, littéralement mourir de faim. « Tombouctou » nous transporte durant la guerre de 1870, au cours de laquelle « le nègre » Tombouctou, personnage indiscipliné, débrouillard, généreux et pillard, n'hésite pas à faire acte de cannibalisme et à manger – et à donner à manger (sans préciser la traçabilité de la « bon viande » qu'il apporte) – les ennemis prussiens morts. Si les trois exemples contiennent une violente charge de transgression, seuls les deux premiers mettent en scène des personnages cruels. Et l'on voit bien ici ce qui distingue de ceux de Maupassant les personnages de Mirbeau. Leur cruauté – qui n'est pas celle de l'auteur – tire sa force d'une forme de gratuité incompréhensible qui, au delà d'intérêts immédiats, concilie jouissance et bêtise, ou stupidité éthique. Au contraire, dans l'univers de Maupassant, la cruauté peut bien confiner à la barbarie et heurter les catégories morales du lecteur, elle n'en obéit pas moins à une forme de rationalité qui fait sens au nom de cas d'espèce particuliers et passablement exotiques, – que l'exotisme s'entende selon une acception géographique, sociale, voire psychologique et morale¹⁰ : un « goujat », une mère corse, un nègre cannibale. Ainsi, Maupassant s'intéresse à des possibles de l'humain tout à la fois assez proches pour faire frémir le lecteur, et assez lointains pour ne pas l'atteindre, en lui ménageant une distance confortable : une marge de sécurité, en somme. C'est pourquoi Maupassant n'est pas un conteur cruel : s'il trouble son lecteur, il ne le malmène pas, ne remet pas en cause son univers moral, ni surtout *sa confiance dans la narration et le langage*. Car chez Maupassant prévalent la clôture et le cadre, sauf dans sa veine fantastique. En extrapolant les conclusions de l'excellent article de Samuel Lair, « Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert¹¹ », on serait tenté d'affirmer qu'il y a au fond un *classicisme* du premier – le principe de clôture – qui s'oppose à la *modernité* du second – le principe d'ouverture. Nous verrons en effet que Mirbeau réduit la distance et tend à brouiller les places de l'auteur, du narrateur et du lecteur.

Mais sur un plan plus général, la violence de Mirbeau sonne comme une réponse douloureuse à la violence de la vie et à la violence sociale. Le recours à l'ironie et à la satire y sert un dessein pamphlétaire. Chez Maupassant en revanche – où elle est d'ailleurs intermittente –, la violence répond surtout à une volonté d'explorer une des singularités du réel (parmi beaucoup d'autres), afin d'en révéler des possibilités insoupçonnées. Là où l'auteur des *Contes du jour et de la nuit* joue de la variété des registres – du clair au sombre – pour envisager des arguments narratifs en eux-mêmes très majoritairement dysphoriques, c'est davantage l'unité de couleur ou de ton qui signe la manière – noire – de Mirbeau, dont le pathétique et l'ironie visent les personnages en misant sur une solidarité morale du lecteur. Néanmoins, malgré leurs différences, point donc à ce stade de *poétique de la cruauté* chez l'un ni chez l'autre, à moins de se contenter d'une vague appréciation psychologique sur leurs tempéraments d'écrivain, que chacun sait pessimistes et tourmentés. C'est pourquoi la

⁹ « Et une haine grandissait en son esprit confus d'enfant, une haine de paysan rapace, de paysan sournois, féroce, brutal et lâche. » (« Coco », t. I, p. 1149-1152). Maupassant ne stigmatise pas pour autant les paysans en général : il fait servir à son portrait l'image d'un *type* paysan qu'il s'emploie à broser avec exactitude. Les caractérisations morales, très négatives il est vrai, ne sont que la conséquence de ce parti pris. On trouverait également dans son œuvre des contre-exemples de vertus paysannes. C'est ce qui permet à P. Cogny d'écrire, au prix d'un paradoxe judicieux : « Dans la galerie si variée de ses personnages, ses préférés sont les paysans, dont il se sent proche à beaucoup d'égards. C'est donc pour eux qu'il se montrera le plus féroce. » (*Maupassant l'homme sans Dieu*, La Renaissance du livre, 1968, p. 109).

¹⁰ Voir sur ce point Fl. Goyet, *La Nouvelle*, PUF, « Écriture », 1993, p. 91-105.

¹¹ *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, 1996, n° 3.

question se pose à un autre niveau qui engage l'énonciation et la réception des textes, en somme une manière de programmer un certain type de relation au lecteur, d'où découleront d'autres effets.

D'un usage cruel de la parole

Poétique de l'excès

Puisque la cruauté chez Mirbeau ne relève pas en soi de la peinture des misères et méchancetés humaines, elle réside peut-être d'abord dans l'accumulation de la noirceur et de l'horreur¹². Il est en effet un seuil à partir duquel la quantité se convertit en qualité. En ce sens, on placera l'œuvre de Mirbeau sous le signe de l'outrance, de l'excès, voire de la caricature, dont la figure attendue est l'hyperbole. C'est ce qu'a bien perçu Jules Renard en évoquant l'homme Mirbeau :

Mirbeau. Il doit avoir cinquante-sept ans. Sa femme est très malade, et Mirbeau a dit à Thadée [Natanson] qu'il ne lui survivrait pas. Et il raconte des histoires qu'il exagère jusqu'à ce qu'elles portent. (*Journal*, 1^{er} janvier 1907¹³)

Touchant l'écrivain, on trouvera difficilement dans l'œuvre des contes qui soient souriants ou tout simplement légers. La tension y est maîtresse, qu'elle soit polémique ou pathétique. La remarque vaudrait aussi pour les romans, mais la forme brève a ses exigences propres, du fait qu'elle tend à s'organiser en recueil. De ce point de vue, les contes de Mirbeau manquent d'une alternance nécessaire en temps faibles et temps forts, et donc d'une manière de respiration. On comprend dès lors que Mirbeau conteur ne soit guère parvenu à composer des recueils aboutis – forme où le genre bref trouve son accomplissement esthétique – et que son œuvre ne puisse sur ce point être comparée à celle de Maupassant, ou *a fortiori* de Villiers. Néanmoins, ce qu'il perd en variété de registres, il le gagne en puissance et en intensité, et mieux que son aîné, il malmène le public de son époque en lui infligeant, conte après conte et « jusqu'à ce qu'elle porte », une noirceur de ton qui s'impose quels que soit les sujets traités et le choix du mode d'énonciation. En ce sens, on peut souscrire à l'analyse des éditeurs :

