

Octave Mirbeau et le problème de l'écriture masquée

Pierre Michel
Université d'Angers

Récente et fortuite a été la découverte des œuvres rédigées par Octave Mirbeau (1848-1917) comme *ghostwriter*. Outre les *Lettres de l'Inde*, publiées en 1885 pour le compte du politicien opportuniste François Deloncle¹ et dont je ne connaissais que les quatre dernières lors de la parution de sa biographie,² et les divers articles et brochures parus anonymement ou sous le nom de ses patrons successifs,³ il a produit sous pseudonyme une douzaine de volumes de romans et de recueils de nouvelles. Mais il m'a fallu attendre 1991 pour qu'une lettre achetée par un collectionneur de Caen, Jean-Claude Delauney, le prouve irréfutablement⁴ et pour que, de fil en aiguille, je sois mis sur la voie d'un massif romanesque inexploré parce qu'insoupçonné. Notamment les œuvres signées Alain Bauquenne, nom totalement inconnu par ailleurs, dont Otto Lorenz, dans son *Catalogue de la librairie française* de 1885, précise curieusement, contre tous les usages, qu'il est, outre celui d'André Bertéra, le "*Pseudonyme de M...*"

À vrai dire, depuis un quart de siècle que je travaillais sur Mirbeau, je commençais tout de même à "subodorer" que notre *imprécateur au cœur fidèle* n'avait pas dû attendre d'avoir trente-sept ans, âge extrêmement tardif, pour effectuer ses véritables débuts littéraires avec ses *Lettres de ma chaumière*.⁵ De fait, je m'étais souvent posé la question des énigmatiques revenus de Mirbeau pendant toutes ces longues années, de 1872 à 1885, où il menait grand train, tout en n'ayant que des ressources officielles fort maigres. Je me heurtais aussi, sans pouvoir la résoudre, à une autre piquante énigme, celle d'un roman, *Jean Marcellin*, à lui attribué par le catalogue de la Bibliothèque Nationale, sur la foi du nom figurant sur la couverture, mais dont l'éditeur, le même Ollendorff, lui déniait la paternité sur un exemplaire conservé à l'Arsenal, et ce un an après la publication, ce qui est fort étrange.⁶ Et surtout il y avait toutes ces déclarations virulentes et ces récriminations amères d'un forçat de la plume qui, d'*Un raté*, conte de 1882,⁷ à *Un gentilhomme*, roman posthume et inachevé publié en 1920,⁸ sont comme autant de cailloux que notre Petit Poucet, "*prolétaire de lettres*" en révolte "*contre les représentants de l'infâme capital littéraire*,"⁹ ne manquait pas de laisser tomber et qui ne demandaient qu'à être ramassés et déchiffrés.

Dans cette brève synthèse, nous essaierons de répondre à deux questions. Pourquoi ce travail de *ghostwriter*? Et en quoi celui de Mirbeau se distingue-t-il des autres? La condition du *ghostwriter* est à l'intersection de deux problématiques différentes, renvoyant à des situations diverses, quoique nullement incompatibles: le problème de l'écriture masquée et la condition des prolétaires intellectuels.

L'écriture masquée, tout d'abord. Écrire sous pseudonyme, c'est une façon de camoufler l'état civil de l'auteur et de bien faire le départ entre l'écrivain signataire, être public, et l'individu, être privé, dont il convient de protéger l'intimité. Mais il est bien d'autres façons de se dissimuler tout en rédigeant, fût-ce sous son propre nom, des textes destinés à un large public: par exemple, le pastiche et la parodie inscrivent l'écriture dans les pas de prédécesseurs dont on s'inspire ouvertement, que ce soit pour s'en moquer ou pour leur emprunter des thèmes, des formules ou des procédés, au risque de ne pas faire entendre sa propre voix; le recours à des dialogues et à des journaux ou à des autobiographies de personnages fictifs contribue également à brouiller les pistes et rend difficile le repérage du point de vue de l'auteur, au risque d'entretenir l'ambiguïté, voire de susciter des contre-

sens; l'interview imaginaire de personnalités célèbres à discréditer oblige le lecteur à interpréter leurs propos et à lire entre les lignes; l'humour et l'ironie, qui nécessitent la complicité de lecteurs intelligents chargés de décrypter et de remonter de l'apparence littérale des textes à l'essence des idées sous-entendues, permettent également à l'écrivain de s'exprimer sans trop s'exposer; quant à l'autofiction, qui implique un dédoublement de l'auteur bien réel et du personnage imaginaire, qui portent le même nom, elle rend difficile la distinction entre le vécu et le fictif, entre la personne et le personnage, au risque de troubler le lecteur et de l'inciter à prêter à l'écrivain les propos ou les actes de son héros de papier. Dans tous les cas, il s'agit d'une expression biaisée de ce que l'auteur veut dire, que ce soit par nécessité (s'il ne fait qu'obéir à ses maîtres), par prudence (s'il veut éviter des poursuites ou se soustraire à la censure), ou dans le louable souci de laisser au lecteur le soin d'effectuer la moitié du travail.

