

Anita Staroń

Entre la parole et le silence : l'exil d'Octave Mirbeau

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica 3, 109-116

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anita Staroń
Université de Łódź

ENTRE LA PAROLE ET LE SILENCE L'EXIL D'OCTAVE MIRBEAU

« En six mois, je n'ai pas écrit cent pages. Et encore, si elles me plaisaient! [...] Après les ratures et les recommencements, c'est encore plus mauvais, plus vide, plus rien »¹ – écrit Mirbeau à Mallarmé, en 1889. Il travaille à son troisième roman, mais souffre encore plus que lorsqu'il composait *Le Calvaire*, son début romanesque. Cette gestation douloureuse, le sentiment de l'impuissance créatrice, la crainte de ne pas trouver de mots justes, accompagneront l'écrivain jusqu'à la fin de sa carrière et finalement auront raison de lui : il passera ses dernières années immobile, inerte, silencieux. Une conclusion muette à une vie débordant de paroles paraît un paradoxe. Mais peut-être n'en est-elle qu'une conséquence logique.

On connaît la verve de Mirbeau, un homme bouillonnant d'énergie, un esprit rebelle, flairant toute injustice pour ensuite en crier à pleins poumons. Après une période d'asservissement littéraire où, comme nous le font croire ses biographes, il ne parle pas de sa propre voix, il se fait de plus en plus partisan des idées anarchistes et défenseur des pauvres. En tant qu'un des journalistes les plus lus de son temps, il est conscient de son influence sur la société et en profite pour parler au nom de tous les exclus. Son style virulent, véhément, direct, fait vite comprendre qu'il y s'agit en même temps d'une sorte de thérapie par l'écriture. En effet, Mirbeau se débat toute sa vie contre les traumatismes liés à son enfance, à la guerre et aux expériences amoureuses. S'y ajouteront plus tard de cruelles déceptions liées au système républicain et à la vie sociale et politique en France de la belle époque. Le monde qu'il présente dans ses œuvres est dichotomique : les bourreaux s'opposent aux victimes, et Mirbeau a choisi le côté de ces dernières, comme il le déclare dans un de ses romans: « puisque le riche [...] est toujours

¹ Jean-François Nivet, Pierre Michel, *Octave Mirbeau. Biographie*, Paris, Séguier, 1990, p. 394.

aveuglément contre le pauvre, je suis, moi, aveuglément aussi, et toujours, avec le pauvre contre le riche... »². Ses premiers romans restent plus près de ses propres expériences, mais ensuite le cercle des exclus qu'il décrit va s'élargissant, et c'est tout un cortège de mendiants, de vagabonds, de filles-mères, d'orphelins, de miséreux de toute sorte, sans oublier les noirs – victimes de la colonisation, les juifs massacrés dans des pogromes et les prostituées auxquelles il consacre une brochure *L'amour de la femme vénale*, curieusement conservée dans une traduction bulgare et récemment retraduite en français³.

Il n'est pas impossible de faire un rapprochement entre Mirbeau et les marginaux qu'il présente. Certes, Mirbeau connut la gloire relativement tôt, et vers la fin de sa vie il vit absolument à son aise. Mais il conserve en mémoire l'époque difficile de ses commencements, où il devait écrire sous la dictée des puissants et servir des opinions qui n'étaient pas les siennes. Le mutisme forcé, l'impossibilité de dire ce qui lui tenait à cœur, ont pu influencer ses rapports ultérieurs avec la parole. Et quand le temps de la liberté artistique arrive enfin pour lui, il se tient à l'écart de tous les groupes, exhibant un individualisme outré. Il échappe à chaque tentative de classification et toute étiquette est réductrice. Il aime les exclus, parce qu'il leur appartient, lui, qui provoque toujours, qui profère des opinions extrêmes et peu populaires et n'hésite pas devant une attaque directe. Cette attitude lui vaut beaucoup d'ennemis et, même parmi ses amis, lui réserve une place spéciale d'exilé volontaire. Un élément de non moindre importance, que j'avais signalé plus haut, est sa désillusion constante face à l'hypocrisie de la troisième république et, plus personnellement, à sa vie affective. Ses liaisons successives et finalement son mariage ne font que confirmer sa conviction que toute communication entre l'homme et la femme est impossible, ces deux êtres étant foncièrement différents. Ce qui pis est, la femme domine et détruit l'homme. L'exemple le plus connu est sans doute Clara du *Jardin des supplices*, mais on peut également citer, parmi bien d'autres encore, l'héroïne du conte *Pauvre Tom* !⁴ qui ordonne à son mari de tuer le vieux chien qu'il avait avant le mariage. Et puisque l'homme ne peut vivre sans femme, le mari s'exécute finalement. La division en victime et bourreau est on ne peut plus évidente.