[...] si la cruauté fait partie intégrante de sa vision du monde, le parti pris d'en repaître ses lecteurs procède d'une intention correctrice ; il s'agit de choquer pour susciter la réaction du lecteur passif : la prolifération des images et des scènes de putréfaction et des scènes de violence fait toujours bon ménage avec la parole pamphlétaire. (Préface, t. I, p. 21)

Une autre question est de savoir si une telle intention, tout à la fois politique, sociale et morale, peut porter ses fruits¹⁴, et encore une autre de savoir si cette cruauté est toujours

¹² Dans cette perspective, on pourra lire le très beau travail de recherche inédit – même s'il porte sur le corpus romanesque – d'Anne de Maupéou, *La Cruauté en question(s) dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, J.-P. Bernard (dir.), mémoire de 3^e année, IEP, de Grenoble, 1992, 124 p.

¹³ Paul-Henri Bourrelier analyse le même trait dans l'œuvre critique de Mirbeau : « [...] l'exagération qui rendait éclatant l'humour des textes de Mirbeau a été appréciée par ceux, qui, comme Blum ou Bonnard, percevaient la sensibilité sous-jacente : la tendresse, la générosité, l'excès distinguent l'humour de l'ironie, qui exige la sobriété ; et l'on voit bien la différence avec Gide, maître de l'ironie, qui éprouvait une sorte de rejet pour l'exubérance combative de Mirbeau » (« Mirbeau, *La Revue blanche* et les nabis », dans *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 150).

¹⁴ Dans « Octave Mirbeau le cynique », P. Michel se demande si l'auteur de *Dingo* ne va pas jusqu'à faire « le constat de la vanité de son propre combat d'écrivain novateur, soucieux de changer le regard de ses

susceptible d'affecter le public d'aujourd'hui, qui en a vu et lu bien d'autres depuis. Il n'empêche : à lire les contes de Mirbeau de manière suivie, on ne peut s'empêcher d'être sensible à l'effet de ce qu'on pourrait appeler *l'implacable*. Au chapitre éternel et attendu de l'« Histoire d'une fille de ferme » (Maupassant), Mirbeau, dans « La bonne » (t. II, p. 165-172), confie à son personnage le récit de son (ses) malheur(s) : forcée de quitter la campagne pour survivre en trouvant une place à Paris, elle est violée par le réceptionniste de l'hôtel où elle s'est résignée à passer sa première nuit. Déshonorée et enceinte, puis fille mère, partout maltraitée et méprisée, elle termine ainsi le récit de ses tribulations :

– Eh bien, monsieur, il y a encore beaucoup de bonnes gens, de braves gens du bon Dieu, qui croient que je suis une méchante femme, une rien du tout... Et pourtant, je vous jure, monsieur, je vous jure !...

Et la Renaude, pliée en deux, brisée par l'émotion, se mit à sangloter. (t. II, p. 172)

Mirbeau place sous nos yeux le malheur à l'état pur (et immérité), comme dans un bon mélodrame, si ce n'est qu'il s'agit pour lui de dénoncer l'opprobre injustement subi par beaucoup de femmes réelles, et pour lesquelles la vraie vie – et le conte – ne ménagent aucune fin heureuse. On voit bien alors qu'il s'agit de reverser la condamnation sociale sur la société qui la porte. Mais où donc la cruauté, quand le ressort est à l'évidence le pathétique (et avec lui l'empathie), à moins de mettre en série ce conte avec beaucoup d'autres récits de victimes qui ne laisseront pas le lecteur indemne, à force¹⁵ ! En revanche, à suivre chez Maupassant les nombreuses variations sur l'« Histoire d'une fille de ferme » (t. I, p. 225-243), la conclusion serait tout autre. Car ce qui l'intéresse, c'est précisément la variation, la surprise et le retournement imprévu de situation (d'où découle son art de la pointe). Ainsi, la servante de ferme, fille mère à l'insu de tous et refusant, en raison de ce honteux secret, le mariage proposé par son patron, finit par y consentir. Après bien des violences de la part de ce dernier qui ne parvient pas à en avoir un enfant, le conte connaît une issue heureuse, produite paradoxalement par la révélation redoutée. Mais ce *happy end* doit être plus que relativisé et n'a rien d'un conte de fées : le patron aura une servante *gratis*, et de surcroît l'héritier qui lui manquait. Sur le même thème, Maupassant peut fort bien aussi conter une histoire à la fois pathétique *et* ironique – « Histoire vraie » (t. I, p. 457-462¹⁶) –, mais aussi d'une drôlerie grinçante – « L'Aveu¹⁷ » (t. II, p. 192-197) –, alors que Mirbeau ne quitte pas le registre d'une indignation désespérée tout à fait étrangère à l'auteur de *Bel-Ami*. Pourtant, la cruauté ne saurait se cantonner dans le paroxysme et l'effet de surenchère. Si elle est un trait définitoire

contemporains et d'éveiller leur conscience » (Dix-neuf/vingt, « Mirbeau. Sartre écrivain », Eurédit, n° 10, 2000, p. 21).

¹⁵ Mais dans le texte qui suit, « Le petit mendiant » (t. I, p. 173-177), la même Renaude chasse un autre paria, se montrant cette fois la pure représentante de la société qui l'a elle-même condamnée. Ainsi va le mal social selon Mirbeau, qui évite ainsi tout manichéisme et tout figement des positions. Et le narrateur fait preuve cette fois d'une réelle empathie.

