

L'ÉTRANGE FAMILIARITÉ DE LA FAUTE DANS LES ROMANS D'OCTAVE MIRBEAU

*« L'horreur de la faute c'est
qu'elle est quelque chose de
nous et autre chose de
nous.ⁱ »*

Vladimir Jankélévitch

« *Faute* », un terme presque banal qui inspire la familiarité et l'assurance du connu et de l'intégré. Un mot trop simple, galvaudé à force d'utilisations abusives, qui renvoie uniquement à des notions sûres, si incontestables qu'elles sont compréhensibles et non problématiques.

Mais Mirbeau se méfie des apparences communes et admises, qui dissimulent des foyers d'abus et d'incertitudes. Rien d'étonnant alors que son œuvre romanesque interroge le concept de faute. Souterrain ou éclatant, il peut – à juste titre – être considéré comme un élément unificateur majeur. Il serait alors à l'origine d'une métaphysique, d'une réflexion sur le Juste et le Beau, d'un art romanesque, et stimulerait la recherche d'une vérité morale. Ainsi, Jankélévitch affirme que faire preuve de conscience morale « *consiste justement à "participer" et, loin de fuir l'impureté, [à en faire] professionⁱⁱ* ». Ainsi la faute – vécue et écrite, considérée et non subie – ennoblit la courageuse « *conscience morale* » de Mirbeau et confère une profondeur douloureuse à ses combats pour le Vrai. Indissociable d'une existence en actes, elle nous engage alors dans la modernité d'une pensée et d'une œuvre.

Cette modernité s'appuie sur un héritage avoué, tant dans la représentation de la faute que dans son écriture. S'accordant avec notre conception ordinaire, Mirbeau évoque la transgression dans sa matérialité concrète, tout en démontant le système irrationnel et délétère qui la fonde.

Le sème principal désigne « *l'action de faillir, de manquerⁱⁱⁱ* ». Il détermine un cadre programmatique et des caractéristiques élémentaires : le rapport dissymétrique entre deux sujets, en fonction d'une norme implicite définie et surveillée par la société et la religion^{iv}. Il y a faute lorsque cette norme légale est transgressée, provoquant le conflit des deux parties. C'est donc en considérant précisément la loi que l'on est le plus à même d'appréhender la faute. Or Philippe Hamon nous rappelle que les notions de lois et de normes sont des « *médiateur[s] entre le sujet individuel et le sujet collectif^v* ». Si la faute est incontestablement liée à ces concepts, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elle aussi tient un rôle de « *médiateur* ».

Cette réflexion rejoint la représentation mirbellienne de la faute, qui, au-delà du strict contraire de la loi, y voit davantage son prolongement, prévisible autant que complexe, comme l'abbé Jules l'explique à son neveu : « *Malheureusement tu vis dans une société, sous la menace de lois oppressives, parmi des institutions*

abominables, qui sont le renversement de la nature et de ta raison primitive. Cela te crée des obligations multiples, obligations envers le pouvoir, envers la patrie, envers ton semblable – obligations qui toutes, engendrent les vices, les crimes, les hontes, les sauvageries qu'on t'apprend à respecter, sous le nom de vertus et de devoir...^{vi} »

UN SCANDALEUX MEDIATEUR SUR LE CHEMIN DE LA FAUTE : LA LOI

Mirbeau définit la loi par les instances légales qui l'incarnent et la diffusent. La famille est le premier modèle législatif auquel l'individu se trouve confronté. Soumise aux ordonnances familiales, encadrée d'obligations et d'astreintes, la volonté individuelle de l'enfant est étouffée et supplantée par une respectueuse soumission : « *Toute la faute en est à la société qui n'a rien trouvé de mieux, pour légitimer ses vols et consacrer son suprême pouvoir, surtout, pour contenir l'homme dans un état d'imbécillité complète et de complète servitude, que d'instituer ce mécanisme admirable de gouvernement : la famille^{vii}.* » L'école prolonge l'autoritarisme légal et intensifie le nivellement. Il faut correspondre à la norme, se fondre dans l'impersonnalité, sous peine de scandales et de sanctions : « *Il [Sébastien Roch] se rappelait qu'une fois, il avait été puni de huit jours d'arrêts, pour avoir écrit dans une composition : "L'enfant qui sort de ces flancs déchirés." [...] Quel scandale dans la classe ! Son voisin s'était écarté de lui ; une rumeur avait parcouru les bancs : "Où donc avez-vous appris de pareilles malpropretés ? C'est une honte ! et vous exprimez des idées que vous devriez ignorer. Je vous engage à vous surveiller^{viii}".* » Si l'école valorise l'obscurantisme moral, l'Église évalue la conformité à la norme et la soumission de l'individu par la confession. Ce système d'autorité diabolise la différence et permet de maîtriser les individus en les forçant à nier toute expression personnelle. Enfin l'armée – incarnation de la loi civile dans ce qu'elle a de plus arbitraire, de plus impératif et de plus contraignant – devient l'ultime organe d'estimation. La notion de devoir se substitue à la conscience morale et mécanise les actes – même le pire : celui de tuer : « *Le général fit fusiller un vieux bonhomme qui avait caché dans son jardin, sous un tas de fumier, quelques kilogrammes de lard salé^x.* » La perte de toute individualité au profit d'un fonctionnement social est alors consommée.