Ces portraits littéraires ne sont pas sans offrir quelque ressemblance avec la situation réelle de l'écrivain. Il n'abandonnera jamais sa femme, dont il ne sera jamais compris. Ce sentiment d'une profonde et irrémédiable solitude fait de lui-même une victime, un être incompris – un marginal et sa pitié pour les rejetés doit avoir des fondements tout à fait personnels. Ses commentateurs sont d'accord pour trouver des ressemblances entre lui et beaucoup de ses personnages (avant

² O. Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Fasquelle, 1907, p. 308.

³ O. Mirbeau, *L'amour de la femme vénale*, traduit du bulgare par Alexandre Lévy, Saint-Denis, Côté-Femmes, 1994.

⁴ O. Mirbeau, *Contes Cruels*, Paris, Séguier, 1990, t. II, p. 38.

tout dans ses premiers romans, que certains appellent même autobiographiques, mais le procédé continue par la suite), lui-même les avoue parfois. De plus, il déclare à maintes reprises, dans son œuvre, sa sympathie pour les miséreux. Dingo, le chien – héros de son ultime roman, montre une préférence visible pour tous les vagabonds, mendiants, même des criminels. Devant la foule indignée par le comportement du chien qui lèche les mains du vagabond-assassin, son maître est tenté de crier : « Dingo a raison... Oui, ce misérable assassin est moins criminel que vous tous... moins ignoble que vous tous... »⁵ Le narrateur d'un des contes déclare: « j'aime le crapaud »⁶, et l'explique précisément par le dégoût que cet animal provoque généralement, le protagoniste d'un autre conte avoue son « faible pour les crapules »⁷. N'est-ce pas parce qu'ils sont à ses yeux plus humains que les « honnêtes gens », qu'il ne cesse de prendre en dérision, comme l'abbé Jules, qui dit à Albert: « C'est une honnête femme, ta mère... Ton père aussi est un honnête homme... Eh bien, ce sont tout de même de tristes canailles [...] comme tous les honnêtes gens. [...] Toi aussi, tu seras un honnête homme, pauvre enfant »⁸.

Il semble intéressant d'analyser les techniques qu'utilise Mirbeau pour présenter la misère. L'univers des exclus est silencieux. Ils ne parlent pas, d'abord parce qu'on le leur défend. Tel est le cas des enfants. Si Albert de *L'Abbé Jules* risque une observation, il s'entend répondre par une question: « Eh bien ! qu'est-ce que c'est ?... Et les trappistes, est-ce qu'ils parlent, eux ? »⁹ La mère de Georges des *Mémoires de mon ami* dit simplement : « Un enfant ne doit jamais parler »¹⁰. Le père de Sébastien Roch du roman homonyme répond à toutes ses questions d'enfant curieux et intelligent : « Il y a des connaissances auxquelles un gamin de ton âge ne doit pas être initié »¹¹. La réponse du père de Jean Mintié du *Calvaire* est semblable¹². Les enfants doivent donc se taire. Mais quand même ils crieraient, on ne les entendrait pas. Une autre loi qui règne dans cet univers, c'est l'incommunicabilité. Voilà une raison pour laquelle le mutisme touche aussi les adultes. Les pauvres qui peuplent l'œuvre de Mirbeau savent d'avance qu'il n'y aura pas d'oreilles pour écouter leur plaintes. Ils préfèrent donc se taire.

