

LA METAMORPHOSE DES BRUMES :
LA COULEUR SENTIMENTALE
DU PAYSAGE MIRBELLIEN

Parler du paysage des premiers romans d'Octave Mirbeau équivaut à essayer d'expliquer la germination d'un mythe, la genèse d'une configuration imaginaire très particulière qui prend appui sur un partage élémentaire fortement ancré dans la terre. Cette terre devenue nature semble articuler la première représentation du réel, son aspect le plus immédiat ; c'est dans ce sens-là qu'elle nous intéressera tout spécialement, car il nous semble que dans la saisie scripturale de cet élément se joue également toute la transcription du réel ; elle constitue pour ainsi dire le seuil incontournable d'une poétique du roman. Une écriture qui veut dévoiler le mystère du réel passe, nous semble-t-il, par une interrogation du paysage. Mirbeau, par l'intermédiaire du journal de Sébastien Roch, ne cache pas ses intentions : « *Certes, j'étais, je le suis toujours, sensible à la beauté de la forme, mais, sous la forme, si belle qu'elle fût, je cherchais l'idée substantielle, l'explication de mes inquiétudes, de mes ignorances, de mes révoltes en germe. Je cherchais la raison évidente de la vie, et le pourquoi de la nature.* » (S. R., 276). L'écriture du paysage semble donc constituer un élément capital des romans mirbelliens, non seulement parce qu'elle renseigne sur l'imaginaire de l'auteur ou parce qu'elle concerne l'un des éléments les plus flous de l'analyse du romanesque, la description, mais aussi parce qu'elle semble visualiser l'effort du romancier dans l'appréhension du réel. La nature – ici dans son versant paysager – constitue en effet, le substrat de l'œuvre mirbellienne et s'érige en fondement esthétique de l'artiste qui, dans les romans qui nous occupent, fait passer la théorie naturaliste par le filtre de la subjectivité.

Dans les ouvrages analysés, la question de la représentation de la nature est particulièrement mise en évidence dans la description des paysages au deuxième degré – la nature dans les tableaux –, motif que développe *Dans le ciel*, roman qui semble répondre à certaines des questions posées dans la

trilogie autobiographique ; c'est à ce titre que nous l'avons inclus dans notre corpus d'étude. Mirbeau y lance le mot d'ordre de sa poétique : « *Voir, sentir, comprendre.* » Poétique de l'échec romanesque car elle cible un désir (attraction / répulsion, empathie / antipathie...) et non pas un objet, ce qui se traduit dans le roman par des répliques de personnages désespérément accrochés à saisir *l'invisible, l'impalpable, l'irrévélé, le mystère*. Le personnage de Lucien du roman *Dans le ciel* constitue à cet égard la contre-figure en abîme du narrateur romanesque dans la mesure où le peintre, « *représentant* » mieux doté en théorie que l'écrivain, s'obstine inutilement à poursuivre un but inaccessible : « *Eh bien ! c'est cet invisible passage [de la lumière] que le peintre, pour arriver à une harmonie approximative, et nécessaire, doit voir et reconstituer sur sa toile.* » (*D. C.*, 91-92). Le passage d'une tonalité lumineuse à une autre ou l'aboi du chien pour le peintre, l'odeur de la terre, ou le lent écoulement des nues pour le romancier, illustrent très exactement ce « *vertige de l'abîme* » (*D. C.*, 26) que suppose la transcription du réel : le cumul des parties n'aboutit pas à la description de l'ensemble. En ce qui concerne le paysage, celui des premiers romans de Mirbeau est fortement lié à la terre, au terroir, s'en tenant à la réduction traditionnelle du paysage à la campagne, campagne sauvage et cultivée. Paysage agreste donc ; et paysage urbain pratiquement invisible, constitué de quelques rues et venelles où déambulent les personnages, et de façades plantées comme des décors de la dissimulation et l'hypocrisie. En ce sens, Paris semblerait n'être désigné en creux que pour figurer la transition de l'enfance à la maturité et n'est évoqué qu'en tant que « *renversement de la nature* » (*C.*, 45) ; non pas comme simple nostalgie ruraliste, mais comme passage obligé d'une réflexion sur les formes de la sensibilité, de la connaissance et, finalement, de l'identité. La ville est, dans ces romans, toujours derrière l'observateur, en arrière-plan, plaquant parfois le modèle architectural urbain sur un paysage dont la perception se voit ainsi transformée par l'expérience de la ville : les rencontres de l'abbé Jules, par exemple, ont toujours lieu aux alentours de la ville, tout comme l'ellipse de son séjour parisien reste un vide lourd de significations.