Or il se trouve qu'Octave Mirbeau a eu souvent recours à tous ces procédés: il a utilisé une multitude de pseudonymes,¹⁰ il a pratiqué abondamment le pastiche (de Maurice Maeterlinck et de François Coppée, par exemple) et la parodie (du langage amoureux du théâtre à la mode, histoire de le tourner en ridicule), il a fait le choix du dialogue dans nombre de ses chroniques¹¹ et l'a privilégié dans ses romans, il s'est fait une spécialité des dévastatrices interviews imaginaires, il a rédigé des journaux fictifs,¹² il a mis en œuvre de l'autofiction avant la lettre dans *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913), et l'ironie est omniprésente dans tous ses écrits, jusque dans un roman aussi pathétique que *Sébastien Roch* (1890), ce qui ne laisse pas d'embarrasser le lecteur avide d'y voir clair et de démêler le vrai du faux, le réel de la fiction, le sérieux du ludique. Écrire comme *ghostwriter* n'est jamais qu'un moyen parmi beaucoup d'autres d'avancer masqué et de se protéger en préservant l'ambiguïté de l'œuvre.

On peut, d'autre part, y voir un symptôme de la condition des prolétaires intellectuels qui, ne disposant que de leur plume, en guise d'instrument de travail, se voient obligés de la prostituer en la vendant au plus offrant: soit comme secrétaires particuliers de gens riches et puissants que leurs responsabilités publiques contraignent, par souci d'efficacité, à recourir à un porte-plume exercé; soit comme journalistes à gages, dont la seule mission est de rédiger des articles conformes aux objectifs des magnats de la presse et de donner une forme littéraire, à destination du grand public et sans états d'âme, aux préjugés, aux obsessions, voire aux crapuleries de leurs patrons; soit enfin comme *ghostwriters* chargés de produire, pour le compte de leurs commanditaires, des volumes qu'ils ne signeront pas, et, tel Jacques Sorel, d'"Un raté," condamnés à renoncer à la paternité d'œuvres qu'ils ont vendues en bonne et due forme.

Or il s'avère qu'Octave Mirbeau, forçat de la plume, a connu tous ces statuts: tout à la fois ou successivement, il a été le secrétaire particulier de Dugué de la Fauconnerie, directeur de L'Ordre de Paris bonapartiste, et d'Arthur Meyer, patron du *Gaulois* légitimiste, le journaliste gagé du baron de Saint-Paul (dans *L'Ariégeois*, en 1878) et du banquier Edmond Joubert (dans *Les Grimaces*, en 1883), et le *ghostwriter* d'André Bertéra-Bauquenne, de Dora Melegari-Forsan et de François Deloncle-Nirvana.

Il me semble que, pour expliquer sa condition de *ghostwriter*, et en particulier la rédaction de romans pour le compte d'autrui, trois raisons peuvent être généralement évoquées, et que toutes trois sont susceptibles de rendre compte du cas particulier de notre auteur. Si tant de jeunes écrivains, ou de moins jeunes, acceptent d'écrire pour des commanditaires plutôt que pour eux, autrefois comme aujourd'hui, la raison première est évidemment la nécessité de gagner leur pain quotidien, à un moment où la concurrence fait rage parmi les jeunes diplômés ou les détenteurs d'une bonne plume,

et où les places -- surtout les bonnes! -- se font rares et sont défendues bec et ongles par ceux qui les occupent. À côté de la "*bataille sociale*," on assiste donc à une véritable "*bataille littéraire*," selon l'expression d'Alain Pagès, où ne survivent que les mieux adaptés aux lois du marché. Depuis un siècle, la généralisation du *star system*, le culte de l'audimat et la recherche du profit maximal, jusque dans le domaine de la culture, ont offert à ces prolétaires d'un genre très particulier de multiples occasions nouvelles d'assurer leur pitance en se mettant au service de vedettes du show business, du cinéma ou du cirque médiatico-politique. L'offre et la demande croissant de conserve, les *ghostwriters* ont encore de beaux jours devant eux, et les *masqués de la plume* ne sont pas près de disparaître.