Très souvent aussi, ils ne parlent pas parce qu'ils ne savent pas comment le faire, comment traduire en paroles les sentiments qui les déchirent. Un passage assez révélateur à cet égard provient de *Sébastien Roch*, quand un dialogue de

⁵ O. Mirbeau, *Dingo*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997, p. 136.

⁶ *Le Crapaud*, in *Contes Cruels*, t. I, p. 80.

⁷ *La p'tite*, *ibid.*, p. 370.

⁸ O. Mirbeau, *L'Abbé Jules*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Mémoires de mon ami*, in *Contes Cruels*, t. II, p. 600.

¹¹ O. Mirbeau, *Sébastien Roch*, Paris, Fasquelle, 1926, p. 6.

¹² O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 36.

quelques phrases entre Sébastien et un collégien noble s'étend sur plusieurs pages. C'est que chaque réponse de Sébastien, concernant son nom, son origine, le métier de son père (quincaillier, pour tout dire) est précédée d'un flot de pensées et d'images qui inondent son cerveau mais ne peuvent en sortir que ridiculement rétrécis : « Puisque j'suis de Pervençères !... Na ! » – répète-t-il, sans pouvoir trouver de mots justes¹³. Bolorec, le seul camarade de Sébastien, hué comme lui, car son père est médecin, a choisi de se murer dans un mutisme plein de haine. Les héroïnes des contes tels que *La chanson de Carmen* ou *Tatou* ne parlent presque pas, la voix de Tatou est même rude et peu agréable¹⁴.

Les exclus sont réduits au silence pour une autre raison encore : avec eux, on n'entre jamais en dialogue. Les parents d'Albert n'ont « rien à [lui] dire »¹⁵. Le père de Sébastien Roch lui adresse de longs discours auxquels l'enfant ne comprend rien, mais il n'attend jamais de réponse. Les autorités qui font le malheur des humbles proclament des lois et exigent la soumission. La guerre – le comble de l'absurdité – par le biais de ses délégués, généraux et colonels, donne des ordres inutiles, contradictoires, nuisibles et attend leur exécution aveugle.

L'incapacité ou l'impossibilité de parler expliquent la réaction à la parole de l'autre. Généralement, aux yeux des miséreux, un flux de paroles compliquées atteste de l'importance du locuteur. Les paysans de Ponteilles-en-Barcis, village décrit dans *Dingo*, ont en grande estime le notaire, parce qu'il parle un jargon incompréhensible. Les discours pompeux du père Roch provoquent une « gêne admiratrice » chez les auditeurs, qui ne voient pas l'accablante nullité de ce personnage. Quand il annonce à son fils, dans le même style, sa décision de l'envoyer au collège, Sébastien se sent complètement écrasé : « cela tombait sur son corps avec des craquements d'avalanche, des heurts de rochers roulés, des lourdeurs de trombes, des fracas de tonnerre qui l'aveuglaient, l'étourdissaient, lui donnaient l'intolérable impression d'une chute dans un gouffre... »¹⁶ Plus tard, lors d'une confession à l'église du collège, il a la sensation que « les paroles lentes, humides, qui sortaient de cette invisible bouche, se condensaient, s'agglutinaient sur tout son corps en baves gluantes »¹⁷. La parole de l'opresseur exerce une action plus que psychique.

Il faut enfin mentionner les nombreux défauts de prononciation et les tics de langage, qui rendent le message encore plus opaque et terrorisent davantage le malheureux. Le juge Robin de *L'Abbé Jules* exerce son éloquence sur le garçon abassourdi, en lui disant : « [quand] tu iras à Târis... Eh dien, rattelle-toi, mon

¹³ *Sébastien Roch*, p. 62.

¹⁴ *Tatou et La Chanson de Carmen*, in *Contes Cruels*, t. II, pp. 208 et 259.

¹⁵ *L'Abbé Jules*, p. 11.

