

Paul Garnault

Université Toulouse Jean Jaurès

Une écriture réfractaire. Poétiques insurrectionnelles et crise de la représentation dans les romans de Jules Vallès, Octave Mirbeau et Georges Darien

Dès 1865, Jules Vallès consacre l'une des sections de son premier livre – précisément intitulé *Les Réfractaires* – à ceux qu'il appelle les « Victimes du Livre ». La « Tyrannie de l'imprimé » (1975, p. 230), selon la formule vallésienne, consiste à se superposer au réel au point de l'oblitérer : à terme, le lecteur perd le réel de vue, au point de confondre le monde et sa représentation littéraire. Cet avatar du bovarysme confine à une forme « d'autisme pathologique » (2015 p. 90), selon la formule de Corinne Saminadayar-Perrin, qui frappe celui ou celle qui se laisse emporter par les fictions contemporaines. Quelques décennies plus tard, Vallès réitère et approfondit ce biblioclasme de jeunesse au sein des pages de son *Bachelier*. Pour Vingtras, imaginer une intrigue romanesque équivaut désormais à « ourdir un mensonge » (1990, p. 615). Semblablement, Octave Mirbeau, dans une lettre à son ami Claude Monet datée de juillet 1890, déplore « La littérature m'embête au-delà de tout. J'arrive à cette conviction qu'il n'y a rien de plus vide, rien de plus bête, rien de plus parfaitement abject que la littérature. Je ne crois plus à Balzac, et Flaubert n'est qu'une illusion de mots creux ». À son tour, le littérateur formule une méfiance pour le moins iconoclaste à l'encontre de la littérature. Paradoxe saisissant : l'écrivain dénigre l'écriture, le romancier instruit le procès du roman. Naturellement, il serait tentant de résoudre ce problème en suggérant la dimension toujours stratégique de la polémique. Le scandale, l'affirmation péremptoire ou l'attaque *ad hominem* sont autant de moyens pour faire parler de soi, se démarquer

■ Paul Garnault – professeur agrégé de lettres modernes (Lycée Pierre d'Aragon), docteur en langue et littérature française de l'Université Toulouse Jean Jaurès (Toulouse, PLH). Adresse de correspondance : 1 Allée du Niger 31000 Toulouse, France ; e-mail : paul.garnault@ac-toulouse.fr

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0005-3835-6816>

au sein d'une société entrée dans l'ère médiatique grâce à l'essor de la presse à grands tirages. De même, on pourrait hâtivement mettre les velléités des deux auteurs au compte d'un avant-gardisme artistique radical, postulant que c'est en battant en brèche les paradigmes institués que l'on se définit, que l'on acquiert un droit de cité, et que l'on fait évoluer la littérature. Deux problèmes subsistent pourtant. D'abord, Vallès écrit *Le Bachelier* au crépuscule de sa vie : il n'est plus le jeune journaliste essayant de se faire connaître par tous les moyens. Mirbeau, lui aussi, a déjà publié plusieurs romans – avec un succès, il est vrai, tout relatif –, et fait partie des plumes journalistiques les plus prisées lorsqu'il s'en prend à Balzac et Flaubert. Outre cette première incompatibilité, il faut pousser jusqu'au bout la logique de la condamnation du littéraire proposée unanimement par les deux hommes : si la littérature est un « mensonge » ou une « illusion de mots creux », à quoi bon prendre encore la plume ? La condamnation induirait, à terme, la mort de la pratique littéraire. Ce qui n'a empêché les deux hommes de continuer à écrire jusqu'aux derniers instants : on sait que Vallès fera même appel à Séverine pour achever *L'Insurgé*, comme Mirbeau aura besoin du secours de Léon Werth pour mettre une dernière main à *Dingo*.

Preuve, s'il en est, que la littérature est toujours porteuse de sens aux yeux des deux iconoclastes. Signe, également, que la critique de la littérature n'est pas monolithique ou définitive. C'est pourquoi nous essaierons d'explorer les enjeux de cette pratique littéraire *réfractaire* : écrivant en haine de la littérature et de la société contemporaines, Vallès, Mirbeau et Georges Darien proposent, dans leurs œuvres romanesques, une refonte de la *mimesis* et une reconfiguration de l'acte créateur dont nous mettrons en évidence les implications politiques.