Économiquement, le jeu n'en vaut pas la chandelle. En revanche, composer un roman bien calibré en quinze jours ou un mois et le vendre à un amateur fortuné et avide de notoriété littéraire peut s'avérer extrêmement rentable. La valeur marchande d'un *ghostwriter* étant soumise à l'inflexible loi de l'offre et de la demande, elle varie notamment selon la qualité de la production au regard des exigences de l'acheteur. Or Octave Mirbeau, au début des années 1880, avait acquis une bonne renommée comme journaliste et sa plume, qui avait fait abondamment ses preuves dans la presse, devait être logiquement fort recherchée: on est donc en droit de supposer qu'il pouvait fort bien recevoir 2,000 ou 3,000 francs, voire plus, en échange de ses meilleurs volumes. Autre atout financièrement précieux: il était bien placé pour préparer avantageusement le terrain aux contrats futurs pour des œuvres avouées: c'est ainsi que Paul Ollendorff, qui a publié tous les romans de notre *ghostwriter*, passe avec lui, pour *Le Calvaire*, dont il n'a pas encore écrit une ligne, un contrat particulièrement intéressant, qui prévoit 14% de droits d'auteur sur les 2,000 premiers exemplaires tirés, et 17% sur les suivants! Ce sont là des taux inhabituellement élevés et auxquels un véritable débutant n'aurait évidemment jamais pu prétendre; ils sont même sensiblement supérieurs à ceux obtenus par Zola après les trois premiers volumes de la série des *Rougon-Macquart*!

À la motivation économique peuvent s'ajouter des raisons d'ordre psychologique, voire psychanalytique. Tout d'abord, comme il ne signe pas sa copie, le *ghostwriter* peut inscrire son roman dans des cadres rassurants et codifiés, ce qui lui permet d'en finir au plus vite avec une besogne alimentaire qu'il n'a pas à assumer. Au contraire, quand par la suite Mirbeau écrira pour son propre compte et tâchera de frayer des voies originales pour exprimer sa perception du monde toute personnelle, il ahanera sur son vierge papier et, ne pouvant se satisfaire de la mécanique bien huilée de son métier, il ne cessera plus de souffrir de juger les œuvres réelles pathétiquement inférieures aux œuvres rêvées: c'est là, selon lui, la tragédie de tout artiste digne de ce nom, telle qu'il l'a évoquée dans son roman *Dans le ciel*, à travers le cas du peintre Lucien inspiré de Vincent Van Gogh. Pour qui doute perpétuellement de soi et risque d'être inhibé par l'idéal qu'il s'est présomptueusement fixé, le recours à l'écriture masquée s'avère infiniment plus confortable.

Ensuite, comme l'a bien vu Robert Ziegler, "*chaque création sous pseudonyme -- et c'est naturellement le cas des œuvres des ghostwriters -- constitue un acte d'agression œdipienne.... En rejetant une identité paternelle qui exige d'être honorée et perpétuée, l'auteur qui écrit sous un nom emprunté cherche à se libérer de toute responsabilité à l'égard du passé*" et participe "*à un processus primaire qui traduit une défiance à l'égard de la loi, du surmoi et de ses instances de contrôle*" (Ziegler 4). C'est dans un des romans signés Bauquenne, *La Maréchale*, qu'apparaît le plus nettement ce désir œdipien de se venger du père qui, sur le modèle explicite d'Abraham, est tout prêt à sacrifier ses enfants, en l'occurrence l'innocente Chantal de Varèse, à l'instar du réel Dr. Ladislas Mirbeau expédiant le jeune Octave au collège des jésuites de Vannes, un "*véritable enfer*,"¹³ ou du fictif père Roch sacrifiant de même, par pure vanité et sans le moindre scrupule, le jeune Sébastien au prénom prédestiné. De ce sacrificiel arrachement inaugural à sa famille et à son village,

le futur romancier a d'autant plus souffert qu'on a de bonnes raisons de penser qu'un deuxième traumatisme, aux séquelles durables, va ajouter au premier ses effets délétères: celui de la séduction et du viol par son maître d'études ensoutané. On sait qu'il faudra plus d'un quart de siècle à Mirbeau pour parvenir à exorciser, par la transposition littéraire qu'il en fera, à visage découvert, dans *Sébastien Roch* (1890), les conséquences de cette épreuve, qui aurait pu être aussi destructrice pour lui que pour son double de fiction.¹⁴ Mais, huit ans plus tôt, cette douloureuse expérience, qui a visiblement joué un rôle décisif dans sa création littéraire, lui a déjà inspiré *L'Écuyère*, dont le sujet est le viol d'une innocente aux aspirations mystiques, œuvre collective d'une hypocrite société de castes et du "monde" immonde. Ce "roman fondateur," selon Philippe Ledru, "annonce le mouvement de l'imaginaire mirbellien et jette un éclairage singulier sur l'œuvre à venir.... L'écriture sous pseudonyme lui permet de se défaire de cette partie de lui-même qui a cru à un idéal mystique. Et peut-être est-ce aussi un début d'évacuation d'un traumatisme vécu. L'écriture restera marquée à jamais et deviendra un vomitoire de l'imaginaire."¹⁵ Ce n'est évidemment pas un hasard non plus si, dans les deux récits de viols qu'on trouve dans sa production masquée, dans *L'Écuyère* (1882) et dans *La vieille rue* (1885), c'est une elliptique ligne de points qui se substituera au récit de l'indicible, procédé que Mirbeau reprendra dans *Sébastien Roch*.