Nous aborderons ici, dans un premier temps, les caractéristiques de ce paysage campagnard, où se côtoient et parfois se fondent une fausse nature, cultivée, et une nature libre (forêts, bois, landes, plages), paysage qui demeure

néanmoins un paysage bâti, où sont intégrées les bourgades de l'enfance (Saint-Michel, Viantais, Pervençères), car leurs dimensions, contrairement à la grande ville, leur permettent de s'insérer dans un ensemble plus vaste.

Récurrents, ces paysages agrestes vont donc se déployer sous trois modalités en forte interaction : paysages perçus, paysages imaginés et paysages peints. Dans un premier temps, signalons que c'est bien la *nature* qui définit le paysage mirbellien, qui apparaît bien souvent dans le cadre perceptif formel de l'embrasement d'une fenêtre, de la vitre d'une calèche ou d'un train. Le paysage perçu et le tableau pictural (deuxième degré) se superposent déjà et inscrivent donc doublement le paysage dans le regard car « *le paysage décrit est, comme le paysage peint, une scénographie* » (Chenet-Faugeras, 1994 : 32). Nous ne reviendrons pas sur ce rapport du paysage au regard, longuement étudié, ni sur les conventions qui en font un genre codifié et un stéréotype culturel, nous insisterons plutôt sur les modalités de cette scénographie, c'est-à-dire composition où se répète une similitude de plans et lignes de force, que le paysage soit fixe (saisi par un observateur immobile) ou qu'il soit traversé (saisi par un observateur qui se déplace).

Les paysages perçus sont généralement ceux d'une immensité (plaine, mer, lande) saisie dans un regard panoramique, qui y opère une sorte de quadrillage géométrique : bien sûr, des lignes verticales (*arbres, taillis, clochers, pic*), des lignes courbes (*ondulations des rivières, routes, coteaux*), des ovales (*peupliers*), des cercles (*pommiers*), des points (*oiseaux, hommes, habitat rural dans le lointain*) ; mais surtout une division symétrique : une route, une allée, une rivière posent immédiatement un rapport de latéralité renforçant la focalisation de l'observateur, dont les approches ne sauraient être que fragmentaires et juxtaposées (*tantôt... tantôt ; par endroits... par endroits*). Le dernier élément désigné dans ces paysages est souvent le ciel. Espace de mouvements et de transformations (les nuages y passent, bougent, se transforment, il est incessamment traversé de vols d'oiseaux) il ferme, pour ainsi dire, les paysages comme un écran sur lequel se projettent, et le regard des personnages, et leurs actes. À ce titre, il semblerait qu'il n'est plus simple élément du paysage, mais qu'il le réverbère, ce que le niveau rhétorique du texte se charge de souligner lui accordant, par ce biais, un surplus symbolique :

Malgré lui, l'impure obsession de la femme revenait, s'associait à sa honte, et, avec un involontaire tressaillement de ses muscles, avec une vibration suprême de ses moelles, il la retrouvait en lui, autour de lui, jusque dans l'opacité de l'ombre, jusque dans le symbolisme errant du ciel, où les nuages évoquaient d'impossibles nudités, d'impossibles enlacements, une multitude de figures onaniques et tordues, semblables aux gravures démesurément agrandies d'un livre obscène, qu'il avait eu jadis, au collège. (A. J., 94)

Le ciel, comme au-delà vertical du paysage, retrouve son homologue horizontal dans une « *terrible ligne d'horizon* » (C, 72) derrière laquelle disparaît toute chose (le soleil, les bateaux), un horizon qui s'élargit, qui recule au fur et à mesure que l'on avance, que l'on ne peut donc ni franchir ni conquérir. Le paysage a donc partie liée avec l'ailleurs, l'infini, car c'est bien souvent un paysage de l'absolu (mer, désert de la lande bretonne) d'où l'homme est exclu, ou bien, n'y est métonymiquement présent que par des objets (chaloupe, habitat). Ce rapport à l'absolu est, par ailleurs, renforcé par la surimpression métaphorique qui confère aux paysages terrestres l'immensité de la mer :

[...] je fus posté en sentinelle, tout près de la route, à l'entrée d'un boqueteau, d'où je découvrais la plaine, immense et rase comme une mer. De-ci, de-là, des petits bois émergeaient de l'océan de terre, semblables à des îles, des clochers de villages, des fermes estompés par la brume, prenaient l'aspect de voiles lointaines. [...] Le cœur serré, j'interrogeais l'horizon, [...] je ne voyais rien, rien que cette ligne implacable et dure qui sertissait le grand ciel gris autour de moi. [...] » (C., 78-79)



Le Calvaire, par Berthold Mahn.