1. Le naturalisme en procès : écrire contre les poétiques romanesques véristes

La première question serait de savoir ce que les trois hommes fustigent lorsqu'ils formulent leurs jugements tonitruants sur l'art littéraire. La cible de l'attaque vallésienne se précise lorsque l'on prend le temps d'examiner la trilogie romanesque. L'arrivée du personnage à « l'Hôtel Jean-Jacques Rousseau », dans *Le Bachelier*, est tout à fait significative :

J'ai lu mon Balzac, et je me rappelle que Lucien de Rubempré demeurait rue des Cordiers, hôtel Jean-Jacques Rousseau.

M'y voici.

[...]

Je suis gelé par l'aspect misérable de cette maison. Ma fenêtre donne sur un mur. Je ne puis regarder Paris et le menacer du poing comme Rastignac ! Je ne vois pas Paris. Il y a ce mur, en face, avec des crottes d'oiseaux dessus. Dans un coin – sur une tuile rongée – un chat qui me regarde avec des yeux verts. (Vallès, 1990, p. 553)

Jacques Vingtras, personnage dont la trilogie retrace la trajectoire, éprouve ici une cruelle désillusion. Son imaginaire infusé de souvenirs littéraires se heurte avec violence au réel. Romanesque, le jeune homme espérait menacer Paris comme le héros balzacien – en vain. Sa chambre misérable n'offre qu'un mur sale et sordide en guise de vue. L'extrait fait ainsi valoir le mensonge que constitue l'art littéraire, par l'isotopie du regard qui le structure : alors que le personnage « ne voi[t] » pas Paris ; un « chat [l]e regarde avec des yeux verts ». Ironie du sort, celui qui croyait pouvoir observer Paris se retrouve scruté par l'animal mieux placé que lui. Semblablement, le motif de la fenêtre obstruée réitère le réquisitoire vallésien en brocardant un trope des représentations romanesques prétendument véristes. La fenêtre, dans le roman vallésien, n'est plus le « [...] motif fondateur de l'esthétique de la transparence de la représentation réaliste, favorisant et légitimant l'introduction de descriptions dispensées par le regard d'un personnage » (Piton-Foucault, 2012, p.15). Vingtras, en somme, est lui aussi « victime du livre » : il souffre d'avoir pris pour argent comptant des représentations fallacieuses et malhonnêtes, prétendument « réalistes ». Partant, cette scène du *Bachelier* se présente comme une objection, voire comme une contre-épreuve : elle acte l'incapacité du livre à dire le monde, et épingle sa prétention à figurer le réel. Georges Darien reprend et radicalise le scepticisme de Jules Vallès. Ses romans manifestent en effet une désinvolture à l'encontre de l'art romanesque, posture paradoxale aux fondements d'une poétique iconoclaste et irrévérencieuse. C'est par exemple le cas dans son célèbre *Voleur*, lorsque le personnage de Randal raconte son arrivée dans la modeste ville de Malenvers :

- Malenvers ! Malenvers !...

On descend. La ville est pavoisée...

Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste ; vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas. Si j'avais su faire des descriptions, je ne me serais pas mis voleur. (Darien, 2005, p. 465)

« La ville est pavoisée » : nous n'en saurons guère davantage... L'aposiopèse interrompt la description attendue et plonge le lecteur dans l'embarras et l'incompréhension. Le narrateur se refuse manifestement à entreprendre la topographie d'une ville de toute façon fictive : à quoi bon décrire le faux ? se demande en effet Randal. Le mieux est encore de se rendre sur place pour examiner le réel de ses propres yeux. Le roman fait ainsi valoir sa propre incapacité mimétique en suggérant d'interrompre en ce point la lecture. L'invitation à lire un « roman naturaliste » trahit quant à elle la férocité de l'ironie dariénienne. Pour mieux dire, elle précise la cible de l'invective : ce sont encore les poétiques romanesques véristes qui font les frais de cette littérature contestataire. Suggérant l'interchangeabilité des descriptions naturalistes – « lisez un roman naturaliste ; vous êtes sûr d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers » –, Georges