Une troisième explication possible, probablement la plus riche, est d'ordre littéraire. Avant de se lancer dans la bataille littéraire sous son propre nom, n'est-il pas indispensable de forger à loisir ses armes et de s'entraîner, comme le fait un sportif avant de s'engager dans des compétitions de haut niveau? Le travail du *ghostwriter* offre cet entraînement et permet de faire véritablement ses preuves.

Tout d'abord, il autorise l'imitation de modèles littéraires, histoire de se faire la main, à l'instar des peintres qui vont copier les toiles des grands maîtres dans les galeries du Louvre: c'est ainsi que notre *ghostwriter* met à profit Alphonse Daudet dans *La Maréchale*, Émile Zola dans *La Belle Madame Le Vassart*, Georges Ohnet dans *Jean Marcellin*, et Stendhal dans *La Duchesse Ghislaine*, tout en mâtinant ses modèles de réminiscences diverses, de Balzac, des frères Goncourt, de Barbey d'Aurevilly, d'Edgar Poe et de beaucoup d'autres, comme le fera son *alter ego* du *Calvaire*, Jean Mintié, dans le premier volume qu'il publie, et comme il arrivera encore à Mirbeau de le faire par la suite, car l'intertextualité constitue une indéniable facilité pour l'écrivain.¹⁶ Mais elle est aussi une précieuse source d'enrichissement, une forme de ce que Oswald de Andrade appellera *l'anthropophagie littéraire*. Car, en se réappropriant ainsi des textes antérieurs pour les dévorer et les assimiler, en s'essayant à divers styles, en adoptant ludiquement des identités multiples, avant d'être en mesure de frayer sa propre voie -- et de faire entendre sa propre voix, sous son propre nom -- le romancier met en œuvre le conseil donné aux poètes par son maître Baudelaire qui, dans un de ses *Petits poèmes en prose*, "Les Foules," préconisait "un bain de multitude" pour multiplier ses sensations et dilater à l'infini son humanité. Quel champ d'observations et d'expériences pour un écrivain, et sans doute plus encore pour un romancier que pour un poète! Baudelaire qualifie étrangement de "sainte prostitution de l'âme" cette capacité à se donner tout entier à l'imprévu au milieu des foules et à s'enrichir de toutes sortes d'humanités.¹⁷ Le cas du *ghostwriter*, et plus généralement de tout pasticheur qui s'exerce sur des modèles divers, est assimilable à celui du promeneur au milieu d'une foule, tel que l'envisage le poète: ouvert à tous les styles, il se prostitue "saintement" en les faisant siens l'espace d'un roman, pour son plus grand profit et pour la délectation de ses lecteurs. L'intertextualité liée à l'écriture masquée peut apparaître alors, paradoxalement, comme un signe de modernité, dans la mesure où elle contribue à distancier le lecteur, qui se trouve confronté à une espèce de déconcertant *melting pot* littéraire.

Écrire comme *ghostwriter* présente un deuxième intérêt littéraire: celui d'entreprendre, sans risques réels, toutes sortes de recherches expérimentales enrichissantes et susceptibles de servir par la suite.