¹⁶ Un hobereau a marchandé une accorte jeunesse pour en faire sa servante. Il la met dans son lit et celle-ci se trouve enceinte. Il décide alors de s'en séparer en la vendant – en justes noces – au prix d'une dot, laquelle est âprement marchandée par le mauvais sujet pressenti pour l'affaire. Mais la servante s'est éprise de lui, elle se désespère de cet abandon et finit par mourir de chagrin. La morale de l'histoire (et non celle de Maupassant qui n'en formule pas) est tirée en deux temps par le hobereau narrateur, qui en a éprouvé bien du tracass : 1° il est des femmes aussi sentimentales que certaines chiennes (qui ne supportent pas davantage d'être séparées de leur maître) ; 2° le mot de la fin : « Tout ce que vous voudrez, mais des femmes comme ça, il n'en faut pas. »

¹⁷ Une jeune paysanne finit par consentir à une « rigolade » avec un cocher de diligence, et elle devient grosse... pour économiser le prix de la course bihebdomadaire. Lui cachant son état, elle suppute l'économie réalisée pendant les mois à venir, s'il avait fallu payer double. Le raisonnement réconcilie la fille avec sa mère, qui l'avait battue comme plâtre en apprenant la nouvelle.

de la manière de Mirbeau, elle est à rechercher dans le positionnement de la voix narrative, dans l'instabilité ou l'indécidabilité de son *éthos*.

Cruauté narrative

Ce qu'il y a de plus troublant dans « La Bonne », ce n'est pas en effet son histoire, mais le fait que le narrateur, à qui elle est confiée, semble une parfaite émanation bourgeoise de la société où une telle histoire est possible. L'*incipit* donne le ton :

Ayant besoin d'une bonne pour faire mon petit ménage, j'allai, un jour, demander à la fermière, ma voisine, si elle ne connaissait pas une femme honnête et travailleuse qui pût remplir cet office. (t. II, p. 65)

Phrase neutre pour l'auteur, et non marquée dans le contexte des mœurs de l'époque ? Peut-être. Mais il est trop d'exemples qui incitent à penser le contraire. Ainsi « Tatou », cette histoire d'une autre Mignon recueillie par le narrateur auprès d'une placeuse pour en faire une gardeuse de vaches. L'intérêt qu'il lui manifeste reste néanmoins purement égoïste et dénué d'empathie, faisant d'elle un insolite objet de divertissement :

Et l'enfant m'intéressa au point que je ne tardai pas à la débarrasser des rudes travaux de la basse-cour. Je l'installai dans la maison, comme on installe un bibelot précieux, un oiseau rare, ou un petit chien, ou un gros chat, et aussi pour le plaisir de contempler ses gestes et ses yeux. (t. I, p. 208).

Ignorante de son origine, Tatou n'en a pas moins la nostalgie de « son pays », au point de tomber malade et de mourir de consommation, tout en s'imaginant qu'elle marche pour le rejoindre enfin. Certes, le narrateur est « désespéré », mais ne l'est-il pas de façon suspecte ?

On commence à toucher ici la cruauté, comme façon perverse de s'adresser au lecteur, – ce que Léon Bloy nous permet de nommer « désobligeance¹⁸ ». Dans les récits de Mirbeau – contes et romans –, elle relève, sinon toujours d'un traitement inouï du langage comme chez Villiers ou Bloy, du moins d'un certain usage très déstabilisant de la première personne : on peut penser par manière de comparaison au statut incertain, troublant et fait pour *inquiéter* du poète narrateur du *Spleen de Paris*, ou, bien plus récemment (de manière flagrante et massive), au succès de scandale qui fut celui des *Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006, – prix Goncourt mettant en scène un ancien officier SS qui raconte de façon tout à fait assumée les massacres auxquels il a pris part. C'est dire que, même dans la fiction, l'emploi de la première personne n'est pas indifférent, au point d'avoir suscité une vive polémique dans le cas précité. Or, chez Mirbeau, la première personne pose de manière récurrente la question du possible degré de proximité de l'auteur avec un narrateur à l'*éthos* peu recommandable, ou, mieux encore, disparate. Forme de dissonance harmonique qui serait l'équivalent de ce qu'on appelle en musique « frottement » : un accord (de seconde majeure ou mineure) par nature discordant, en somme, parce qu'il va à l'encontre de ce qui est perçu comme une loi naturelle par l'oreille... ou par la lecture dans son attente d'une position éthique et axiologique clairement situable de la voix qui parle. Ainsi, la veulerie du narrateur à l'égard de sa jeune épouse dans le conte ironiquement titré « Vers le bonheur », sonne « désagréablement¹⁹ »,

¹⁸ Voir Léon Bloy, *Histoires désobligeantes*, éd. P. Glaudes, Slatkine, « Fleuron », Paris-Genève, 1997 ; et Jean Decottignies, art. cité.

¹⁹ Mais il faut retenir la leçon de Baudelaire dans *Fusées* (XVIII, dans *Journaux intimes*) : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées. »

alors même que le personnage est *a priori* porteur des valeurs d'idéal et de sublimité qui sont inaccessibles à la jeune femme, mais sur lesquelles il cède pour apaiser son caprice de colère. Le conte s'ouvre pourtant sur l'annonce de la séparation et de l'incommunicabilité – qui est celle des sexes –, avant de revenir sur la scène douloureuse de la prise de conscience qui remonte au soir même du mariage. Lucide, porteur d'un idéal élevé mais lâche, on voit à quel point le narrateur brouille les pistes herméneutiques. Quand on sait de surcroît quelle fut la vie sentimentale et maritale de Mirbeau, et que le conte fut écrit tout de suite après son propre mariage avec Alice Regnault, ancienne actrice des Variétés, le conte apporte une tonalité tout à fait particulière au thème fin de siècle rebattu du caractère incompréhensible des femmes dont Claire – nouvel avatar de Clara – est un spécimen particulièrement opaque. Mais le conte peut aussi s'entendre comme une variation cruelle sur « Sentimentalisme » de Villiers ([1876], *Contes cruels*, 1883), qui raconte comment une jeune femme, au cours d'un rendez-vous, annonce à son amant – un poète – qu'elle rompt avec lui, au prétexte que sa nature d'homme de génie le rend incompréhensible, car étranger aux sentiments naturels et ordinaires – on voit que Villiers quant à lui renversait, en le déplaçant, le lieu commun du caractère féminin supposé impénétrable. Le poète, en dépit de la nouvelle, reste impassible et répond aux questions de sa maîtresse pour satisfaire la curiosité ; puis, rentré chez lui, il se suicide²⁰. « Vers le bonheur » gagne donc à être lu comme une variation sur « Sentimentalisme » plutôt que comme une simple transposition littéraire de la vie de Mirbeau. La dissolution banale et sans grandeur d'une séparation – qui ne résout rien – serait alors préférée au dénouement héroïco-tragique du suicide. Un degré au-dessus, ou au-dessous, la séparation n'aurait même pas lieu, et la vie du couple se poursuivrait sur les décombres du mariage où l'homme serait cantonné dans sa situation de victime consciente et impuissante, véritable jouet ou « pantin », écrira Pierre Louÿs un peu plus tard (*La Femme et le pantin*, 1898). Mais on l'a compris : pareille histoire ne peut être intéressante et troublante, du point de vue de la cruauté, que par son énonciation. C'est pourquoi ma lecture privilégiera chez Mirbeau une espèce particulière de contes, celle où une parole, plus symbolique que mimétique, est confiée à des monstres parfois ordinaires, parfois extraordinaires.