Outre ces paysages de l'absolu, nous avons affaire à des paysages de l'espace habité et transformé par l'homme, mais où il n'est que virtuellement présent (habitat, animaux domestiques, rares cultures) ou consigné au loin (taches, points, silhouettes, dos). Seul s'y manifeste de façon obsessionnelle l'aboi éloigné d'un chien, « *la voix même de la terre* » (D. C., 118) selon Mirbeau, symbole de la représentation de l'intangible que le personnage de Lucien s'acharnera – comme il a été ci-dessus évoqué – à reproduire sur sa toile (D. C., 125).

Dans ces paysages est déployée une grande diversité de parcours optiques, s'organisant autour de la profondeur (en une série de prolongements), elle-même liée à un principe d'espacement interne (*de-ci, de-là ; de place en place ; de distance en distance*). Le plus souvent il s'agit de projections vers l'avant, où l'observation s'échelonne du plus proche au plus lointain, que l'observateur soit mobile ou immobile. Ce sont, soit des paysages ouverts où le regard porte à perte de vue, soit des paysages partiellement fermés où le regard bute sur un élément qui s'élève comme une frontière, une démarcation, une limite (souvent des forêts) :

Du sommet de la côte de Ponsal, à gauche, vers Vannes, la vue s'étend. C'est un pays sombre dont les terrains ondulents, coupés de ravins profonds, plantés de bois farouches qui ont l'air d'être là en embuscade. Les champs sont entourés de talus, hauts comme des forteresses. À droite, la lande descend vers les estuaires des rivières de Baden et d'Auray, noire, sillonnée de tranchées naturelles dans les parties plates, défendue par des replis de terrain en épaulement et des rochers qui se dressent menaçants, ainsi que des citadelles. (S. R., 209)

On y trouve également des projections en recul, liées à l'immobilité de l'observateur, où le regard se porte d'abord au loin, puis sur des plans plus proches, et parfois sur des détails, et même, rarement il est vrai, une articulation de ces deux mouvements optiques. À l'intérieur de ces perspectives qui s'intègrent dans la géométrie de l'espace, les paysages s'organisent autour de l'axe du regard. On aura donc affaire à un point de vue vertical (vue plongeante ou contre-plongée, associées à un observateur immobile) et à un point de vue horizontal, où l'observateur se situe, ou bien face au paysage, ou bien à l'intérieur de ce même paysage (notamment lors des *marches fiévreuses* et *courses furieuses* à travers la campagne) :

De Coulanges à Viantais, la route est charmante. Durant tout le parcours, elle côtoie la vallée, un large espace de verdure nuancées, où coule la Cloche, rivière sinueuse qu'égaient, çà et là, de vieux moulins. Débordée ce jour-là, elle couvrait des parties de prairies qui ressemblaient à des lacs bizarres, où des carrés de saules défeuillés, des rangées de peupliers émergeaient, végétation lacustre, que l'eau reflétait, immobile et dormante. Parallèlement à la vallée, et l'enserrant comme les clôtures d'un cirque immense, les coteaux montent, avec des villages sur leur flanc ; et, parfois, entre la ligne des contours rabaissés, s'aperçoivent de très lointains horizons, tout un infini de pays, aussi léger que des nuées. Et sur tout cela, l'exquise lumière hivernale qui poudre les arbres de laque agonisée, tous les tons fins, tous les gris vaporisés qui donnent aux masses opaques des fluidités d'onde et des transparences de ciel. (A. J., 205-206)

Mais, peut-être – comme nous l'avons rapidement annoncé dans le titre – le plus caractéristique de ces paysages tient-il au fait qu'ils émergent (*s'allongent, se déploient, s'épandent*). Mirbeau souligne le côté fugitif de l'impression devant un

paysage et la complexité de sa représentation. L'atmosphère vaporeuse (*brume, embruns, vapeur, bruine, buée*) permet d'unifier les différents éléments du paysage, et de leur donner une tonalité d'ensemble : les contours *s'estompent*, sont *fuyants, indécis, incertains, brouillés, noyés*, les couleurs y sont diffuses (*bleuissantes, pâlistantes*), les perceptions s'intensifient (*plus dur, plus net, plus ferme, plus bleu, plus vert*). La métamorphose à l'œuvre est signifiée par des dévoilements dans les analogies avec des écharpes, des voiles, des mousselines qui s'agiteraient ; elle est placée sous le signe de la lenteur (*lentement, peu à peu, puis... puis*) et elle est surtout forte de la présence des participes présents. C'est la nature qui se déploie mais aussi le regard qui se dessille et gagne en acuité :