C'est ce dont ne se prive pas Mirbeau dans ce que Philippe Ledru appelle ses "*protoromans*": il multiplie les ellipses qui nécessitent la collaboration du lecteur; il recourt à des prosopopées de la nature, qui expriment une conception naturaliste, marquée au coin du rousseauisme¹⁸; il multiplie les dialogues, caractéristique mirbellienne tendant à effacer les frontières génériques entre roman et théâtre, à personnaliser au mieux les protagonistes grâce à leurs tics de langage, à rapprocher le récit de la vie, à le réfracter à travers des consciences multiples et à mettre en lumière l'inanité des échanges verbaux; il insère dans le récit des fragments de journaux ou de lettres, d'où des points de vue subjectifs et une pluralité de voix qui, comme dans les innombrables dialogues, rend difficile l'émergence d'une "vérité" objective; il introduit des épisodes comiques ou parodiques, des remarques qui font sourire et distancient, voire des plaisanteries et des calembours, au milieu d'un récit qui devrait être pathétique, sans dissocier les deux faces de Méduse que sont le terrible et le grotesque¹⁹; il fait constamment sentir sa présence de démiurge, qui aménage à son gré les matériaux dont il dispose, et ses intrusions et autres interpellations du lecteur contribuent déjà à établir une complicité entre l'auteur et son lectorat et à mettre en lumière le caractère fictionnel du récit, contrairement à la vulgate naturaliste préconisant objectivité et impassibilité; par le nombre de fantoches et de personnages caricaturaux qui peuplent déjà son univers romanesque, par le goût du spectaculaire, par l'accumulation de miracles qui transgressent le code de vraisemblance pour parvenir au *happy ending* imposé par le genre adopté (dans *La Maréchale*), ou au contraire par l'excès même du *pathos*, quand s'acharne la Fatalité à l'œuvre dans un roman-tragédie où ce qui devait arriver a bien fini par arriver, ou encore par la théâtralité affichée du dénouement frénétique de *La Belle Madame Le Vassart*, il se distancie ironiquement par rapport à son propre texte, préparant le terrain à ses recherches ultérieures pour déconstruire le vieux roman prétendument réaliste; il sème à foison les points de suspension si caractéristiques de l'écriture mirbellienne, non seulement dans les dialogues, mais également dans les parties narratives, ce qui tempère quelque peu le fatalisme, et partant le finalisme, inhérents à la forme de récit adoptée; enfin, le romancier se livre sans frein au plaisir rabelaisien de la création verbale (multiples jeux de mots, à-peu-près, néologismes cocasses ou suggestifs, recherches stylistiques tous azimuts, à grand renfort de chiasmes, d'inversions insolites, d'oxymores et d'antithèses). Ainsi, même si ces romans s'inscrivent dans un cadre relativement classique et rassurant, qui ne bouleverse pas les habitudes culturelles des lecteurs, ils n'en ouvrent pas moins la voie aux recherches et innovations ultérieures.

Troisième intérêt littéraire de cette écriture masquée: en se cachant sous des patronymes d'emprunt, l'écrivain peut multiplier les identités, sans avoir pour autant à craindre de se trahir ni de se contredire. En prêtant sa plume à André Bertéra-Bauquenne et à Dora Melegari-Forsan, aussi bien qu'en s'amusant à rédiger les journaux du premier cocher de *La Maréchale*, du jeune Sébastien Roch et de la soubrette Célestine, il multiplie les expériences identitaires et se joue des appartenances de classe, d'âge, de culture, d'éthique, et même de sexe, sans se préoccuper de savoir si les personnes réelles ou les personnages fictifs dont il emprunte pour un temps l'identité reflètent sa propre manière de penser²⁰: au lecteur de se débrouiller pour interpréter comme il l'entend! Il en ira de même quand, dans des œuvres signées de son nom, il mettra ses propres articles dans la bouche d'un personnage aussi différent de lui, et aussi peu ragoûtant moralement, que la Clara du *Jardin des supplices*, ou bien encore quand il se dédoublera dans ses deux derniers récits, *La 628-E8* et *Dingo*, où Mirbeau-personnage entrera bien souvent en contradiction avec Mirbeau-romancier, au risque de semer le doute et l'inquiétude dans l'esprit du lecteur désarçonné. Dans tous ces cas de figure, au lieu que sa création romanesque ne se nourrisse que de sa propre vie, réelle mais limitée, comme dans une autobiographie *stricto sensu*, il l'enrichit de toute la palette de ses existences imaginaires, de ses identités d'emprunt et, du même coup, de ses propres contradictions, qu'il affiche en toute ingénuité,

au risque de les exacerber. Les pseudonymes du *ghostwriter*, et par la suite les journaux fictifs de ses personnages et le dédoublement autofictionnel du romancier, auront ainsi contribué à dépasser les apories du naturalisme, à dissiper les illusions du *profanum vulgus* sur l'unicité du *moi* et à créer des formes littéraires nouvelles et riches d'avenir.

À tous égards, l'écriture masquée du *ghostwriter* se révèle donc littérairement précieuse, et on comprend que, nonobstant les inévitables frustrations dont témoigne *Un raté*, le romancier en formation y ait eu recours pendant des années, en attendant de pouvoir voler de ses propres ailes.