Les monstres ont la parole

Dans cette veine particulière, qui consiste à donner la parole à des narrateurs monstrueux, on peut compter « Un homme sensible » (t. I, p. 508-545) parmi les plus belles réussites de Mirbeau. Il s'agit d'un conte à épisodes très élaboré qui mériterait à lui seul une analyse complète et dont on peut à peine proposer ici une très sommaire esquisse. Qu'il suffise de dire que le lecteur est entraîné peu à peu dans la surenchère d'un désir qui ne connaît que lui-même, qu'il s'agisse du désir sexuel ou du désir de meurtre – meurtre du rival du narrateur, puis celui de sa maîtresse –, ce dernier lui laissant pour finir le « cœur soulagé », comme à quelqu'un qui aurait trouvé une solution élégante et adéquate à un problème lancinant. Dépassant de beaucoup ce qui pourrait n'être que la condamnation d'un égoïsme moral ou social, le récit ne peut être comparé, dans sa descente vertigineuse vers l'abîme – où seront littéralement et successivement précipitées les deux victimes –, qu'à ce chef d'œuvre de Catulle Mendès intitulé *Le Chercheur de tares* (1898²¹), dont Mirbeau admire l'auteur et

²⁰ Chez Villiers, la cruauté réside d'abord dans l'indécidable signification du titre – qui fait preuve de sentimentalisme, et qu'est-ce à dire ? –, laquelle suspend le conte sur une impossible *résolution*. (On peut là encore filer la métaphore musicale.)

²¹ Voir la remarquable édition de Guy Ducrey dans *Romans fin de siècle, 1890-1900*, Laffont, « Bouquins », 1999, p. 251-483.

que le personnage ne manque pas de citer²². Retournons à ses débuts dans l'existence, au moment où, s'étant posé en « artiste » et se vantant de mépriser Rodin – pour le coup un des « grands dieux » chers au cœur de Mirbeau –, il raconte sa première émotion d'enfant :

Je me rappelle avoir pleuré, durant plus de quinze jours, la mort d'un oiseau que j'avais capturé et à qui j'avais collé sur le crâne une menue crête joliment dentelée de laine rouge. Cette mort m'inspira mes premiers vers. Et ce qu'ils ont mouillé de beaux yeux de femmes !... (t. I, p. 508-509)

Bien sûr, le narrateur se discrédite lui même – il est non fiable sur le plan moral et son propos est frappé d'ironie. Pourtant il y a plus, car la poétique de la cruauté commence, non avec le supplice infligé à l'oiseau, mais avec le brouillage des valeurs et la perversion de la morale à des fins esthétiques dans ce récit à la première personne – « autodiégétique » dans la terminologie de Gérard Genette²³. Voilà donc un principe poétique étranger à l'esthétique de Maupassant, qui ne se pose jamais en moraliste, même paradoxal. Alors que, comme on l'a vu, Mirbeau bien souvent s'indigne et s'emploie à dénoncer, Maupassant prend le parti de donner à voir sans juger²⁴. Rappelons-nous le sinistre hobereau d'« Histoire vraie », qui peut sembler un parangon d'égoïsme et d'inhumanité. Sa cruauté de personnage est le fait d'une bonne conscience inentamable, mais elle ne s'exerce aucunement à l'encontre du lecteur qui ne peut se sentir de proximité de valeurs avec lui. À aucun moment les indices du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, ces indices sûrs d'une conscience diabolique, n'y sont mêlés comme chez Mirbeau. C'est pourquoi, tandis que l'esthétique de Maupassant est celle d'un peintre requis par les sens, Mirbeau tend davantage, dans ses meilleurs contes, vers ce que Jean Decottignies a nommé, à propos de Villiers et Bloy, « l'intelligence du symbolique²⁵ ».

Certains contes de Mirbeau sont d'ailleurs davantage des portraits chargés en situation que de véritables récits. Ainsi, dans « Âmes de guerre » – on sait que l'armée est une des bêtes noires de ce dreyfusard –, Mirbeau met en scène un officier qui fait preuve d'un cynisme absolu, en se confiant à un narrateur fort complaisant : celui-ci ne hasarde que quelques timides objections, lecteur lui-même de la presse nationaliste – *La Libre Parole*, *L'Intransigeant* et *La Patrie* –, et il se présente à l'instar de son interlocuteur comme « un libéral du bon cru » avec qui les relations ne peuvent être que « cordiales ». Qu'on en juge :

Qu'est-ce que la France aujourd'hui ? Une immense grève. Une immense émeute. Et pas le moindre feu de peloton... pas la moindre saignée. Rien ! C'est dégoûtant ! [...] On dit que le

²² « J'avais alors vingt ans, et j'étais un jeune homme harmonieux et vigoureux. Je portais avec fierté ce que Catulle Mendès appelle : la honte d'être beau. » (t. I, p. 513)

²³ Plus largement, Mirbeau a retenu la leçon moderne du Baudelaire de *Fusées* dans ses ultimes implications : « Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté. » Et on trouve chez lui bien des exemples du « démon de la perversité » au sens de Poe et de Baudelaire. Ainsi, dans « Monsieur Joseph » (t. I, p. 441-447), le narrateur enchérit pour un livre auquel il ne tient nullement, à seule fin de jouir de l'angoisse d'un autre enchérisseur pour qui ce livre a manifestement une valeur intime et symbolique irremplaçable.