¹⁶ *Sébastien Roch*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

ami, qu'il faut être économe ! », pour le consoler finalement : « Et tuis... ça n'entêche toint qu'on s'amuse, mâtin ! Il faut dien que jeunesse se tasse... »¹⁸. Sa femme a « une façon aigre et sifflante de détacher chaque syllabe, entre deux aspirations, qui aga[ce] les nerfs autant que le frottement d'un doigt sur du verre mouillé »¹⁹. Le père de Sébastien comble les lacunes de son verbiage par un « ce que j'appelle » passe-partout. L'aspect extérieur de tous ces personnages n'est pas sans compléter l'impression de terreur et de dégoût.

On peut se demander si ceux qui souffrent en silence n'ont pas recours à d'autres formes d'expression. En effet, le geste tend parfois à remplacer la parole, comme dans la scène du meurtre de Spy, le chien de la maîtresse cruelle de Jean Mintié du *Calvaire*, ou cette autre, hautement symbolique, du deuxième chapitre du même roman. C'est la guerre de 1870. Dans une description qui maintes fois fait penser à Céline, Mirbeau présente son héros seul, égaré, oublié de ses camarades, qui regarde arriver, sans que l'autre le voie, un officier prussien. Le Prussien contemple le paysage, Mintié regarde le Prussien avec qui il se sent d'une singulière communion d'esprit. Soudain, sans en avoir conscience, il tire, le Prussien tombe mort. Cet acte est la quintessence de l'absurdité de la guerre, où l'homme devient un automate, irresponsable de ses gestes. Mais le geste suivant lui appartient dans tout son humanisme. Jean Mintié embrasse le mort et cette scène silencieuse est une accusation suprême du système avilissant²⁰.

Quand la parole leur manque pour exprimer ce qu'ils sentent, ou quand ils n'ont personne à qui l'adresser, les personnages de Mirbeau s'échappent de la maison pour courir les champs, dans l'espoir d'étouffer des émotions trop fortes. L'abbé Jules avec ses courses effrénées est le type même de cette attitude.

Les silencieux ouvrent parfois la bouche pour chanter. Bolorec frédonne les chansons de sa région natale, à la grande joie de Sébastien. Carmen chante aussi, comme si c'était pour elle le seul moyen d'exprimer son angoisse. Le tambour que bat Georges de *Dans le ciel* est l'unique manière de communiquer avec le monde, de crier son désespoir de l'enfant fragile, non compris et isolé. Mais le chant de Carmen agace le narrateur qui finit par tuer la pauvre créature, et la joie de battre le tambour dégénère en un sentiment de ridicule, quand les parents de Georges commencent à s'en vanter²¹.

Le problème du mutisme ne se limite pas aux personnages, il concerne aussi l'auteur lui-même. « L'univers d'Ottave Mirbeau est d'une extrême noirceur », ont observé ses commentateurs²². L'écrivain accumule les descriptions des malheurs, des escroqueries, des persécutions que le monde réserve aux pauvres.

¹⁸ *L'abbé Jules*, pp. 35-36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ *Le Calvaire*, pp. 97-103.

²¹ O. Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Echoppe, 1989.

²² Par exemple J.-F. Nivet et P. Michel dans leur préface, *Contes Cruels*, t. I, p. 50.

Pas une seule lumière d'espoir dans ce noir océan d'atrocités. Devant tant de malheurs, il arrive que les paroles manquent. Malgré toute la violence et virtuosité de son style, Mirbeau garde parfois le silence. Est-ce un choix ou une nécessité ? Dans l'un des récits des *21 jours d'un neurasthénique*, le narrateur aurait voulu montrer sa pitié à un homme malheureux : « En vain, je cherchai... [...] Oh ! Si j'avais pu trouver le mot qu'il fallait à sa douleur ! Mais qui donc jamais l'a trouvé, cet insaisissable mot ? »²³ La réaction du narrateur de *La 628-E8* (que l'on rapproche généralement de l'auteur) au récit déchirant d'un juif victime des pogromes va dans le même sens: « je me sentais [...] incapable de la moindre parole... [...] L'horreur me paralysait... Et puis à quoi bon parler ? Que pouvais-je dire qui n'eût pas été ridicule et glacé devant un si affreux exemple du malheur humain ? Le vieux juif ne me demandait ni une consolation, ni une pitié... [...] Il ne me demandait rien que de me taire... »²⁴ L'extrême douleur anéantit la parole. Mirbeau se rend compte de l'impuissance du langage humain.