Darien met au jour leur consternante circularité. La manie du détail et de l'exhaustivité qui, selon lui, caractérise ces fictions, aboutit à un véritable naufrage référentiel : à vouloir calquer le réel, on finit par le contrefaire. Mirbeau, dans son article intitulé « Émile Zola et le naturalisme », paru dans les colonnes du journal *La France* le 11 mars 1885 formulait déjà une critique similaire, qualifiant les disciples de Zola de « Lècheurs de détails » : « [...] ils n'écrivent pas autrement que ne peignent les artistes myopes, comme Meissonier et Detaille, pour lesquels, dans leurs théories et leurs critiques, ils professent le plus grand mépris. Leurs œuvres, aussi froides, aussi décolorées, aussi mortes que celle de ces micro-peintre, n'ont aucun accent d'humanité ». La sentence de Mirbeau, que l'on associait pourtant à l'école littéraire qu'il fustige, est sans appel : « Ce qu'on appelle *naturalisme* est une école singulière, où l'on apprend à ne voir des choses que le détail inutile ». Le diagnostic de Mirbeau annonce la désinvolture de Darien face à l'exercice de la description romanesque : la « myopie » littéraire constitue le symptôme d'une poétique inhumaine – comprenons, une poétique incapable de restituer la vie des hommes. Et, comme Vallès avant lui, Darien semble vouloir dessiller un lecteur dont il suspecte le conformisme, le goût pour ces inventaires romanesques qui prétendent reproduire le monde. C'est que la désinvolture de Randal se conçoit ici comme un moyen d'ébranler l'entendement du lecteur, de lui faire violence. Ainsi peut-on interpréter les rudes impératifs que le narrateur nous adresse dans ce décrochage narratif où l'écrivain évalue avec goguenardise sa propre écriture : « Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas ». L'intrigue se rompt au profit d'un surprenant commentaire métapoétique exhibant la fabrique même du romanesque. Autrement dit, l'œuvre exhibe à ce moment précis sa propre artificialité et sa propre impuissance. Après Vallès, Darien réaffirme donc la vacuité des prétentions véristes du roman contemporain : son roman se présente comme une objection aux poétiques naturalistes. Prétendument fidèles à la réalité, elles ne sont en réalité qu'un arrangement, une sorte d'architecture du néant aussi vaine que vaniteuse.

2. La crise du langage

Cette crise mimétique affectant le roman contemporain est de surcroît profondément chevillée à une inquiétude quant à la capacité de la langue elle-même à dire le monde. Si les représentations sont inefficaces, c'est parce qu'elles se fondent sur un lexique, une grammaire, un appareil langagier dont les écrivains libertaires suspectent la transparence. Comme Mécislas Golberg écrivait dans son article intitulé « Idéalisme social », paru dans le *Mercur de France* en décembre 1895 : « L'assassinat des concitoyens s'appelle l'amour de l'ordre ; l'obéissance, c'est le service pour la patrie ; la foire de la chair humaine s'appelle le mariage, le foyer sacré. La tyrannie du père devient l'amour filial ; les sacrifices de la mère, la généreuse maternité¹ » ; Georges Darien déplore, dans son pamphlet *La Belle France* :

1. Cité par Granier (2008, p.136).

L'armée nationale est un mot ; *la représentation nationale* est un mot ; *la nation* est un mot ; *la patrie* est un mot ; *l'armée* elle-même, pure et simple, est un mot. « Les mots, dit Voltaire, font en tout plus d'impression que les choses. Ils font même tant d'impression qu'on en oublie leur sens réel, le caractère de la chose qu'ils représentent, qu'on n'ose même plus supposer qu'ils puissent avoir une signification. Les peuples sont comme des enfants captifs torturés par des mots. Les mots, les mots, sont les geôliers du peuple moderne ; les principes, qui sont tous des phrases ridicules et mensongères, des enfilades de mots creux, sont les tortionnaires des nations. (Darien, 2005, p. 1254)