L'abbé marchait lentement, le dos incliné sous le poids d'un invisible fardeau, le regard baissé vers le sol, où des flaques enfonçaient, en la reflétant, la changeante image des nuées ralenties. Le vent s'était calmé, la pluie n'était plus qu'une bruine légère qui allait se dissiper ; et, dans le ciel, éclairé d'une lumière plus blanche à l'horizon, les nuages déchirés laissaient apercevoir, de-ci, de-là, par d'étroits interstices, quelques morceaux de sombre azur. Peu à peu, la campagne, plus verte, sortait des brumes célestes qui noyaient les contours et les ondulations du terrain, sous une enveloppe de buée bleuissante ; et, sur le fond des coteaux, d'un violet sourd, réveillé par les taches claires des maisons éparées, les aulnes des prairies, et les peupliers haut ébranchés, montaient, semblables à de menues et tremblantes colonnes de fumée blanche. (A. J., 143)

Le ciel s'éclaircissait légèrement, là-bas, à l'horizon dont le contour se découpait plus net sur une lueur plus bleue. C'était toujours la nuit, les champs restaient sombres, mais on sentait que l'aube se faisait proche. Le froid piquait plus dur, la terre craquait plus ferme sous les pas, l'humidité se cristallisait aux branches des arbres. Et, peu à peu, le ciel s'illumina d'une lueur d'or pâle, grandissante. Lentement, des formes sortaient de l'ombre, encore incertaines et brouillées ; le noir opaque de la plaine se changeait en un violet sourd que des clartés rasaient, de distance en distance... Tout à coup, un bruit m'arriva, faible d'abord, comme le roulement très lointain d'un tambour. (C., 88)

Trace d'une représentation à l'œuvre, comme s'il s'agissait d'un tableau en cours : d'une part, les lignes et la composition du dessin qui résultent d'un parcours optique (perspectives, points de vue, déplacements) ; d'autre part, le surgissement de la couleur et de la lumière, l'immédiateté de la représentation. En tout cas, il est bien évident que cette composition répond également et surtout à une sensibilité suraiguë, qui reflète des états d'âme : des paysages projectifs, où la nature se lit comme une « *émotion intérieure de l'âme* » (D. C., 92), alternant attirance (admiration de la beauté, perceptions positives, effet d'apaisement) et rejet.

Se développe alors une vaste métaphore entre les dévastations et les rêves de l'âme et ces paysages, dominés, tantôt par

l'euphorie, tantôt par la disphorie. Signalons, pour les paysages euphoriques : la terre féconde, l'eau qui coule (*ruisseaux, rivières, jets, fontaine*), la lumière, l'air limpide, transparent, la fraîcheur, le ciel uni et sans nuages, les odeurs agréables, les sons harmonieux, et également les moulins qui témoignent de la présence virtuelle de l'homme. Perçus ou imaginés, ils sont généralement associés à l'aube, au *matin virginal*, ou au plein jour, et beaucoup plus rarement à la nuit. Quant aux couleurs, non seulement le nombre de leurs occurrences y est élevé, mais aux six couleurs de base viennent s'ajouter certaines couleurs limitrophes, notamment le rose et le violet, l'or et l'argent, alors que ni le brun ni le marron ne sont présents, bien que le référent soit souvent la terre. On y trouve, certes, des couleurs pleines, mais souvent elles sont déclinées, soit dans une variété de saturation (c'est le cas du rouge qui est *pourpre, écarlate, vermeil*), soit dans une luminance (le bleu est *pâle, doux, profond, d'acier*), soit dans des notations d'intensité (la couleur est alors précédée de l'adverbe *tout*), soit elles sont suggérées par l'évocation de références analogiques (*couleur de pâle violette, A. J., 177, blanc de crème, A. J., 224*), *eaux laiteuses, D. C., 108*), souvent des *couleurs délicates (C., 110)* ou des *tons fins (A. J., 205)*. Remarquons également la récurrence de la juxtaposition du bleu et du rose, reprise dans les paysages peints. Bleu du ciel, bien sûr, et rose de certains éléments de la nature (végétation, ciel, brume, oiseau, etc), que Mirbeau applique également à certains éléments du paysage (pont, toits, fermes...), couleur qui semblerait réunir ici les connotations de douceur et de sensualité (*couleur de la chair*). D'ailleurs les paysages euphoriques s'humanisent, confirmant ainsi une possibilité d'harmonie entre l'homme et la nature.