La scène du viol de Sébastien par le père de Kern est réduite à une ligne de points. On peut l'expliquer par l'autocensure de l'écrivain conscient qu'une telle scène ne pourrait jamais paraître dans *L'Echo de Paris* où il prépubliait son roman. Mais on peut y voir l'impossibilité de raconter, même sous un déguisement littéraire, l'expérience traumatique de sa propre vie à Vannes, dont il fut renvoyé dans des conditions pas tout à fait claires. Les exemples précédents à l'appui, on peut soupçonner chez l'auteur l'impossibilité d'exprimer certaines réalités. Il doute constamment de la qualité de sa création, de la justesse de ses expressions. Il a toujours peur de ne pas dire ce qu'il veut dire. Quand Daudet affirme qu'il a « fait du Zola » dans son *Abbé Jules*, il devient tout de suite sceptique envers ses efforts: « Je ne croyais pas avoir fait du Zola. Je croyais, c'était mon intention, mais la forme m'a trahi, donner au contraire une impression de grande tristesse, de mélancolie plutôt. J'ai raté mon effet. Hélas ! j'en ai raté bien d'autres »²⁵. Il juge sévèrement toute sa production et il lui arrive de déclarer : « Le peu de choses que j'avais à dire est dit, depuis longtemps »²⁶. En dépit de l'évidente excessivité de ces commentaires, il reste un fond de problème. La parole est rebelle et infidèle, l'homme plein de contradictions et de limites. *Dans le ciel* présente un artiste obsédé par un idéal de l'œuvre, l'idéal qu'il est loin de pouvoir réaliser et qui le tue ; un autre récit, *Mémoires de mon ami*, met en scène un certain Georges (plusieurs personnages-victimes portent ce prénom chez Mirbeau), un être en apparence, et peut-être réellement, très médiocre, mais qui dit porter en lui « tout un monde ». Seulement, dès qu'il essaie d'exprimer un bout de ce monde intérieur, une aphasie totale s'accapare de lui. Il n'est pas capable de

²³ O. Mirbeau, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Paris, Fasquelle, 1910, p. 367.

²⁴ O. Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Fasquelle, 1907, p. 171.

²⁵ J.-F. Nivet, P. Michel, *Octave Mirbeau...*, p. 350.

²⁶ *Ibid.*, p. 474.

crier son dégoût pour la fiancée qu'on lui impose, il ne peut pas exprimer la pitié que sa femme horriblement laide lui inspire pendant les premières semaines de leur mariage, il balbutie des phrases illogiques quand on le surprend dans la chambre d'une vieille femme assassinée, ce qui fait de lui le suspect numéro un (heureusement, non pour longtemps). Il passe sa vie dans un silence presque complet, entrecoupé seulement des reproches et injures de sa femme qui cherche en vain de se mettre en contact avec son mari. Mais jamais il ne lui adresse la parole. De ce monde merveilleux, qu'il dit posséder en lui, il en promet une description dans un chapitre de ses mémoires, mais il n'en n'est rien. Les souffrances de ces créateurs manqués sont dans une certaine mesure la transposition littéraire des propres expériences de Mirbeau.