L'écrivain souligne par l'imprécation le hiatus qui subsiste entre signifiants et signifiés ; ou plutôt, il met en évidence une alarmante déréférentialisation du lexique moderne. Darien met en lumière l'intransitivité de mots qui ne trouvent plus d'équivalents dans la réalité tangible et contemporaine et qui, partant, se retrouvent dotés de pouvoirs pratiquement incantatoires. Par une sorte de performativité retorse et dévoyée, ils acquièrent une réalité fantomatique, abusive, mais néanmoins suffisante pour faire croire à leur réalité : il suffit, selon Darien, de prononcer le mot « *armée nationale* » pour que celui-ci prenne magiquement vie aux yeux des masses. On l'aura compris, le spectre de l'aliénation collective plane sur le pamphlet : « les mots sont les geôliers du peuple moderne » – l'abus de langage précède l'abus des consciences. Apparaît ainsi la dimension profondément politique de l'interrogation poétique des écrivains *réfractaires*. L'évidement et la confiscation du lexique rend caduque toute tentative de dire le monde et mène, *in fine*, à l'asservissement de l'individu. Si la langue est partisane, comment croire encore aux vertus du débat politique ? Comment prêter sa confiance au parlementarisme ? Comment croire que la démocratie constitue un régime salubre si le discours est stérile et déconnecté du monde ? *Le Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau, met ainsi en lumière le caractère abscons de la parole politique, lorsque le ministre et ami du narrateur s'embarquant pour la Chine s'essaie à l'exercice balisé du discours d'adieu : « Pars, mon ami, et reviens-nous plus fort... reviens-nous un homme nouveau et un glorieux savant... Ton exil, que tu sauras employer, je n'en doute pas, à de grandes choses, retrempera tes énergies pour les luttes futures... Il les retrempera aux sources mêmes de la vie, dans le berceau de l'humanité que... de l'humanité dont... Pars... » (Mirbeau, 2000b, p. 209). Si l'aposiopèse paraît initialement indiquer les pauses que ménage une éloquence maîtrisée et magistrale, la démonstration rhétorique ne tarde pas à tourner court. Effectivement, les derniers points de suspension marquent les hésitations d'un orateur suffisant ayant perdu le fil de sa pensée : la comique injonction qui conclut l'extrait doit alors se comprendre comme la pirouette quelque peu malhabile d'un homme dont le discours lui échappe ostensiblement. En d'autres termes, le roman instruit plaisamment le procès d'une parlure ; il spectacularise la faillite d'une langue émaillée de métaphores aussi creuses que convenues, dénuée de toute vertu communicationnelle. Il donne à voir – la fragmentation discursive troue littéralement la page – et à entendre une langue dont la seule fonction peut se résumer à la mise en scène de soi comme sujet parlant – comprenons faisant des phrases. La situation discursive s'analyse

enfin comme mise en scène de la corruption dans laquelle baignent les milieux politiques de la Troisième République. N'oublions pas que le narrateur du roman n'est qu'un homme sans qualité, un opportuniste véreux cherchant à faire jouer de vieilles amitiés d'école afin d'obtenir sans effort et sans mérite une situation confortable : « Le collègue décida de la direction bizarre et tortueuse que je devais donner à mon existence, car c'est là que je connus celui qui, plus tard, devait devenir mon ami, le célèbre ministre, Eugène Mortain » (Mirbeau, 2000b, p. 190). C'est Eugène Mortain qui nomme complaisamment l'incompétent narrateur chef d'expédition d'embryologie. C'est Eugène Mortain qui tient l'indigent discours d'adieu que nous examinons. La rhétorique creuse et compassée qu'il mobilise se conçoit alors comme un vernis de respectabilité masquant plutôt mal les conflits d'intérêts et les arrangements frauduleux dont la vie politique contemporaine est faite.

3. Défiger la langue et ses usages : pour une poétique de l'insurrection

Il incombe alors au romancier en révolte de combattre, sur le terrain de l'écriture, cette imposture ainsi que cette confiscation idéologique des mots et de la langue. Il s'agit, en d'autres termes, de se demander comment les œuvres de Vallès, Mirbeau et Darien redonnent un sens à la fois artistique et politique au geste créateur. Il nous faut étudier les enjeux et les topiques d'une littérature qui entend *re-présenter* le monde – c'est-à-dire repenser la manière de le décrire –, afin de pouvoir agir sur le réel. Et c'est dans le creuset du romanesque que cette réappropriation des formes et du langage doit se jouer : le genre, on le sait, se caractérise par sa grande plasticité générique et par son essence polyphonique : « Les langages se débattent dans le roman » (2021, p. 11), pour reprendre la belle formule de Philippe Dufour. Le premier outil dont le romancier dispose pour « mettre en débat les langages », c'est le rire. Au figement frauduleux du lexique, les libertaires opposent une pratique ludique et libre de la langue, configurant de nouveaux sens et brocardant les sémantismes pompeux. L'usage du calembour est monnaie courante dans les œuvres de notre corpus. Il peut s'agir d'une potacherie d'écolier, comme dans cette scène de *L'Enfant*, durant laquelle le père de Vingtras, professeur de collège, fait réviser ses troupes en vue d'une visite prochaine de l'inspecteur d'académie :

Les inspecteurs généraux vont arriver dans quelques temps.