²⁴ Cela ne l'empêche pas de montrer avec ironie les vices sociaux des gens du monde, des petits bourgeois ou des paysans. Mais il reste précisément à distance, tandis que Mirbeau ne cesse de *s'intéresser aux valeurs*, qu'il les brouille ou au contraire qu'il joue les redresseurs de torts : c'est son fameux donquichottisme.

²⁵ J. Decottignies, art. cité., p. 373. Il s'agit, en particulier par l'antiphrase, l'oxymore et la caricature de provoquer « des atteintes concertées à l'ordre sémantique dont se prévaut notre sentiment de vérité » : « Créant entre les mots de nouveaux rapports, ces procédures instaurent un ordre différent qui, comme tel, mérite d'être appelé *symbolique*. Un ordre qui, au jugement du sens commun, doit passer pour pervers ; mais qui, à l'encontre de ce jugement, manifeste l'activité d'une certaine *intelligence*. Ce que j'appelle l'intelligence du symbolique n'est donc que la réaction de l'ironie à l'égard du code quotidien. Réaction en quelque sorte diabolique. »

travail est une chose. C'est entendu... Une sale chose même... Mais le capital en est une autre, et une grande. Sacrebleu !... Si de temps en temps vous ne lui apportez pas sa bonne provision de cadavres, si vous ne le rassurez pas, il finira par se décourager. Et quand il n'y aura plus de capital... bonsoir le travail... Les prolétaires seront bien avancés !

– Mais, colonel, ils le seraient encore bien moins si vous les tuiez tous...

– Tous ! répondit le colonel, en haussant ses glorieuses épaules... Il en restera toujours assez. Il en restera toujours trop ! (t. I, p. 546-550)

Et tout y passe, les juifs, les dreyfusards, et pour finir, à la faveur d'une anecdote rétrospective, quelques créanciers exécutés en profitant de la répression de la Commune : « – Ça c'était une guerre !... À la bonne heure²⁶ ! » On peut rester songeur sur l'emploi des termes, combinés d'ailleurs en une série hétérogène : « dégoûtant » ; « sale chose » à propos du travail – qui rompt avec la morale sociale bourgeoise ; « bonne provision de cadavres » ; « se décourager » à propos du capital ; et « À la bonne heure ! » pour finir. Il est clair que Mirbeau ne cherche pas à ici atteindre le vrai par la *mimèsis*, mais par la puissance du symbole. Ce que le personnage exprime, ce n'est pas un caractère individuel, mais la logique profonde et informulée de la classe des « nantis » ou des jouisseurs. Dans ces pages de combat politique et social, Mirbeau frappe fort et son rire est noir. (On ne s'étonne guère que le texte ait paru dans *L'Humanité* [le 23 octobre 1904]). Avec « Un joyeux drille » (t. I, p. 435-440), c'est un personnage hilare, répondant au nom symbolique et presque bloyen de « M. Cléophas Ordinaire », qui raconte les meurtres qu'il a commis (sans qu'ils lui aient valu la moindre sanction sociale) comme autant de blagues hilarantes. Mais c'est dans « Solitude ! » (t. I, p. 186-191²⁷) que Mirbeau atteint à une ironie proche à certains égards de celle de Villiers, et cette fois dans un récit à la troisième personne. Le personnage partage en effet certains traits notoires avec les héros villiériers, tout en les mariant avec d'autres qui sont radicalement incompatibles avec eux. Il faudra donc s'attarder un peu sur quelques exemples significatifs :

Il y avait trois ans que Lucien, dégoûté de Paris sans qu'il eût su dire pourquoi, était revenu au fond de sa province natale dans le petit château qu'il tenait de sa famille, et où, depuis l'enfance, il n'était point retourné. (p. 187)

N'était l'ajout – « sans qu'il eût su dire pourquoi » – qui mine le propos au regard de l'axiologie villiérierne, le lecteur de ces quelques lignes pourrait imaginer qu'il a affaire à un des ces personnages nobles et/ou poètes, épris d'un idéal puisé dans une terre et une lignée ancestrales, comme il en est tant chez Villiers. Car cette inconscience est d'emblée suspecte, et la suite à l'avenant :

Enfant, il avait été heureux, – du moins il se l'était persuadé, comme il se persuadait qu'il avait été malheureux à Paris. Mais ses souvenirs d'enfance ne se précisaient guère. Il n'y accrochait aucun fait tangible, aucune certitude de joie définie. (p. 188)

²⁶ Dans la même veine, on peut citer « La Fée Dum Dum » (t. II, p. 374-378), texte repris dans la première partie du *Jardin des supplices*, dans lequel un officier anglais vante l'efficacité d'une nouvelle balle tueuse qui lui donne à rêver sur les « merveilleux progrès » – dirait Voltaire – que permet d'espérer le perfectionnement des armes.

²⁷ Publié dans *Le Journal* le 10 février 1895, le texte est une reprise de « Vae soli » publié dans *L'Écho de Paris* du 3 septembre 1889 : la proximité de la mort de Villiers qui venait de mourir et que Mirbeau admirait, la manière ironique qui rappelle « Le Traitement du docteur Tristan » (*Contes cruels*) et jusqu'à l'amphibologie du titre, tout semble regarder du côté de Villiers : le poète qui cultivait avec superbe la solitude du génie ne fut-il pas aussi celui qui paya chèrement le prix de sa solitude ?