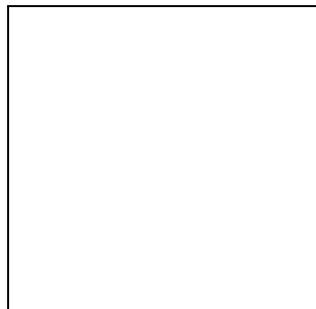
La loi entretient donc un rapport inégal avec l'individu. Il doit se soumettre, puisque chaque résistance entraîne une aggravation de la pression légale et peut provoquer la mort. Cette relation dissymétrique est transcrite métaphoriquement par la référence à la hiérarchie sociale. Fondamentalement inégalitaire, elle implique pour chaque individu des obligations envers ses supérieurs. Fauter revient souvent à bouleverser un ordre civil déterminé et définitif : « *La société impose à ses membres des hiérarchies qu'il est dangereux de transgresser^x* », ou encore : « *Il faut toujours être soumis et respectueux envers les personnes plus élevées que soi, par la fortune et par la naissance^{xi}.* » Dès lors la loi est considérée comme une puissance mystérieuse, omnisciente et redoutable : « *Sébastien comprit la gravité de sa situation, se vit perdu et condamné. Il se sentit si petit, si misérable, si écrasé devant ce Jésuite solennel et puissant, qui tenait dans ses mains tant de destinées, dont le regard insoutenable avait plongé au fond de tant d'âmes, de tant de choses, qu'il abandonna instantanément – quoi qu'il pût arriver – toute idée de défense et de lutte^{xii}.* »

La relation de l'individu avec la loi n'est absolument pas égalitaire et pacifique. Elle anéantit et démantèle la personnalité, comme l'attestent les motifs de la chute et de l'éboulement : « *Aujourd'hui 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, d'une dégringolade dans des escaliers sans fin^{xiii}.* » Elle contamine l'individu en le dégradant, le déforme en l'assassinant moralement. Artificiel et servile, il devient un produit social calibré et exploitable : « *Déjà, il ne raisonnait plus, il vivait mécaniquement, entraîné par il ne savait quelle force aveugle qui s'était substituée à son intelligence, à sa sensibilité, à sa volonté. [...] Il allait, devant soi, dans une sorte d'obscurité morale, dans une nuit intellectuelle, sans plus rien connaître de lui-même, sans savoir qu'il avait derrière lui, là-bas, une famille, des amis, un passé...^{xiv}* » Mirbeau nous invite à considérer la faute selon le rapport arbitraire de la loi envers l'individu. Dès lors la transgression ne semble plus une inversion, mais une progression : au lien inégal succède la désunion, la révolte relaie la soumission et à l'annulation de l'individu répond l'affirmation d'un moi.

LA FAUTE : CRISE RELATIONNELLE

Si la loi et la norme installent une relation injuste et déshumanisante avec l'individu, la faute ne peut se résumer à un simple modèle réactionnel. Elle n'est pas anéantissement de la relation, mais uniquement crise^{xv}.

La caractéristique fondamentale de la faute – commune aux conceptions civiles et religieuses – est l'éclatement de la relation entre l'individu et une instance civile ou spirituelle. Ainsi Sébastien, qui intériorise la faute subie, constate la rupture relationnelle avec Dieu : « *La prière commencée ne s'achevait pas ; elle fuyait aussitôt, se dissipait, insaisissable, comme une fumée. Et puis, il lui sembla que la sainte détournait de lui son regard peint, mais qui savait tout^{xvi}.* » Transgresser la hiérarchie des castes sociales entraîne aussi une désunion : « *Il [Sébastien] soupçonna que de ne l'être pas [noble] constituait une faute grave, une malpropreté, un déshonneur [...] Sébastien fut véritablement écrasé par tant de prestige, et, par contre, il acquit, sur l'heure, la certitude de son indignité. À n'en pouvoir douter il était devant un de ces êtres supérieurs et augustes, dont son père parlait avec tant d'émerveillement^{xvii}.* » Si la faute est, tant pour le religieux que pour le social, effondrement d'un rapport, elle s'inscrit aussi dans une seconde manifestation : l'instantanéité et la gravité de la sanction. Le fautif est irrémédiablement châtié et évacué de l'ensemble collectif, civil ou spirituel. Sébastien, après l'aveu de son origine sociale, « *venait d'entendre distinctement la porte d'un monde se refermer sur lui. Une poussée brutale le rejetait hors d'une vie qui n'était point la sienne, et où il n'avait pas, anonyme et chétif avorton, le droit de pénétrer^{xviii}* ». Le processus d'exclusion

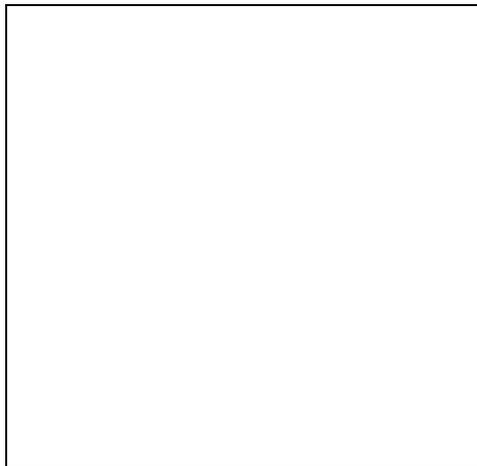


« — QUINCAILLIER !... HA ! HA ! HA !
QUINCAILLIER !... TU ES VENU ICI POUR
RETAMER DES CASSEROLES, DIS ?... »

transpose symboliquement l'expulsion d'Adam et Ève de l'Éden par Yahvé. On remarque dès lors que la majorité des personnages mirbelliens sont des sanctionnés, des chassés : que l'on pense à la retraite de Jules à Viantais, à l'exil de Jean en Bretagne, à la retraite de Clara dans son Jardin, à celle de Lucien sur son pic et au bannissement officieux de l'homme au visage ravagé.