Mon père éreinte les élèves et convoque les forts pour préparer l'inspection. Il leur distribue des rôles. Il demandera à celui-ci ce passage, à celui-là cet autre.

« Tribouillard, vous avez le *que retranché*. – Caillotin, *L'Histoire sainte*. Piochez les *Prophètes*.

- M'sieu, dit Caillotin, comment faut-il prononcer *Ézéchiél* ? (Vallès, 1990, p. 222)

La graphie du nom biblique suscite l'incompréhension et provoque le rire : mêlant le sacré et le scabreux, Vallès se plaît visiblement à jouer avec un patrimoine culturel et religieux, geste sulfureux et iconoclaste. Précisément Vallès ajoute un sémantisme alternatif au pieux patronyme en jouant sur une incertitude phonétique. Par ce truchement, il fait d'abord entendre le caractère abscons d'une langue qui, visiblement, ne fait plus guère de sens hors des murs de la classe, en même temps qu'il affirme la singularité de son rapport à la langue. De fait, l'écriture romanesque suggère ici une prononciation alternative ayant pour conséquence de reconfigurer les représentations compassées qui accompagnent traditionnellement le nom propre. Partant, l'écrivain détourne pour se le réapproprier un réseau de références et de valeurs graves, sérieuses et austères, en un mot : scolaires. L'écriture réintroduit du jeu au sein du discours monologique des doctes professeurs, et ménage, dans un même mouvement, sa propre liberté. Faisons alors l'hypothèse que l'humour peut constituer une arme dans la mesure où la blague et le calembour constituent fondamentalement des transgressions. Transgression des normes lexicales et langagières – c'est ce que fait le calembour – ou transgression de normes au carrefour du moral et du sociologique – on songe, en l'occurrence, au « bon goût » configuré par la prudence et la modération, valeurs bourgeoises que les jeux de mots scatologiques de Vallès mettent sans doute à mal. Transgression, enfin, des valeurs et principes élémentaires de cette bourgeoisie que les trois écrivains honnissent. Sans surprise, *Le Voleur* de Darien bat en brèche le concept fondateur de la propriété, dès les premières pages du roman, alors que Randal n'est encore qu'un enfant :

J'écoute ça, plein d'une sombre admiration pour l'autorité souveraine et mystérieuse du Code, un peu terrifié aussi – et en mangeant mes ongles. C'est une habitude que rien n'a pu me faire perdre, ni les choses amères dont on me barbouille les doigts, quand je dors, et qui me font faire des grimaces au réveil, ni les exhortations, ni les réprimandes ; mais mon grand-père, en un clin d'œil, m'en a radicalement corrigé :

- Il ne faut pas manger tes ongles, m'a-t-il dit. Il ne faut pas manger tes ongles *parce qu'ils sont à toi*. Si tu aimes les ongles, mange ceux des autres, si tu veux et si tu peux ; mais les tiens sont ta propriété, et ton devoir est de conserver ta propriété. (Darien, 2005, p. 328)

La leçon du grand-père est celle d'un propriétaire forcené, faisant du corps une propriété qui se vend, se prend, ou s'arrache. La remarque peint une société capitaliste fondée sur une logique de prédation dans laquelle il paraît légitime de manger les ongles de son prochain. Cette anthropophagie, toutefois, prête à rire. Figurer le bourgeois en train de ronger les ongles de son voisin, c'est évidemment caricaturer la logique capitaliste à laquelle il souscrit sans aucune réserve. Ainsi le ricanement de Darien instruit-il le procès de son époque : il pousse à bout la logique et l'esprit de son temps. Il l'épuise et la distend jusqu'à la rupture afin de faire éclater son cynisme et son inhumanité. En d'autres termes, l'écriture *réfractaire* se définit par l'exploration constante des marges et des limites. Ainsi, le rire, chez nos auteurs, n'est-il jamais véritablement la marque d'un esprit de gaité, d'une légèreté qui s'opposerait à la gravité des institutions. Souvent,

le rire confine au ricanement : il moque les tabous et tourne en dérision ce qui, normalement, ne doit pas faire sourire. Mirbeau ne fait pas autre chose dans *Le Journal d'une femme de chambre*, lorsqu'il raconte le dépucelage de la jeune Célestine par un sardinier breton affublé du doux nom de « Cléophas Biscouille » :