Ne pas savoir de quelles valeurs on est porteur « en naissant », telle est la garantie pour Villiers d'une inexpiable roture, et tel est bien le lot du personnage, ce « passant » peu considérable malgré son désir d'une retraite salubre. Pourtant, la solitude ne manque pas de produire quelque effet sur cette âme médiocre et molle : après le sentiment d'ennui, puis l'obsession de la maladie qui meuble le vide des journées, il est contre toute attente atteint par « certains phénomènes spirituels » qui lui donnent à penser qu'il devient fou. Et cette fois, l'oreille un peu exercée entend quelque chose de la voix de Villiers acclimatée dans l'univers et le style de Mirbeau :

Comme il ne lisait plus les bons livres qui, jadis, entretenaient sa raison dans les connaissances moyennes, dans les notions d'honnêteté courante, [...] il arriva que, livré à lui-même, il commença de penser par lui-même, et que son esprit délaissé rétrograda vers des conceptions naturelles.

[...] il eut des réveils de conscience, des lueurs farouches de réflexion, qui le troublèrent immensément.

Il se surprit à douter de la justice des juges, du désintéressement des ministres, de la bonté héroïque des banquiers. Il ne respecta même plus les corps constitués²⁸. (p. 189)

La vertu démystificatrice de l'ironie consiste ici à jeter le doute sur l'ordre social et plus encore sur le langage qui en découle, avant de renchérir au point d'influer sur la conduite du personnage, atteint d'un accès de fièvre qui le rend « bon, généreux, et pitoyable à toutes les douleurs » (*ibid.*). Et pour couronner le tout, ce sont des visons d'art qui s'emparent de lui :

En même temps, son âme s'élevait, sur les ailes de la pitié, jusqu'aux symboles les plus sublimes de l'art. Il découvrait chaque jour des mondes nouveaux, des harmonies irrévélées, des musiques belles comme la pensée. En lui s'ébauchaient des projets d'œuvres splendides et pures. (p. 190)

On le devine, ces « phénomènes inquiétants » provoquent un sursaut du personnage qui y perçoit « des signes indéniables de sa déchéance morale, de sa dégradation intellectuelle » (*ibid.*). Il se voit perdu pour la société, pour le monde, c'est-à-dire pour n'importe quelle « famille honnête et distinguée ». Il est temps de réagir ; et voici « la morale » qui fournit l'*explicit* du conte :

– Allons ! allons ! pour me laver de cette souillure et me guérir de cette gale, pour redevenir l'homme soumis, normal et propre que j'étais, il est temps que je rentre dans la société. Il est temps que je me marie, que je me retrempe dans l'amour.

Lucien alluma un bougeoir, se dirigea vers sa chambre.

– Dans le saint amour ! répéta-t-il, tandis qu'il considérait son lit étroit et solitaire, en poussant un soupir qui s'acheva en plainte douloureuse.

Il se coucha et, toute la nuit, durant que la tempête hurlait au dehors, il rêva à des choses nuptiales et régulières. (p. 190-191)

On appréciera le paradoxe de la pointe finale, le retour à l'ordre et à la paix intérieure étant ménagé par une très efficace antithèse²⁹. En somme, dirait Villiers, il est redevenu « un

²⁸ Cf. Villiers de l'Isle-Adam, « Les Demoiselles de Bienfilâtre », *Contes cruels, OEuvres Complètes*, éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1986, 2 t., t. I, p. 548 : « Et sa sœur, hélas, cette noble Henriette [prostituée comme sa cadette, qui a commis la « faute » de se déshonorer en tombant amoureuse, et en aimant *gratis*], qui maintenant pliait, comme on dit sous le fardeau ! Parfois, elle se prenait la tête dans les maïs, doutant de tout, de la famille, des principes, de la Société même ! »

homme de l'Humanité³⁰ » Pour notre propos, il est clair que Mirbeau porte ici atteinte à l'ordre du langage, car que signifient désormais les mots « souillure », « saint » et « amour » ? Mirbeau se montre donc bien à l'occasion « cruel » ou « désobligeant » à l'instar de Villiers ou Bloy, sinon de façon aussi retorse et inquiéteuse, dans la mesure où l'antiphrase généralisée finit par rétablir une forme de connivence stable. Il s'agit là pourtant, même circonscrite et intermittente, de ce que nous avons nommé *poétique de la cruauté*. Reste une question qu'il faut aborder pour finir : une telle cruauté est-elle compatible avec le cynisme ?

Cruauté et cynisme

Dans l'article déjà cité, intitulé « Octave Mirbeau le cynique », Pierre Michel, après avoir pris soin de dégager le terme de son acception courante, établissait un certain nombre de critères qui devaient permettre de voir en Mirbeau un cynique sur le modèle des philosophes grecs (Diogène et Antisthène) : d'abord par « une éthique de la provocation, du scandale et de la totale franchise (la *parrhésia* [...]) » ; mais également par « le recours au procédé de la falsification³¹ des cyniques grecs, notamment dans sa dernière œuvre narrative, *Dingo*, dont le héros n'est autre que son chien » (art. cité, p. 12). Je laisserai ici la question de *Dingo*, la plus convaincante pour la thèse – et pas seulement à cause de l'étymologie de « cynisme » –, tout en suggérant qu'elle pourrait soulever une autre question : celle d'une certaine évolution de Mirbeau vers le cynisme. (Nous avons pu observer par contraste que tous les chiens étaient loin d'être cyniques chez Mirbeau.) Plus largement, donc, en considérant l'œuvre et les contes, on s'aperçoit que, pas plus que pour la cruauté, la représentation du cynisme ou de personnages cyniques ne fait *a priori* l'auteur cynique. Ces personnages abondent en effet, et on a pu déjà en recenser quelques spécimens³². Mais le cynisme, examiné selon son acception originelle, ne peut valoir là encore que transposé en principe poétique, c'est-à-dire sous un angle littéraire. Si un tel principe est mis en œuvre par Mirbeau, quelles sont ses relations avec la cruauté ? dans quelle mesure sont-ils compatibles l'un avec l'autre ? En d'autres termes, Mirbeau serait-il davantage cynique que cruel ?