La première particularité du cas Mirbeau est un curieux mélange de honte et de fierté: d'un côté, un tenace sentiment de culpabilité qui le pousse à cacher des années de prostitution journalistico-politico-littéraire dont il n'est certainement pas fier,²¹ et, de l'autre et en même temps, le besoin d'en parler, voire de ressasser le thème, par personnages interposés, non seulement pour en apporter des justifications, ou du moins des explications, ce qui serait classique, mais aussi, semble-t-il, parce qu'il se sent frustré, comme Jacques Sorel d'"Un raté," d'une notoriété qui lui revient de droit, et parce qu'il aimerait voir enfin reconnaître sa paternité sur des œuvres qu'il a pourtant bel et bien vendues et sur lesquelles il a donc, en toute légalité, perdu tout droit. De fait, s'il n'avait pas été, malgré tout, un tantinet satisfait de ce qu'il a produit mécaniquement pour le compte d'autrui, s'il n'y avait vu qu'une vulgaire besogne alimentaire expédiée sans scrupules ni plaisir, nous n'aurions jamais eu la semi-révélation pour initiés d'Otto Lorenz qui nous a mis sur la voie d'Alain Bauquenne, Mirbeau n'aurait pas écrit *Un raté*, ni régulièrement dénoncé les journalistes -- dont il a été -- qui se soumettent servilement aux oukazes de leurs maîtres, ni assimilé son propre métier à de la prostitution,²² et surtout il ne se serait pas lancé dans la rédaction tardive d'*Un gentilhomme*, vaste projet romanesque au-dessus de ses forces, et dont l'inachèvement pourrait bien être lié en partie à la contradiction insoluble de l'écrivain masqué: comment avouer l'inavouable, comment faire comprendre sans dire, comment plaider coupable, histoire d'être à moitié pardonné, tout en revendiquant une paternité frustrée?

Une deuxième originalité est propre aux *ghostwriters* auteurs de romans: il se trouve bizarrement que les commanditaires, signataires des volumes rédigés par leur *ghostwriter* commun, adoptent eux-mêmes des pseudonymes, alors qu'en règle générale le signataire s'approprie publiquement l'œuvre d'un autre pour pouvoir en tirer du prestige, ou du moins une certaine valorisation. Or, avec les romans rédigés par Mirbeau pour ses trois employeurs, rien de tel: ainsi: c'est un seul et même pseudonyme, Alain BAUquenne, qui sert à (mal) camoufler le commanditaire Bertéra et le *ghostwriter* Mirbeau, soit trois noms pour un seul auteur, et il en va de même pour Forsan, auteur androgyne de *Dans la vieille rue* et pseudonyme de Dora Melegari, et pour Albert MIRoux, signataire de *Jean Marcellin*²³ et totalement inconnu par ailleurs. Ne disposant pas des contrats entre le *ghostwriter* et ses employeurs -- le seul contrat de ce genre qui soit connu concerne Xavier de Montépin et associe l'éditeur, Rouff, à la relation entre l'auteur présumé et son *ghostwriter* -- nous en sommes réduits à des hypothèses. Mais, à en juger par ces entorses à la logique de l'écriture masquée, on est tenté d'en conclure qu'il a dû exister un contrat moral, écrit ou tacite, par lequel les prête-nom ont accepté de rester à l'arrière-plan et ont renoncé à s'approprier directement le mérite de leurs œuvres officielles, accordant ainsi à leur porte-plume une certaine latitude qui lui permette de laisser les plus fouineurs, fût-ce un siècle plus tard, remonter jusqu'à eux, à défaut de se faire reconnaître officiellement. Puisque le secret a été mal gardé et que fuite il y a bien eu, l'hypothèse la plus probable est en effet que le responsable n'est autre que le romancier lui-même qui, se voyant dépouillé par contrat de tout

droit sur son œuvre, a dû avoir envie de laisser du moins entrevoir ce qu'il ne pouvait crier sur les toits.

Une troisième spécificité du travail de *ghostwriter* d'Octave Mirbeau en matière romanesque tient à ce que, semble-t-il, il a bénéficié, de la part de ses commanditaires, de la plus grande latitude. Certes, nous ignorons s'il a été totalement maître de sa matière et de ses sujets, ou si on lui a suggéré de s'inspirer de tel fait divers, pour *La Maréchale*, ou de se référer à tel modèle, pour *La Duchesse Ghislaine* ou *L'Écuyère*. Cela ne saurait être exclu. Mais, en revanche, il est clair que sa marque personnelle est omniprésente et que toutes ces œuvres témoignent d'une belle unité idéologique et stylistique. L'on trouve déjà dans ces premières productions inavouées tous les grands thèmes qui vont être développés dans les œuvres ultérieures à visage découvert. C'est la même vision tragique de la condition humaine, le même pessimisme foncier, le même enfer des passions, le même sentiment de dérégulation, la même incommunicabilité entre les sexes et entre les classes.²⁴ C'est aussi la même vision critique de la société de l'époque, la même peinture au vitriol du "monde," qualifié de "*loup dévorant*," le même défilé de spécimens humains grotesques ou hideux, qui fera dire à Mirbeau, dans sa dédicace à Jules Huret du *Journal d'une femme de chambre* (1900), qu'ils ont tous deux fraternellement éprouvé, "*devant les masques humains, cette tristesse et ce comique d'être un homme.... Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes.*"