Un dimanche, après la grand-messe, le contremaître d'une sardinerie, un vieux, aussi velu, aussi malodorant qu'un bouc, et dont le visage n'était qu'une broussaille sordide de barbe et de cheveux, m'entraîna sur la grève, du côté de Saint-Jean. Et là, dans une cachette de la falaise, dans un trou sombre du rocher où les mouettes venaient faire leur nid... où les matelots cachaient quelquefois les épaves trouvées en mer... là, sur un lit de géomon fermenté, sans que je me sois refusée ni débattue, il me posséda... pour une orange ! Il s'appelait d'un drôle de nom : M. Cléophas Biscouille. (Mirbeau, 2000b, p. 448)

Saisissant contraste entre le *locus terribilis* que construit le décor nauséabond de la scène, et le trivial patronyme du contremaître, faisant signe vers le bas corporel. Saisissant contraste entre l'horreur d'une scène de viol sur une enfant qui a « douze ans » – c'est ce que l'on apprend quelques lignes plus tôt – et la désinvolture et le détachement avec lequel la jeune femme relate l'insoutenable. Convoquant le souvenir de la *Lamiel* de Stendhal qui, après avoir découvert l'amour, s'écrie « ça n'est que ça ! », Mirbeau piétine sans ménagement l'idéal, comme il brocarde dans l'éclat d'un rire jaune les valeurs que la morale sanctifie. Simple provocation ? Pied de nez irrévrencieux adressé aux bourgeois frileux et délicats ? Cette lecture serait bien évidemment réductrice. L'esthétique de l'insoutenable, chez Mirbeau, vaut comme moyen d'ébranler l'entendement du lecteur, et, partant comme levier pour essayer d'agir sur lui. Ainsi *Le Jardin des supplices* propose-t-il une écriture de l'horreur à laquelle se mêle étrangement une forme d'humour. La seconde partie du roman – celle qui narre le périple maritime qui mène le narrateur jusqu'en Chine – fait notamment le portrait d'un explorateur européen anthropophage :

- Alors ? fit-elle [Clara] d'une voix malicieuse... Ça n'est pas une plaisanterie ?... Vous en avez mangé de la viande humaine ?

- Certainement oui !... répondit-il [l'explorateur] fièrement et d'un ton qui établissait une indiscutable supériorité sur nous... Il le fallait bien... on mange ce qu'on a... [...]

Et comme si elle eût voulu, par politesse, diminuer l'horreur de cette anthropophagie, elle spécialisa :

- Parce que, sans doute, vous ne mangiez que de la viande de nègre !...

- Du nègre ?... s'écria-t-il, en sursautant... Pouah !... Heureusement, chère miss, je n'en fus pas réduit à cette dure nécessité... Nous n'avons jamais manqué de blancs, Dieu merci !... Notre escorte était nombreuse, en grande partie formée d'Européens... des Marseillais, des Allemands, des Italiens... un peu de tout... Quand on avait trop faim, on abattait un homme de l'escorte... de préférence un Allemand... L'Allemand, divine miss, est plus gras que les autres races... et il fournit davantage... Et puis, pour nous autres, Français, c'est un Allemand de moins !... L'Italien, lui, est sec et dur... C'est plein de nerfs...