Considérons maintenant les perspectives particulières – notamment religieuses – que Mirbeau propose. Si elles sont familières, la valorisation de leur diversité confère une densité originale au concept de faute.

L'élément le plus remarquable est la mise en perspective de la souillure : référence liminaire du péché trop souvent occultée. Paul Ricœur la définit comme « *l'idée de quelque chose de quasiment matériel, qui affecte comme une saleté, qui nuit par des propriétés invisibles et qui pourtant opère à la façon d'une force dans le champ de notre existence*^{xix} ». Délimitant une frontière entre le sain et l'infecté, la souillure se veut la représentation concrète du péché. Les métaphores de la contagion, de la violence et de l'infection traduisent cette matérialité physique de la faute. La brutalité de la souillure s'oppose alors à la translation d'une faute en péché. À contre-courant, Mirbeau exprime la pesanteur de la transgression. Le viol de Sébastien est complètement emblématique puisque les références à la violence, au néant et à la maladie sont présentes. Enfin la souillure inocule une impureté indélébile : « *Sébastien n'avait pu recouvrer le calme moral. [...] Le poison était en lui, parcourait toute sa chair, s'insinuait au profond de ses moelles, ravageait son âme, ne lui laissant pas une minute de répit physique*^{xx}. »



Sébastien Roch, par Carrey.

Le pardon est le second élément valorisé par le texte mirbellien. Paul Ricœur le présente comme ce qui « *ne supprime pas la souffrance, mais ouvre un délai qui est interprété comme un horizon dégagé par la patience divine [...]. [L]e pardon apparaît comme la transformation de l'obstacle en épreuve ; la peine devient instrument de la prise de conscience, le chemin même de l'aveu [...]. [D]u même coup le "pardon" est "retour" : car le retour n'est pas autre chose, a parte Dei, que l'enlèvement de la culpé, la suppression de la charge du péché*^{xxi} ». Les romans mirbelliens tendent vers ce point de fuite obsédant que Lirat considère comme l'aboutissement nécessaire de la faute : « *Mais il n'existe pas un crime, entendez-vous bien, un*

crime, si monstrueux et si bas soit-il, que le pardon ne puisse racheter. [...] Un homme qui s'accuse comme vous le faites... non, un homme qui met dans la confession de ses fautes les accents déchirants que vous y avez mis... non, celui-là n'est pas un homme perdu... Il se retrouve au contraire, et il est près de la rédemption^{xxii}. »

Le temps de la consolation débute par l'aveu des fautes : symbole du retour de l'homme vers Dieu^{xxiii}. La faute devient active, l'irréversible s'atténue dans la parole. C'est pourquoi Jean exprime irrésistiblement son besoin de contrition : « *Lirat, par grâce, écoutez-moi... j'ai mal agi envers vous... je le sais, et je vous demande pardon^{xxiv}. »* Ou encore : « *Juliette ! ma Juliette !... Parle-moi, je t'en prie !... Parle-moi !... Je t'ai fait de la peine, j'ai été trop dur ?... C'est vrai... je me repens, je te demande pardon...^{xxv} »* L'aveu des fautes se double chez Jules de l'exposition du corps souffrant, donc repentant : « *Il eût voulu se battre, se supplicier, rêva de cilices, de tourments, de lanières qui font voler, au sifflement de leurs pointes d'acier, le sang des saints et des martyrs. [...] Il se promettait de dures expiations^{xxvi}. »* La nécessité du sacrifice expiatoire^{xxvii} correspond alors au second niveau dans la stratification du repentir. Ce motif – qui plus est, sanglant – est souvent décliné chez Mirbeau et valorise la motivation rédemptrice. Ainsi le meurtre de Spy prend toutes les apparences d'un sacrifice rituel. Jean confesse, en tuant le chien, une faute inconnue qui serait à l'origine de la dilution de ses rapports avec Juliette. Enfin, le sacrifice d'un animal est substitué à celui d'un Juste souffrant. Sa mort accordera la rédemption et attestera d'une nouvelle alliance avec Dieu. De même, Sébastien est chargé par le père de Kern, puis par l'ensemble du collège de porter leurs péchés. La posture que le Père de Kern adopte face à Sébastien – « *Il s'agenouilla, posa son front sur les genoux de Sébastien^{xxviii} »* – assure la communication de la faute. Le péché est partagé et les rôles s'inversent : le prêtre devient pécheur et Sébastien se transfigure en Christ souffrant et rédempteur : « *Pourtant ayez un peu pitié de moi, de moi qui suis à vos pieds, vous demandant pardon^{xxix}. »* L'assimilation christique de Jean et de Jules témoigne aussi de leur scandaleuse souffrance et du besoin de la légitimer^{xxx}. Lorsque Juliette joue les pécheresses repentantes, Jean complète la mise en scène en se déifiant : « *Et, sur le front, chastement, ainsi que le Christ baisa Magdeleine, je l'embrassai^{xxxi}. »* Se rendre Christ, c'est à la fois chercher le pardon, ainsi que l'explication d'une douleur scandaleuse.