Les arguments de Pierre Michel en faveur d'une « éthique cynique » de Mirbeau sont les suivants (art. cité, p. 12 *sqq.*) : 1° « la lucidité impitoyable d'un matérialisme radical », qui fait « table rase » de « toutes les croyances et illusions humaines » ; 2° « le rêve d'authenticité et d'adéquation à soi-même » ; 3° la nécessité d'une ascèse pour se libérer de tous les faux biens qui attachent l'homme à la vie, et dont les héros de Mirbeau se font à l'occasion les hérauts ; 4° la continuité qui va du cynisme à l'individualisme farouche et à la position de « libertaire conséquent » et d'« anarchiste radical » ; 5° une attitude de provocation systématique et « une esthétique de la révélation » ; 6° le renoncement à tout enseignement de vérité doctrinale au nom d'un relativisme indépassable, le cynique se bornant à être un

²⁹ Si tout le XIX^e siècle bourgeois prône le mariage, il ne va pas jusqu'à en faire un objet de rêve ou de fantasme, sinon chez les jeunes filles. Nécessité de l'ordre social, il est ce qu'Émile Augier entend défendre comme « le bonheur légal ». On mesure par contraste l'ironie de Mirbeau.

³⁰ Villiers de l'Isle-Adam, « Le Traitement du Docteur Tristan », *Contes cruels*, *op. cit.*, t. I, p. 733. On pourrait aussi montrer que Mirbeau récrit à sa manière, en les renversant et en les banalisant exprès, les données du « Désir d'être un homme » (*ibid.*, p.657-665).

³¹ Par « falsification », il faut entendre le principe qui consiste à mettre au jour et à révéler la fausseté des valeurs et institutions sociales.

³² L'exemple d'école en serait fourni par « Gavinard » (t.II, p. 273-280) : Gavinard le fils – putatif – se fait reconnaître par un grand financier richissime, et jouit princièrement de sa fortune. Le père se trouvant ruiné, le fils demande au père de différer l'annonce de sa ruine après son riche mariage mondain. Et le père étant venu trouver le fils dans l'espoir de relever sa fortune, celui-ci le congédie sèchement ; et au mot de « Mon fils ! », il réplique : « Votre fils ! [...] En vérité ! Hé, monsieur, sais-je seulement si vous êtes mon père ?... »

« inquieteur ». Or tout cela est juste, mais ne saurait suffire pour une conscience moderne. D'abord, si l'on s'en tient à une analyse transhistorique du cynisme telle que la décrit Jean-François Louette – mais sans s'y limiter –, l'analyse achoppe. Car aux yeux du psychologue ou du moraliste, l'« hyperlucidité ravageuse » s'accompagne d'un « assèchement précoce [du cœur] », d'un « égoïsme superlatif », d'une complicité avec le mal, à quoi il faut ajouter, sur le plan proprement philosophique, une « froide résignation » qui rabat le devoir-être sur l'être³³. Or, la lucidité mise à part, tous les traits précités sont à l'évidence en contradiction avec tout ce qui caractérise l'attitude morale et esthétique de Mirbeau. À l'occasion, une certaine complicité cruelle pouvait apparaître entre la voix narrative et la voix auctoriale, mais le cynisme des personnages ou de la société, voire du narrateur, est quant à lui toujours mis à distance, et donné à décrypter comme tel. C'est pourquoi l'affectation de cynisme chez Mirbeau est bien plutôt le fait d'une conscience mélancolique, tout à la fois hyperlucide et hypersensible, qui y trouve un moyen de défense, quitte à se défendre en attaquant. Profondément affecté et *outré* par la morale sociale, Mirbeau se révolte en donnant à voir et à entendre la signification profonde de ce qu'il perçoit. À cet égard, toute une partie de son art est proche de celle du caricaturiste Jossot, et vise les mêmes « passementeries » : hommes d'église, juges et militaires. Mais chez cet artiste *bifrons*, le cynisme est bien l'autre face de la sensibilité, dont la forme la plus fréquente – et altruiste – est la compassion. D'où ses combats successifs au nom de la vérité et de la justice (politiques, sociales, esthétiques³⁴), au premier rang desquels son engagement dans l'affaire Dreyfus. Le prétendu cynisme de Mirbeau ne doit donc pas nous en imposer : il cache un artiste et un homme qui en sont l'exact opposé. On comprend dès lors que la posture cynique, par le truchement de contes, de personnages et de narrateurs immoraux ou amoraux, n'est chez lui que le *moment* et le *moyen* esthétique d'une indignation morale profonde.

Dénonçant le cynisme social et mondain, Mirbeau exprime donc ses colères et ses haines, mais il laisse aussi en retour parler sa compassion, alors que l'art de Maupassant, beaucoup moins axé sur les valeurs, confie à la fiction narrative le soin d'exprimer une vision qui ne saurait sans doute se formuler autrement. Mirbeau au contraire prend volontiers le parti de déléguer à ses personnages des discours que le lecteur devra apprécier en fonction de ce qu'ils révèlent et de qui les profère. Il est en ce sens plus proche de Villiers et de Bloy, non pas cynique, mais parfois cruel. L'autre grand ressort est la pitié – chère à Marcel Schwob –, comme dans « L'Octogénaire », un de ses contes les plus poignants. À quatre-vingts ans, restée seule dans un petit village de la campagne romaine, Rosa Pelletrini réunit ses maigres économies pour aller rejoindre son fils à Paris. Mais celui-ci l'accueille très mal, veut la renvoyer sous prétexte qu'il ne peut la nourrir, et finit par accepter qu'elle reste à condition qu'elle gagnera sa vie en posant comme modèle. La vieille femme ne comprend pas, mais violentée par son fils, elle se résigne. La deuxième partie du conte se passe à l'atelier. Le narrateur, double proche de l'auteur – l'atelier est celui de Rodin – brosse le portrait de ce nu de vieille femme. Celle-ci reste complètement inerte à l'exception des yeux, qui tout à coup se mettent à pleurer deux grosses larmes « sur la nudité de ce corps supplicié ». Et le narrateur de conclure :

Elle pleura longtemps, sans bouger. Et il n'y avait de vivant en elle que ces larmes, qui versaient, goutte à goutte, sur le viol brutal de sa pudeur, les souffrances infinies de son âme inviolée. (t. I, p. 148)

³³ Je dois cette analyse et les expressions notées entre guillemets à l'excellent *Chiens de plume* de J.-F. Louette, Neuchâtel, La Baconnière, 2011 : ici, chap. V, « Cynisme et modernité ».