- Et le Marseillais ?... intervins-je
- Peuh !... déclara le voyageur, en hochant la tête... le Marseillais est très surfait... il sent l'ail... et, aussi, je ne sais pas pourquoi, le suint... Vous dire que c'est régéant ?... non... c'est mangeable, voilà tout... (Mirbeau, 2000b, p. 259)

Comédie « inhumaine » dirait Georges Darien (2005, p. 859) : la farce qu'imagine Mirbeau parle du cannibalisme sur le ton léger et piquant de la badinerie. L'humour extrêmement sombre de l'écrivain anéantit toute échelle de valeurs en mêlant la plaisanterie désobligeante et potache – le « Marseillais [...] sent l'ail » ; « l'Allemand [...] est plus gras que les autres races » – à l'horreur de l'anthropophagie. Cette cacophonie axiologique se complexifie encore par l'insertion d'un calembour aux relents nationalistes nauséabonds – « Et puis, pour nous autres Français, c'est un Allemand de moins ! » – qui semble répondre, par son caractère xénophobe, à la première remarque de Miss Clara : « Parce que sans doute, vous ne mangiez que de la viande de nègre !... ». Le rire mirbellien, transgressif et ambigu, fonctionne ainsi à la manière d'une chambre acoustique donnant à entendre le carnaval des voix contemporaines : concert désolant de l'ignorance cruelle et de la stupidité belliqueuse. Il renvoie dos à dos les discours haineux et fait éclater la vérité sur les idéologies qui ont alors pignon sur rue : entre l'homme convaincu de la suprématie d'une race et celui convaincu de la supériorité d'une nation, il n'y a finalement pas de différence. L'écriture d'Octave Mirbeau vise une esthétique du choc et de l'outrance qui dynamite les discours figés, démasque les impostures, en même temps qu'il réintroduit du jeu dans la compréhension du texte littéraire :

Mêlant la gravité à la farce, le type d'énonciation adopté par Mirbeau fait apparaître son roman, sinon comme une mystification, du moins comme une vision insolite de la réalité, qui en déforme les contours et lui donne un relief problématique [...] Le discours du roman, en combinant deux modes de présentation du réel qui semblent se contredire, provoque une versatilité du sens, qui appelle en retour une lecture herméneutique. (Glaudes, 2020, p. 17)

Cette « versatilité du sens » née de l'entremêlement des signes et des registres appelle, dans le cas du *Jardin des Supplices*, une lecture allégorique du roman, selon laquelle le sordide baigne chinois ne serait pas autre chose que la figuration de la barbarie occidentale et de l'iniquité de la société contemporaine – n'oublions pas que le roman paraît dans le contexte sulfureux de l'Affaire Dreyfus, dans laquelle Mirbeau s'est engagé à corps perdu². Semblablement, l'anthropophagie comique n'est pas autre

2. Cette clef de lecture allégorique nous est précisément donnée au chapitre IX du roman : « Et m'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices... Partout du sang, et là où il y a plus de vie, partout d'horribles tourmenteurs qui fouillent les chairs, scient les os, vous retournent la peau, avec es faces sinistres de joie... Ah oui ! le jardin des supplices !... Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine... Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce

chose que la transposition romanesque du pessimisme profond d'un écrivain quant à la nature humaine, et plus largement, l'univers. Ce cannibalisme désormais dérisoire constitue, en d'autres termes, « l'hénaurme » figuration d'une universelle, intemporelle et invariable « loi du meurtre » que l'œuvre inscrit, du reste, sur son « frontispice » : « Non, voyez-vous, les moralistes auront beau épiloguer, le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger, et se confond avec lui ... » (Mirbeau, 2000b, p. 171). Finalement, le roman de Mirbeau entend figurer le monde par une déformation provocatrice, mais néanmoins juste et authentique. La « grimace » – c'est le nom que l'écrivain avait choisi pour nommer le journal satirique qu'il dirigeait – se mue en mode de représentation restaurant le lien entre l'écriture et le réel : « Convaincu qu'un artiste, en comparaison de la "formidable puissance de la réalité" ne saurait craindre d'exagérer, Mirbeau s'attache à souligner vigoureusement, en toutes choses, les aspects effroyables, révoltants ou bouffons » (Glaudes, 2020, p. 15).