Enfin la faute engendre un nouvel état de l'individu. La crise relationnelle suscite une abolition du moi, l'« *idée d'un "néant" de l'homme pécheur, que les images "du léger, du vide, de l'inconsistant, du futile^{xxxii}" »* illustrent. De fait les personnages mirbelliens concentrent une forte densité de néant qui témoigne de leur passage par la faute^{xxxiii}. Sébastien devient négligeable, rien : « *Sébastien demeurait immobile, la face contre le sol. Il ne voyait plus rien, n'entendait plus rien, ne pensait plus à rien. [...] La peur le gagnait, l'annihilait, l'incrustait davantage à la terre^{xxxiv}. »* Passer par la faute implique une vaporisation, un anéantissement de l'individu.

Mirbeau ne limite donc pas sa conception de la faute à une simple réaction d'opposition. Il l'inscrit dans la réalité d'un rapport et la présente comme un médiateur relationnel. En cela sa représentation de la faute est assez classique et ne semble pas apporter *a priori* de flagrantes innovations. Seulement, l'écrivain évoque la défaillance, non comme un état définitif, mais comme une succession d'étapes relationnelles. Cela approfondit et vitalise une perspective familière, tout en organisant les bases stables sur lesquelles il fondera sa

réévaluation de la faute, des lois, de la norme. La volonté de s'inscrire dans un ordinaire de la transgression va permettre l'exposition de l'argumentation mirbellienne. Mirbeau exprime déjà la faute comme une structure d'associations complexes, relayée par un système dépendant d'écriture et de narration.

UN ROMANESQUE DE LA FAUTE ?

La conception familière de la faute s'inscrit dans une apparente conformité romanesque, et l'écriture mirbellienne semble s'intégrer à la typologie du « roman de la faute » avec un personnel romanesque déterminé, des thèmes obligatoires, une structure narrative caractéristique. Nous verrons pourtant que Mirbeau utilise cette esthétique conventionnelle afin de mieux la subvertir.

Le roman de la faute développe deux segments d'action antagonistes : celui qui favorise la défaillance et celui qui s'y oppose^{xxxv}. Chacun convoque alors un personnel romanesque adéquat^{xxxvi}.

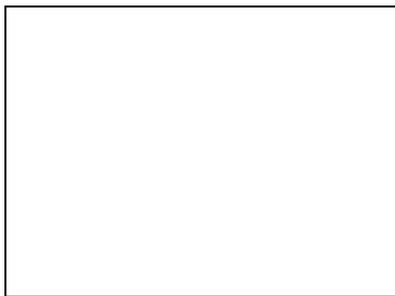
Outre l'acte transgressif, qui est le dénominateur commun principal, le fautif se caractérise par le fait qu'il abdique toute volonté dans l'après de sa faute. Il laisse une instance immanente se charger de son destin. Cela est éloquent, par exemple, dans la relation qui unit l'homme au visage ravagé avec Clara et dans le rapport que Jean entretient avec Lirat : « Venez ! Il m'entraîna. Sans rien voir, presque sans comprendre, je traversai l'appartement, me butant aux meubles... Je ne souffrais pas, car je n'avais conscience de rien ; je marchais derrière Lirat de ce pas lourd, de cette allure passive de bêtes que l'on conduit à l'abattoir...^{xxxvii} » Cette caractéristique se retrouve chez Véronique, dans *Le Curé de village*, de Balzac, qui abandonne tout pouvoir de décision au profit de l'abbé Bonnet. De même, dans *Thérèse Raquin*, de Zola, le petit groupe de M^{me} Raquin conditionne et organise l'après de la faute pour Thérèse et Laurent^{xxxviii}.

Le fautif évolue dans une profonde et affreuse solitude^{xxxix}. Celle de Jean en Bretagne, et celle de Lucien sur son pic, rappellent l'exil de Véronique à Montégnac. Nous pouvons aussi considérer que la désolidarisation qui frappe les couples zoliens à l'issue de leur faute est la première étape d'une solitude qui va s'aggraver^{xl}.

Enfin, l'hésitation morale est toujours une des caractéristiques du fautif^{xli}. Les personnages mirbelliens concentrent deux aspirations opposées : le souvenir de la faute, qu'ils regrettent, et l'espérance de la rédemption. Le parcours expiatoire est donc perpétuellement entravé, aussi bien chez Jean^{xlii} que chez Véronique^{xliii}.

Ce groupe apparemment si homogène tend à se fragiliser progressivement, notamment en fonction de l'identité évolutive du fautif. Alors que le modèle féminin de Balzac est motivé par une volonté de réhabiliter la femme, chez Zola on aboutit à des couples dont la transgression est le résultat d'une union biologique : l'association précaire de deux tempéraments programmés. Enfin, pour Mirbeau l'idée de la faute se généralise^{xliv} : cessant d'être individuelle, elle tend à impliquer un collectif. De plus, les typologies s'avèrent poreuses et des personnages pré-déterminés et d'ordinaire intouchables, tels que le prêtre, le juge, le professeur, incarnent la faillibilité. Enfin, la distinction entre coupable et fautif s'explicite chez Mirbeau : le fautif n'est pas nécessairement coupable, comme en témoignent Célestine et Dingo. Il demeure résolument problématique. La seconde catégorie de personnages, les gardiens de la loi, est beaucoup plus homogène. La force de conservation s'affirme d'une

ET, S'AGENOUILLANT, IL TENDAIT
SA BOURSE AU JESUITE DANS UN
GESTE DE SUPPLICATION
FRENETIQUE.