D'autre part, Mirbeau procède à une déconstruction progressive du roman, qui à partir du *Journal d'une femme de chambre* évolue vers une suite d'épisodes liés uniquement par la volonté de l'auteur. Outre le souci de la qualité artistique et la recherche d'une nouvelle forme d'expression, on peut y voir la volonté d'étaler librement le spectacle d'horreurs. Une structure moins formelle du roman permet en effet de parler à la fois du pauvre vagabond, Jean Guenille, qui trouve un portefeuille plein d'argent, le rapporte au commissariat et se voit accusé et emprisonné pour ne pas avoir de domicile fixe²⁷, et du meurtre atroce d'une petite fille²⁸. Le récit des exploitations d'indigènes en vue d'obtenir du caoutchouc rouge²⁹ côtoie celui des émigrants de Hongrie ou de Roumanie, qui échouent dans le port d'Anvers³⁰. Eléonore Roy-Reverzy voit dans cet éloignement progressif des formes traditionnelles une « mise à mort du roman »³¹. Au bout de cette voie il y a donc le néant. Mirbeau aspire au néant. Lui, qui s'est toujours tenu en dehors des courants et mouvements littéraires, qui a constamment lutté pour la bonne cause (et défendu plusieurs « marginaux » bien réels, pour n'évoquer que Maeterlinck, Van Gogh, Gauguin, Rodin, Monet, Remy de Gourmont, Marguerite Audoux, parmi les artistes, sans oublier son engagement aux côtés des dreyfusards), qui tonitruait à chaque injustice, à la fin de sa vie tombe dans une aphasie presque complète. Il est accablant de comparer le verbiage qui caractérisait Mirbeau tout au long de sa vie avec ce silence définitif. Mais le silence est inséparable de la parole et, comme j'ai essayé de le montrer, il est parfois plus expressif. Le Mirbeau de ses dernières années n'est pas loin de Roger Fresselou, dont l'histoire clôt *Les 21 jours d'un neurasthénique*, et qui après un début de carrière prometteur a choisi de se retirer à la montagne et y vivre en

²⁷ *Les 21 jours d'un neurasthénique*, pp. 318-326.

²⁸ *Ibid.*, pp. 191-199.

²⁹ *La 628-E8*, p. 118.

³⁰ *Ibid.*, p. 155.

³¹ Eléonore Roy-Reverzy, « La 628-E8 ou la mort du roman », in *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4, Angers, 1997.

complète solitude, sans s'intéresser au monde. « L'art est une corruption... la littérature un mensonge... la philosophie une mystification... [...] Les hommes sont les mêmes partout... [...] Ce n'est qu'un grouillement de troupeau qui, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, s'achemine vers la mort... »³² Le mutisme final de Mirbeau n'est, après tout, qu'une très logique conséquence de sa voie d'écrivain et d'homme en quête d'un idéal irréalisable. Un artiste toujours insatisfait de son œuvre et un homme incessamment déçu par la vie, on peut lui attribuer l'opinion d'un autre personnage des *21 jours d'un neurasthénique* : « Des mots, des mots, des mots ! [...] La misère est bien trop lâche ; elle n'a pas la force de brandir un couteau, ni d'agiter une torche sur l'égoïste joie des heureux... Mieux vaut donc que je me taise ! »³³

Anita Staroń

**MIĘDZY SŁOWEM A CISZĄ.
EMIGRACJA WEWNĘTRZNA OCTAVE'A MIRBEAU**

Octave Mirbeau, znany z zacięcia polemicznego i ostrego języka, w swoich utworach wielokrotnie broni biednych, wykluczonych poza ramy społeczne, a w życiu osobistym znany jest jako outsider, często działający wbrew przyjętym normom. Artykuł podejmuje próbę klasyfikacji środków artystycznych służących do przedstawienia nędzy w powieściach Mirbeau, opisując jednocześnie trudności pisarza z wyrażaniem własnych, traumatycznych przeżyć i z osiągnięciem satysfakcji ze swojej twórczości. Na płaszczyźnie literackiej istotną rolę odgrywają cisza, niedopowodzenie, sformułowania zastępcze. W rzeczywistym życiu twórcy również stają się one jego udziałem. Stwierdziwszy niemożność osiągnięcia ideału twórczego, Mirbeau świadomie zamyka się w ciszy.

³² *Les 21 jours d'un neurasthénique*, p. 434.

³³ *Ibid.*, p. 305.