Pour conclure, disons qu'aux racines des pratiques scripturales que nous avons trop brièvement examinées réside la volonté de faire de l'écriture un acte. Il apparaît nécessaire au littéraire militant d'être capable de figurer le monde afin de pouvoir agir sur lui, et le transformer durablement. C'est en faisant de l'écriture une transgression, une infraction, un crime – violence faite aux bonnes mœurs, aux hiérarchies, à la langue, au lecteur – que les trois hommes tiennent leur gageure. C'est en faisant de l'écrivain une sorte de hors-la-loi ou de criminel que Vallès, Mirbeau et Darien redonnent du sens à l'écriture ; ce n'est sans doute pas un hasard si le roman demeuré le plus célèbre de Georges Darien s'appelle *Le Voleur*. Œuvre douteuse, interlope, dont la préface mystificatrice reprend le scénario topique du manuscrit volé, mais surtout criminelle : « la main qui fait crier la plume sur le papier a fait craquer sous une pince le chambranle des portes et les serrures des coffres-forts » (Darien, 2005, p. 576), rappelle Randal, auteur supposé d'un texte présenté comme les mémoires d'un cambrioleur émérite. L'analogie entre la plume du littéraire et l'outil du cambrioleur rappelle que l'écriture constitue d'abord un acte. La criminalisation de la figure de l'écrivain remotive finalement son geste : son discours n'est plus un simple « pétard » – pour reprendre une formule de Darien – faisant plus de bruit que de mal.

RÉFÉRENCES

- Darien, G. (2005). *Voleurs !* J.-J. Pauvert (éd.). Paris : Presses de la Cité.
- Dufour, P. (2021). *Le réalisme pense la démocratie*. Genève : La Baconnière.
- Glaudes, P. (2020). *Le Jardin des Supplices*. Introduction. Dans Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices et autres romans*. Paris : Robert Laffont.
- Granier, C. (2008). *Les Briseurs de formules, les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*. Œuvres-et-Valsery : Ressouvenances.

jardin, qui n'est pour moi qu'un symbole sur toute la terre... J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part... » (Mirbeau, 2000b, p. 320-321)

- Lorig, A. (2015). *Un destin littéraire. Georges Darien* [Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle].
- Mirbeau, O. (2000a). *Œuvre romanesque*. T. 1. P. Michel (éd.). Paris : Buchet/Chastel.
- Mirbeau, O. (2000b). *Œuvre romanesque*. T. 2. P. Michel (éd.). Paris : Buchet/Chastel.
- Piton-Foucault, É. (2012). *La fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola* [Thèse de doctorat. Université Rennes 2].
- Saminadayar-Perrin, C. (2015). Jules Vallès : écrire en haine du livre. *Autour de Vallès*, 45.
- Vallès, J. (1975). *Œuvres*. T. 1. R. Bellet (éd.). Paris : Gallimard.
- Vallès, J. (1990). *Œuvres*. T. 2. R. Bellet (éd.). Paris : Gallimard.

RÉSUMÉ : Les romans de Jules Vallès, Octave Mirbeau et Georges Darien ont en commun de mettre en doute la représentation du monde proposée par les fictions contemporaines, particulièrement naturalistes. Instruisant le procès d'une *mimesis* jugée trompeuse et dangereuse, d'une langue suspecte d'être partisane et dévoyée, les trois hommes élaborent, dans le creuset de l'écriture romanesque, une écriture dont nous essaierons de mettre en lumière les enjeux à la fois esthétiques et politiques. Nous montrerons que cette écriture mobilisant un rire profondément transgressif se caractérise par une exploration des limites formelles, morales et sociologiques. Jouant avec les limites du supportable, éprouvant inlassablement le lecteur, les trois écrivains font de la grimace le socle d'une figuration authentique du réel, fondée sur la justesse du sentiment et sur l'authenticité de la colère.

Mots-clés : Jules Vallès, Octave Mirbeau, Georges Darien, poétique romanesque, insurrection

Refractory Writing. Insurrectionary Poetics and a Crisis of Representation in the Novels of Jules Vallès, Octave Mirbeau and Georges Darien

ABSTRACT: What the novels of Jules Vallès, Octave Mirbeau and Georges Darien have in common is that they cast doubt on the representation of the world offered by contemporary fiction, particularly naturalist fiction. Putting on trial a *mimesis* deemed deceptive and dangerous, and a language suspected of being partisan and misguided, the three men elaborate, in the crucible of novelistic writing, a style of writing whose aesthetic and political stakes we shall attempt to highlight. We will show that this writing, mobilizing a deeply transgressive laughter, is characterized by an exploration of formal, moral and sociological limits. Playing with the limits of the bearable, tirelessly testing the reader, the three writers make the grimace the basis of an authentic figuration of reality, founded on the accuracy of feeling and the authenticity of anger.

Keywords: Jules Vallès, Octave Mirbeau, Georges Darien, poetics of romance, insurrection