Sébastien Roch, par Carrey.

façon graduelle. Dans un premier temps, elle ne sanctionne pas, mais manifeste sa forte présence, symbole de son pouvoir et de ses responsabilités. Le cercle de Véronique concentre cette puissance^{xlv}, que l'on retrouve aussi dans l'image métonymique que Lirat donne du collectif : « *Par sa tenue sévère, d'une raideur mécanique et magistrale, ayant, dans ses allures quelque chose d'officiel, il donnait, au premier abord, la sensation d'une sorte de fonctionnaire articulé, de marionnette orléaniste*^{xlvi}. »

De plus, les gardiens de la loi forment un groupe et s'opposent au fautif, qui est isolé. Son besoin de se restructurer, de s'inclure dans un ensemble homogène engendre une irrésistible attraction. Laurent évacue sa culpabilité et se purifie^{xlvii} en s'agrégeant au groupe de M^{me} Raquin. La même motivation pousse Jean à retourner auprès de Lirat : « *Parce que je vous aime et que je veux rester votre ami... Prouvez-moi que vous êtes toujours mon ami !... Tenez, venez dîner, ce soir, chez nous, comme autrefois chez moi ? Oh ! je vous en prie, venez*^{xlviii} »

Enfin, la caractéristique saillante du gardien de la loi reste l'inflexible opposition au fautif. L'affrontement entre Dingo et les bas-rouges renvoie à celui entre Sébastien et le Père Recteur. Ces oppositions radicales rappellent la surveillance obsessionnelle et menaçante d'Archangias sur Serge Mouret^{xlix}.

Les traits relevés confèrent une certaine homogénéité à cet ensemble. La cohérence prototypique détermine alors un champ d'action oppositionnel fort, beaucoup plus caractéristique que le précédent.

Néanmoins, il n'existe pas, au sens strict, de personnage-type. Tous sont appelés à se disperser. Le récit de la faute semble alors élaborer des patrons littéraires – le fautif, le coupable, le gardien, le juge... – pour mieux les pervertir et les renverser. Mirbeau utilisera et amplifiera cette incertitude pour nourrir sa perspective dénonciatrice. Comme pour le personnel romanesque, la narration, dans les récits de la faute, semble pré-modélisée. En effet, elle s'articule en « *fonctions cardinales* », selon un schéma ternaire. Le premier segment installe la situation initiale et narre les prémices de la faute. Le deuxième mouvement se concentre sur la transgression et le conflit. Enfin la troisième section pose les épreuves expiatoires et conduit à la résolution, positive ou négative, du conflit. *Le Calvaire* semble *a priori* s'inscrire dans ce type d'architecture.

De plus, chaque segment développe des thématiques particulières récurrentes. Ainsi le motif de la naïveté, propre à la première section, prédestine Véronique à la faute et achemine Sébastien à la subir. De même, dans le dernier segment, le temps des épreuves est marqué

par les tourments physiques et moraux communs à Véronique, à Jules et aux couples zoliens.

Ainsi, tout récit qui interroge la transgression semble impliquer certains modèles, certaines dispositions qui l'unifient. Pourtant ces résonances ne suffisent pas à composer une structure signifiante définitive et récurrente. L'œuvre romanesque mirbellienne, notamment, établit le récit de la faute comme une écriture de la variation et du renouvellement. En effet, l'analyse des personnages et des motifs atteste d'une extension des trois segments vers une structure arborescente, vaste et complexe. Cet ensemble aléatoire se retrouve, par exemple, dans *L'Abbé Jules*. Les trois premiers chapitres mêlent les motifs de la faute et l'exil, et ce n'est qu'au chapitre suivant que les prémices de la faute sont présentées. Mais la seconde partie, qui devrait traiter de la faute à Paris, occulte cette section centrale, pour composer un dernier segment qui hésite entre la punition et la rédemption. Il est donc difficile – pour des œuvres comme *L'Abbé Jules* ou *Sébastien Roch* – d'appliquer cette séparation en trois parties distinctes, car elles s'enchevêtrent et se mêlent constamment. La structure du récit de la faute, apparemment lisible, devient plus confuse, à l'image de ses personnages, pour le moins inclassables.

Le traitement de l'intrigue peut donner aussi l'impression d'un récit pré-modélisé et normé. L'intrigue semble en effet épouser les trois axes cardinaux. Mais en réalité elle se constitue autour de la notion récurrente de secret. Éclipser un des axes, ou uniquement un motif, constitue le moteur narratif propre au roman de la faute. Cet espace elliptique tient alors le rôle de « catalyseⁱ ». Ainsi dans *Le Curé de village*, Balzac évoque l'avant de la faute : l'enfance de Véronique et son mariage forcé avec Graslin, puis consacre la suite de la diégèse au parcours expiatoire de l'héroïne. Le lecteur ne sait donc rien de ce qui constitue la faute : la rencontre, la croissance de l'amour adultérin entre Véronique et Tascheron. Le mutisme de ce dernier symbolise complètement le refus narratif d'explicitier le deuxième segment. Ce vide narratif se retrouve dans *La Bête humaine*, où la faute attendue, débattue et programmée d'éliminer Roubaud ne se réalise jamais, malgré une construction préparatoire très forte^{lii}. Pour sa part, Mirbeau pousse à l'extrême et exalte ce dynamisme de l'ellipse dans *L'Abbé Jules* : la zone de transgression, superbement mise en valeur et promise par les personnages secondaires, ne sera jamais explicitée^{liii}, et on ne saura pas ce que Jules est allé faire à Paris. Nous en sommes réduits à soupçonner une faute qui reste obscure, et dont la vie au séminaire serait l'annonce et la retraite à Viantais la conséquence.