Enfin, et c'est sans doute le plus important, les œuvres que Mirbeau a rédigées comme *ghostwriter* sont infiniment plus riches, plus intéressantes et mieux écrites qu'on ne l'attendrait d'un simple exécutant chargé d'une besogne alimentaire. Bien sûr, les procédés mis en œuvre et qu'il reprendra par la suite ne constituent pas encore des innovations à proprement parler et ne bouleversent pas vraiment le genre romanesque: il coule sagement ses récits dans le moule bien pratique de tragédies de la fatalité où, une fois posées les pièces sur l'échiquier, la combinaison et l'enchaînement des déterminismes psycho-physiologiques (fatalité des passions et de ce qu'il appelle le "*tempérament*") et des conditionnements socio-culturels (mercantilisme et culte du Veau d'or, monstrueux égoïsme des nantis, homicides préjugés de castes, imprégnation religieuse mortifère) conduisent inéluctablement au dénouement, non sans avoir un temps laissé miroiter aux futures victimes l'illusion pathétique de la liberté. Mais, à défaut de ces chamboulements auxquels il n'œuvrera que progressivement, nous avons affaire à des personnages vivants et véritablement humains, dotés d'épaisseur et qui sont douloureusement confrontés à des dilemmes déchirants et à la sadique "*ironie des destinées*" qui leur inflige des sacrifices inutiles; la peinture des milieux sociaux est à la fois piquante et "*réaliste*," dans la mesure où aucune des turpitudes des classes dominantes et de la pseudo-République ne nous est épargnée; l'écriture donne lieu à un ébouriffant et jubilatoire festival stylistique; et l'omniprésence de l'humour et de l'ironie de l'écrivain, véritables antiseptiques, nous permet tout à la fois de ne pas trop souffrir de l'implacable cruauté de notre humaine condition et de nous venger de l'inhumanité de la société en fouaillant les institutions et les hommes que le romancier ne cessera plus de clouer au pilori d'infamie. Sans doute, dans ce calvaire qu'est l'existence terrestre, dans ce jardin des supplices que sont les sociétés humaines, l'humour et l'ironie sont-ils de bien dérisoires défenses face au tragique de notre condition, déchirée entre "*l'immense dégoût de vivre*" et "*l'immense effroi de mourir*" (Mirbeau, *L'Abbé Jules* 402). Mais ils constituent du moins, pour Mirbeau comme pour ses lecteurs, une indispensable hygiène de survie, et ils permettent à l'homme lucide et désespéré d'affirmer la dignité et la révolte de l'être pensant, en attendant sa mise à mort, suprême, inexorable et inutile sacrifice.

Ainsi, les romans écrits par Mirbeau sous divers pseudonymes constituent tout à la fois des entraînements littéraires fructueux et riches de promesses, des exutoires thérapeutiques dans l'espoir de commencer à se libérer de ses traumatismes et de ses frustrations, et des œuvres remarquables par la vie qui les anime, par les thèmes mirbelliens qui y sont brassés, par la distance dont témoigne le romancier et par la richesse d'une écriture flamboyante.

Notes

¹ Publiées par Pierre Michel et Jean-François Nivet, L'Échoppe, Caen, 1991. Elles ont paru dans *Le Gaulois* sous la signature de Nirvana.

² *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, 1990, 1020 pages.

³ Voir en particulier ses *Premières chroniques esthétiques*, rédigées pour le compte d'Émile Hervet (Société Octave Mirbeau, 1996), et les brochures de propagande bonapartiste signées Dugué de la Fauconnerie, notamment *Si l'Empire revenait*.

⁴ Il y est question d'un roman, paru chez Ollendorff, imprimé par Chamerot et publié en avril 1885: *Dans la vieille rue*, paru sous le pseudonyme de Forsan, *alias* Dora Melegari.

⁵ Elles ont paru chez Laurent en Novembre 1885.

⁶ Voir notre article "Le Mystère Jean Marcellin," dans les *Cahiers Octave Mirbeau* 7 (Mai 2000): 4-21.

⁷ "Je voudrais aujourd'hui reprendre mon bien; je voudrais crier: 'Mais ces vers sont à moi; ce roman publié sous le nom de X ... est à moi; cette comédie est à moi.' On m'accuserait d'être un fou ou un voleur," se plaint le "nègre" Jacques Sorel.

⁸ Le narrateur gagne sa vie comme secrétaire particulier, comme Mirbeau, et écrit à la demande pour des commanditaires de tous bords. Il compare sa condition à celle des domestiques et des prostituées. Le roman est recueilli dans le tome III de notre édition de l'Œuvre romanesque de Mirbeau (Buchet/Chastel -- Société Octave Mirbeau, 2001). Il est aussi accessible gratuitement sur le site Internet des éditions du Boucher.

⁹ *Les Grimaces*, 15 Décembre 1883.

¹⁰ Tout-Paris (1880-1881), Gardéniac (1882), Auguste (1883), Montrevêche (1884), Le Diable (1885), Nirvana (1885), Henry Lys (1886), Jean Maure (1892-1893), Jean Salt (1896), Jacques Celte (1896-1897).