³⁴ Voir O. Mirbeau, *Combats esthétiques* [recueil d'éditeur des critiques d'art parues dans la presse], *Combats esthétiques*, Séguier, 2 t., P. Michel et J.-F. Nivert (dir.), Séguier, 1993.

Tout entier fondé sur l'empathie et ce que Stendhal appelait « la voie humide », voilà donc un conte qui en appelle à la pitié, et donc pas plus cynique que cruel³⁵. Or le cynisme poétique, comme le cynisme philosophique, ne saurait être intermittent ou contingent.

Un dernier trait enfin éloigne Mirbeau du cynisme. Ainsi que le montre encore Jean-François Louette (*op. cit., passim*), le cynique exprime une inquiétude ou une angoisse sur le sens de l'art, au point d'« aboyer » contre lui (notamment chez les modernes). Non qu'il s'agisse ici d'art manqué ou fourvoyé, mais du statut de l'art en général. Sur ce point, force est de constater que Mirbeau, l'homme et l'artiste, est aux antipodes du cynisme, lui le héraut de tous les « combats esthétiques ». Et il s'oppose encore une fois à Maupassant, chez qui l'homme, sinon l'artiste, est volontiers cynique, comme si l'art littéraire servait d'exutoire à l'impassibilité d'un homme qui croit bien peu au sens et à « la valeur » de ce qu'il fait :

Je passe les deux tiers de mon temps à m'ennuyer profondément. J'occupe le troisième tiers à écrire des lignes que je vends le plus cher possible en me désolant de faire un métier abominable... Je suis incapable d'aimer vraiment mon art. Je le juge trop, je l'analyse trop. Je sens trop combien est relative la valeur des idées, des mots et de l'intelligence la plus puissante. Je ne puis m'empêcher de mépriser la pensée, tant elle est faible, et la femme, tant elle est incomplète³⁶.

Voilà une déclaration profondément cynique qui ne saurait se trouver sous la plume de Mirbeau. Même s'il faut toujours accueillir avec prudence ce genre de déclaration, celle-ci corrobore la vive émotion, éprouvée par contrecoup lorsque Mirbeau apprend la mort de son aîné : « Et jamais Maupassant n'a rien aimé, ni son art, ni une fleur, ni rien ! » (cité *ibid.*). C'est que Mirbeau le tendre, le violent et parfois le cruel, ne saurait décidément comprendre ni partager le détachement cynique.

Ainsi la cruauté, à la différence du cynisme, pourrait se définir comme une élaboration esthétique *raffinée* ; et la transposition, sur le plan du symbolique, de ce qui trouve sans doute sa source sur le plan pulsionnel ou libidinal, donc intime. Elle offre ainsi une jouissance compensatoire à des écrivains *écorchés vifs*, puisqu'elle parvient à convertir sur le plan de l'art ce qui est d'abord source de souffrance – pour l'auteur comme pour les lecteurs qui savent se reconnaître en lui : ce qui n'a rien à voir avec le masochisme, mais bien en revanche avec l'ironie et la mélancolie. En somme, quand le cynisme se place du côté de la monstration provocatrice, la cruauté se situe plutôt du côté de la suggestion, de l'insinuation et du trouble. D'essence moderne en tant que phénomène esthétique, elle prend les lecteurs à rebrousse-poil, alors que toute la tradition rhétorique visait à se concilier les auditeurs ou lecteurs, et à susciter leur bienveillance : ce que la rhétorique latine nommait *mores* (les mœurs). Car si le cynisme choque les mœurs, il se manifeste par une attitude et des actes avant de se traduire en paroles, et sa transposition sur le plan poétique est le fait d'un tournant moderne. Mais là où le cynisme se conçoit comme passage à un deuxième niveau où il se récuse lui-même – la poétique cynique contre le cynisme social – la cruauté est une, puisque nous en avons exclu, sous l'autorité fondatrice de Villiers, ce qui concerne seulement l'agir humain, sans parler des circonstances de la vie ou de la condition humaine.

³⁵ Dans « Le Modèle » [t. I, p. 1103-1109], Maupassant s'intéresse à la vie manquée du peintre (donc de l'artiste maltraité) et non, en dépit du titre, au personnage du modèle qui est la cause de cet échec.

³⁶ Maupassant, *Correspondance*, citée par P. Michel, « Mirbeau et Maupassant », art. cité, n. 39.

Peintre anticynique du cynisme, se cachant sous les allures contradictoires d'un cynique compatissant, toujours sombre et parfois sombrement cruel³⁷, Mirbeau représente donc un cas singulier dans la mesure où il oscille entre des postures esthétiques difficilement compatibles. Preuve s'il en est d'un artiste toujours en quête de sa propre voix. Avec des mérites propres, plus moderne esthétiquement que Maupassant, mais sans doute moins inventif sur la voie cruelle que Villiers et Bloy, Mirbeau n'est pas pour autant un conteur plus doué, ni un meilleur écrivain que l'auteur de *Boule de suif*. Celui-ci a pour lui la variété des tons et des sujets – souvent tout aussi scabreux pour l'époque – et la faconde du conteur qui sait trisser des histoires et renouveler l'art du récit bref en imaginant des histoires dignes d'intérêt à partir de l'apparente banalité des destinées ordinaires. Chez Mirbeau, sous le signe unique de la couleur noire (comme sa colère et à l'occasion comme son rire), on pourra préférer les contes cruels – faits pour inquiéter –, même si ce ne sont pas ceux qui frappent le plus fort ; ou bien, tout au contraire, ceux dont la force rageuse résonne jusque dans notre présent.

*

* *

*

³⁷ J'avais naguère opposé pour finir une « cruauté noire » de Mirbeau à la « cruauté rouge » de Villiers : « Villiers de l'Isle-Adam et Octave Mirbeau. Celui qui croyait au ciel, et celui qui n'y croyait pas », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, 2002, n° 9, p. 64-75.