Il paraît alors hasardeux de parler d'une pré-modélisation du roman de la faute^{liv}. Seule demeure l'influence que la représentation culturelle exerce sur l'écriture de la faute. La technique de l'ellipse tend à refuser un schéma convenu. Si Mirbeau, Zola et Balzac parasitent la linéarité attendue, c'est afin de dénoncer la perversion de schémas de pensée simplistes. Ils nous invitent à nous engager dans les véritables interrogations que pose la faute. D'un apparent romanesque d'intrigue, nous passons à un romanesque de la réflexion.

Si, du fait de sa proximité et de son importance dans notre champ culturel, la faute favorise une indistinction critique, Mirbeau exploite cette familiarité afin de l'enrichir et de la dépasser. Pour lui, le statut de la faute ne se détermine pas uniquement par opposition à la loi et

aux normes. De même, on ne peut limiter sa représentation à celle d'une punition qui accable l'individu. Sous la plume du pamphlétaire, la faute s'échappe de sa chrysalide conventionnelle et implique un système de rapports particuliers. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la désunion, la division instaurent certaines structures relationnelles. Nous retrouvons là un mode de pensée cher à l'écrivain : la réversibilité de toutes choses, qui est ici à l'origine de l'impulsion vers un principe de régénération.

Cette idée s'applique aussi à un romanescque de la faute. Mirbeau souligne sa défaillance et sa stérilité, puisqu'il est subordonné à un mode de pensée immobiliste et erroné. Dynamiter le roman bouscule une réflexion engourdie et inaugure une conception et un traitement renouvelés de la faute. Tout est alors prêt pour qu'elle soit paradoxalement, chez Mirbeau, le point de départ d'un vrai progrès moral, vers une conscience pacifiée : « *Tout perdre, c'est en effet tout gagner, et le désespéré renaîtra de sa nuit ; car c'est dans l'abîme le plus profond que germe l'espérance la plus vivace ; sur le tremplin de la plus extrême détresse que la conscience repentante rebondit le plus haut, et du plus puissant élan*^v. »

Christophe LUSTENBERGER

-
- i. Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise conscience*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, p. 118.
 - ii. *La Mauvaise conscience*, *loc. cit.*, p. 26
 - iii. Le Robert *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 1. Le Dictionnaire Robert, Paris, 1992, p. 782.
 - iv. Durkheim analyse en ces termes la morphologie législative : « *Toute morale se présente à nous comme un système de règles de conduite. Mais toutes les techniques sont également régies par des maximes qui prescrivent à l'agent comment il doit se conduire dans des circonstances déterminées. [...] Les règles morales sont investies d'une autorité en vertu de laquelle elles sont obéies parce qu'elles commandent* ». Émile Durkheim, *Sociologie et Philosophie*, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, Paris, 1996, p. 50.
 - v. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, Paris, 1984, p. 24. Nous renvoyons à d'autres réflexions majeures : « *Il n'y a évaluation et norme que là où il y a un sujet en relation médiatisée avec un autre actant* », p. 24. Ou encore : « *Quatre relations privilégiées semblent cependant, a posteriori, pouvoir être retenues, celles qui mettent en scène des relations médiatisées entre des sujets et des objets, entre des sujets et des sujets [...] c'est-à-dire celles qui consistent [...] en manipulation de lois (la loi est médiateur entre le sujet individuel et des sujets collectifs)* » (*Texte et idéologie*, p. 24).
 - vi. Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, dans un regroupement de trois romans intitulé *Les Romans autobiographiques*, Paris, Mercure de France, Coll. « Mille pages », 1991, p. 596.
 - vii. Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 57.
 - viii. Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, *Romans autobiographiques*, p. 938.
 - ix. Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, *Romans autobiographiques*, p. 55.
 - x. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 749.
 - xi. *Ibid.*, p. 749.
 - xii. *Ibid.*, p. 931. Le symbolisme récurrent de la figure paternelle hypertrophiée illustre cette angoisse devant l'imprévisible et l'incompréhensible loi.
 - xiii. *Ibid.*, p. 697.
 - xiv. *Ibid.*, p. 1064.
 - xv. Nous renvoyons au sème principal qui évoque uniquement une désunion et un désaccord. La faute n'est pas synonyme de rupture définitive.
 - xvi. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 900. La rupture relationnelle est souvent marquée dans le texte mirbellien par des symboles forts. Le surgissement du mur dans *Le Calvaire*, indique la scission entre Jean et Lirat, personnage considéré à ce moment du texte comme une divinité : « *Lorsque la porte se referma, il me sembla que quelque chose d'énorme et de lourd se refermait avec elle sur mon passé, que des murs plus hauts que le ciel et plus profonds que la nuit me séparaient, pour toujours, de ma vie honnête, de mes rêves d'artiste. [...] derrière laquelle une chose venait de finir, une chose venait de mourir* » (*Le Calvaire*, p. 185).
 - xvii. *Ibid.*, p. 744-745.
 - xviii. *Ibid.*, p. 747. La porte est une variation du mur considéré précédemment.
 - xix. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris, 1988, p. 188.
 - xx. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 913.
 - xxi. *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, *loc. cit.*, p. 236.
 - xxii. *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 251.
 - xxiii. Le pardon implique alors le mouvement symétrique de Dieu vers l'homme.