¹¹ Voir notamment ses Dialogues tristes, publiés par Arnaud Vareille (EurÉdit, 2005).

¹² Pensons au *Journal d'une femme de chambre* ou au "journal du premier cocher" dans *La Maréchale*. Mais il a aussi, lors de la bataille et du procès du *Foyer*, en 1908, rédigé un vrai-faux journal personnel.

Rappelons aussi que plusieurs de ses romans se présentent sous la forme de récits autobiographiques rédigés par des personnages fictifs: *Le Calvaire* (1886), *Dans le ciel* (1892-1893), et *Le Jardin des supplices* (1899). Dans *Le Calvaire*, des critiques et des lecteurs n'ont pas manqué de confondre le romancier et son triste héros.

¹³ Lettre du jeune Octave Mirbeau à Alfred Bansard des Bois, 6 Mars 1862, *Correspondance générale*, T.I.: 45.

¹⁴ Si Mirbeau s'en est sorti, c'est parce qu'il a fait sienne la révolte de Bolorec, le compagnon de Sébastien. Le romancier s'est en quelque sorte dédoublé en s'incarnant dans ses deux personnages.

¹⁵ Philippe Ledru, "Genèse d'une poétique de la corruption," *Cahiers Octave Mirbeau* 11 (2004): 24.

¹⁶ Par exemple dans les *Lettres de ma chaumière* de 1885, plusieurs des récits adoptent un style qui pastiche peu ou prou celui de leur dédicataire (Zola, Bourget, Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Richepin, Lavedan, etc.); l'un de ses tout premiers contes signés de son nom, en 1882, *La Chanson de Carmen*, est un pastiche avoué d'Edgar Poe; et plusieurs *Dialogues tristes*, postérieurs de huit ans, sont un pastiche de Maurice Maeterlinck que Mirbeau vient de lancer dans un retentissant article du *Figaro*, en août 1890.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Librio, 1997: 21.

¹⁸ Voir notamment la fin de *Dans la vieille rue* (1885), et aussi l'animisme poétique de *La Maréchale* (1883).

¹⁹ Voir l'essai de Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992.

²⁰ Robert Ziegler écrit à ce propos: "*Quand il est publié sous un nom d'emprunt, le texte peut revendiquer n'importe quel lignage. Au lieu d'être le descendant d'un créateur unique et avoué, il devient le fils accidentel d'une multitude d'influences indistinctes, la conséquence anonyme de sa propre intertextualité. N'importe qui pouvant s'en attribuer la paternité, il n'a aucun compte à rendre, et les thèmes qu'il développe, les positions idéologiques qu'il adopte ne sont que des masques qui attirent l'attention sur l'illégitimité même qu'il entend cacher*" (Ziegler 4).

²¹ Il a, à juste titre, honte des articles antisémitiques des *Grimaces*, en 1883, d'autant plus qu'ils ont paru sous son nom, et il fera à deux reprises son *mea culpa*, dans *La France* du 14 Janvier 1884 et dans *L'Aurore* du 15 Novembre 1898. Mais il est probable que ses articles de propagande bonapartiste dans *L'Ordre* et ses querelles clochemerlesques dans l'Ariège, en 1877-1878, pèsent aussi sur sa conscience tourmentée.

²² Voir notamment ses *Grimaces* du 29 Septembre 1883: "*Le journaliste se vend à qui le paye. Il est devenu une machine à louanges et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites -- son trottoir à lui*" (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître chez L'Age d'Homme).

²³ Il en sera de même de Romain Gary, *alias* Romain Kacew, qui signera d'un nouveau pseudonyme, Émile Ajar, quatre romans dont l'auteur officiel ne sera autre que son propre neveu, Paul Pavlowitch: soit quatre noms pour endosser la paternité de ces œuvres!

²⁴ Voir notre article "Quand Mirbeau faisait le 'nègre,' dans les Actes du *Colloque Octave Mirbeau* du Prieuré Saint-Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994: 80-112.

Bibliographie

Michel, Pierre et Jean-François Nivet. *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*. Librairie Séguier, 1990.

Mirbeau, Octave. *L'Abbé Jules, Œuvre romanesque*. T.I. Buchet/Chastel, 2000.

Mirbeau, Octave. *Correspondance générale*. T.I. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2003.

Ziegler, Robert. "Pseudonyme, agression et jeu dans La Maréchale." *Cahiers Octave Mirbeau* 9 (Mars 2002): 4.

Pierre Michel, université d'Angers, est agrégé, docteur ès lettres et Habilité à Diriger des Recherches. Biographe et éditeur d'Octave Mirbeau, il a publié environ 70 volumes et environ 150 articles. Il est le président-fondateur de la Société Octave Mirbeau et le rédacteur en chef des *Cahiers Octave Mirbeau*.