xxiv. *Le Calvaire*, op. cit., p. 183.

xxv. *Ibid.*, pp. 193-194. Nous trouvons page 166 du *Calvaire* l'exemple le plus marquant de confession : « *Je voudrais, oui, je voudrais ne pas poursuivre ce récit, m'arrêter là... Ah ! je le voudrais ! À la pensée que je vais révéler tant de hontes, le courage m'abandonne, le rouge me monte au front, une lâcheté me prend, tout à coup, qui fait trembler ma plume entre mes doigts... Et je me suis demandé grâce à moi-même... Hélas ! je dois gravir jusqu'au bout le chemin douloureux de ce calvaire, même si ma chair y reste accrochée en lambeaux saignants, même si mes os à vif éclatent sur les cailloux et sur les rocs ! Des fautes comme les miennes, que je ne tente pas d'expliquer par l'influence des fatalités ataviques et par de pernicioseux effets d'une éducation si contraire à ma nature, ont besoin d'une expiation terrible, et cette expiation que j'ai choisie, elle est dans la confession publique de ma vie. Je me dis aussi que mon exemple servira de leçon... Si, en lisant ces pages, un jeune homme, un seul, prêt à faillir, se sentait tant d'effroi et tant de dégoût, qu'il fût à jamais sauvé du mal, il me semble que le salut de cette âme commencerait le rachat de la mienne. Et puis, j'espère, quoique je ne croie plus en Dieu, j'espère qu'au fond des asiles de paix, où, dans le silence des nuits rédemptrices, monte, vers le ciel, le chant consolateur de ceux-là qui prient pour les morts, j'espère que j'aurai ma part des pitiés et des pardons chrétiens » (*Le Calvaire*, op. cit., p. 166). La confession est bien retour sur soi, considération lucide et sans concession de ses actes. L'aveu des fautes s'apparente à un assassinat intime, une destruction de soi. Dans les tourments de son enfantement, l'acte de confession amorce un mouvement centripète qui amorce une impulsion centrifuge vers l'horizon de rédemption visé, désiré.*

xxvi. *L'Abbé Jules*, op. cit., p. 427-428

xxvii. Paul Ricœur indique que « *le symbolisme du sang fait le lien entre le rite d'expiation et la foi dans le pardon (liée elle-même à la confession des péchés et à la repentance)* » (*Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, loc. cit., p. 252).

xxviii. *Sébastien Roch*, op. cit., p. 889.

xxix. *Ibid.*, p. 889. Nous pouvons remarquer que les événements auxquels Sébastien va se trouver confronté renvoient aux étapes du Calvaire du Christ. Sébastien est enfermé et son entrevue avec le Révérend Père correspond au jugement du Christ devant les chefs du Sanhédrin. Enfin le jeune homme, pendant son agonie, exprime son « *Eloï, Eloï, lama sabachtani* », lorsqu'il dit : « — Dieu !... On me parle toujours de Dieu !... Qu'a-t-il fait pour moi ? » (*Sébastien Roch*, p. 951).

xxx. Nous renvoyons aux analyses fort pertinentes d'Éléonore Roy-Reverzy sur la christologie de l'artiste, et, plus particulièrement dans cette section, sur les motivations qui soutiennent le transfert que Mintié s'accorde. Éléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros – La Mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Liège, Sedes, 1997, p. 87.

xxxi. *Le Calvaire*, op. cit., p. 239.

xxxii. *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, p. 243.

xxxiii. Nous renvoyons au remarquable article de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin : « Les Romans d'Octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?..." », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 47-60, et à l'ouvrage de Sylvie Thorel-Cailleteau : *La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

xxxiv. *Sébastien Roch*, op. cit., p. 1 076. Nous pouvons remarquer la progressive disparition dans la désignation du héros. Nous passons du nom propre « Sébastien », au pronom personnel « il », à l'absence de référent. Cette disparition est relayée par les marques de la négation : « n' » et « ne ». Enfin l'anéantissement de l'être se conclut par le substantif globalisant « rien ». Nous renvoyons aussi à ce passage de *Dans le ciel*, loc. cit., p. 55 : « *Je suis, dans le monde qui m'entoure de son ignoré, un trop négligeable atome et personne n'a souci de moi [...] Je n'existe ni en moi, ni dans les autres, ni dans le rythme le plus infime de l'universelle harmonie. Je suis cette chose inconcevable et peut-être unique : rien* ».

xxxv. Puisque Barthes nous rappelle que « *la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action* » (Roland Barthes, *Poétique du récit*, « Introduction à l'analyse structurale des récits », Seuil, Coll. Points, Paris, 1976, p. 32).

xxxvi. Nous nous appuyons sur la réflexion de Philippe Hamon : « *Le signifié d'un personnage [se construit] aussi par opposition des autres personnages de l'énoncé* » (Philippe Hamon, *Poétique du récit*, « Statut sémiotique du personnage », loc. cit., p. 128).

xxxvii. *Le Calvaire*, op. cit., p. 253-254.

xxxviii. Notamment en ce qui concerne le mariage.

xxxix. « *C'est un des éléments essentiels de la mauvaise conscience que cette affreuse solitude d'une âme qui a dû renoncer à toute diversion et qui éprouve une sorte d'horreur panique ou d'agoraphobie morale à se sentir nue en présence du seul témoin auquel on ne puisse rien cacher, puisque ce témoin c'est soi-même* » (Jankélévitch, *La Mauvaise conscience*, pp. 29-30).

xl. Ainsi la désolidarisation intervient dans *La Bête humaine* immédiatement après le premier échec de Lantier pour tuer Roubaud : « *Il voulut reprendre Séverine, s'appuyer à elle, dans un besoin d'être excusé, consolé. Sans dire une parole, elle s'échappa. [...] En vain, il la poursuivit un instant, car cette brusque disparition achevait de le bouleverser. Était-elle donc si fâchée de sa faiblesse ?* » (*La Bête humaine*, Les Rougon-Macquart, tome 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 1 241).

xli. « *L'âme souffrante [...] va et vient, affolée, entre le "savoir" et le "subir"* » (*La Mauvaise conscience*, p. 16).

xlii. Jean contemple la porosité et l'inefficacité de l'espace rédempteur. La faute incarnée par Juliette réapparaît et empêche tout pardon : « *Il m'a dit : "La nature te consolera..." Et je l'ai cru !... Lirat a menti... la nature est sans âme [...] Jamais elle ne s'est penchée sur mon front brûlant pour le rafraîchir, sur ma poitrine haletante pour la calmer... Et l'infini m'a rapproché de la douleur !... Maintenant, je ne résiste plus, et, vaincu, je m'abandonne à la souffrance, sans tenter désormais de la chasser. [...] Ne voir que Juliette dans la forme fugitive du nuage, n'entendre que Juliette dans la plainte errante du vent* » (*Le Calvaire*, op. cit., pp. 262-263).

xliii. De fait Éléonore Roy-Reverzy insiste sur le double état de Véronique. Elle est à la fois la pécheresse, mais surtout « la femme réparatrice » : « *Le Curé de village est avant tout un roman de la réparation, entreprise qu'engage volontairement la pécheresse* » (*La Mort d'Éros*, pp. 204-205).

xliv. En fonction de l'identité vague (l'homme au visage ravagé) ou asexuée (Sébastien) du fautif.

xlv. Il se compose de deux représentants de la loi religieuse – l'abbé Duthéil et l'abbé de Grancourt –, d'un représentant

de la justice, le Vicomte de Granville, et de militaires.

xlvi. *Le Calvaire*, op. cit., p. 114.

xlvii. « Il se sentait plus à l'aise au milieu de ces quelques personnes qu'il connaissait, il osait regarder Thérèse en face » (*Thérèse Raquin*, op. cit., p. 139).

xlviii. *Le Calvaire*, op. cit., p. 184-185.

xlix. « Il disait, avec son rire terrible, qu'il était "le gendarme de Dieu". Et, à la vérité, le prêtre semblait un coupable emprisonné dans l'ombre noire de la soutane du Frère, un coupable dont on se méfie, que l'on juge assez faible pour retourner à sa faute, si on le perdait des yeux une minute » (Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Les Rougon-Macquart, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, pp. 1 239-1 240).

i. Nous empruntons ce terme à Barthes, *Poétique du récit*, loc. cit., p. 21.

ii. Barthes nous rappelle qu'« en apparence explétive, [elle] a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours » (*Poétique du récit*, loc. cit., p. 22).

iii. En effet, la croissance de l'amour entre Séverine et Jacques est symétrique à la déchéance de Roubaud. Il devient le gêneur à évacuer : « Elle le regardait fixement, elle répéta : "Ah ! s'il était mort ! – Tu ne veux pourtant pas que je le tue ?" demanda-t-il, en essayant de sourire. À trois reprises, elle dit non ; mais ses yeux disaient oui, ses yeux de femme tendre, toute à l'inexorable cruauté de sa passion. Puisqu'il en avait tué un autre, pourquoi ne l'aurait-on pas tué ? Cela venait de pousser en elle, brusquement, comme une conséquence, une fin nécessaire. Le tuer et s'en aller, rien de si simple. Lui mort, tout finirait, elle pourrait tout recommencer » (Émile Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 1 234).

iiii. « Le matin mon père reçut une lettre de lui, annonçant son très prochain retour. La lettre était brève, ne contenait aucune explication. On y eût vainement cherché une émotion, une tendresse, une excuse de ses longs oublis. Il revenait à Viantais, se bornait à en informer son frère, par une lettre semblable aux lettres d'avis que les fournisseurs envoient à leurs clients. Mon père avait même remarqué que l'écriture en était plus hargneuse que jamais. Pour la troisième fois, il s'écria : – Mais qu'à-t-il pu fabriquer à Paris ?... » (*L'Abbé Jules*, op. cit., p. 344). Nous retrouvons cette interrogation obsédante à toutes les fins de chapitres dans la première partie du roman. Fin des chapitres I (p. 358), II (p. 378), III (p. 534), en variation chapitre IV : « Et vous ne savez rien ?... questionna-t-elle... rien ? » (p. 551). Nous sommes bien dans une stratégie du secret.

liv. Si le roman en possède toutes les apparences, il n'est absolument pas modélisé.

lv. *La Mauvaise conscience*, loc. cit., p. 136. Cette citation illustre bien le passage chez Mirbeau d'une morale close à une morale ouverte.