Quant aux paysages disphoriques, ils relèvent, certes, eux aussi d'une polysensorialité, bien entendu négative, en une sorte de renversement des descriptions précédentes : la terre y est aride et livrée au minéral, l'obscurité l'emporte sur la lumière qui, en tout cas y est blafarde ou opaque, les odeurs y sont désagréables (*fades, intolérables, méphitiques...*), le ciel est terne, envahi par les nuages, l'eau y est glauque et visqueuse, le vent, furieux, et la trace de la présence humaine n'y est tangible que dans des calvaires aux *bras suppliciés (C., 250)*. La nuit, elle aussi, est en rapport avec le chaotique, et le feu intervient, bien que rarement (ruines fumantes dans les descriptions de la guerre). Les notations de couleurs y sont peu

nombreuses, souvent achromatiques, elles indiquent une dégradation (*se décolorer, jaunir*), la variété de leurs nuances est limitée (*bleu sombre, bleu mortuaire*), les analogies insistent sur la matité (*plomb, rouille, cendre*) et il s'en dégage une sorte de monochromie de la désolation, du néant (*cieux couleur de sommeil*) :

Et nous marchions, sous le ciel terne et bas, que des nuées livides envahissaient maintenant, nous marchions entre les grandes nappes d'ombre qui couvraient la campagne, entre les grandes ombres qui couraient au-dessus de l'horizon rapproché, les ombres tordues échevelées des diaboliques pommiers. C'étaient, parfois, sur les talus de la route, les effrayantes silhouettes des trognes de chêne, courtes, rases, ébranchées, pareilles dans la nuit lugubre, à une fuite de monstres embryonnaires, à une galopée de grosses larves bossues, sortant du néant. C'étaient parfois, sans un arbre, sans une silhouette, sans un talus, la montée de la route, plus pâle entre l'abîme des ténèbres uniformes, et tombant sur elle un haut mur de ciel blafard, sans espace, sans lointain, sans profondeur, qui l'enfermait de sa masse plombée, limite extrême de la terre et du firmament... (A. J., 290-291)

Les paysages euphoriques, associés à l'apaisement, à la quiétude, amènent souvent des « paysages imaginés » ayant, pour la plupart, partie liée avec la remémoration, car il s'agit souvent de paysages mnémoniques. En ce sens, les lieux et paysages revisités en souvenir opèrent bien entendu un mouvement de rétrospection sur le passé, et sont donc porteurs d'une dimension temporelle (réminiscences, nostalgie) : ces paysages remémorés, par contraste avec la situation vécue, permettent d'apprécier le chemin parcouru, le jeu des illusions et désillusions, en un retour sur les sentiments du passé, ce qui n'est pas forcément une nostalgie de l'enfance, mais une nostalgie des moments virginaux de l'enfance. Contrairement aux paysages perçus, il n'y a plus d'immédiateté, ils répondent à une prise de conscience de l'épaisseur temporelle, là encore par superposition, une méditation sur la durée de l'existence humaine. À ce titre, signalons au passage la présence répétée des ruines (abbayes, demeures), qui inscrivent à leur tour et la fuite du temps et la déchéance sociale. Par contre, les paysages imaginés dans le *le bleu des rêves* (D. C., 105), ou fruit de visions et d'hallucinations, seraient plutôt orientés vers le futur, exprimant un bonheur, une consolation que l'on sait impossibles au moment de l'énonciation. Ils figurent également une sorte de totalité de l'entendement, la compréhension du langage de la vie :

Il voyait réellement dans cette musique naître des formes adorables, des pensées et des prières se corporiser, penchées sur lui comme des saintes ou comme des lys ; des paysages célestes s'emparadiser d'une lumière inconnue et pourtant familière, se décorer de constellations de fleurs, des corymbes d'étoiles ; il

voyait des architectures aériennes surgir, se continuer avec les nuages, en assomptions d'astres ; tout un monde immatériel éclore, florir, s'épanouir, se volatiliser ensuite, dans une exhalaison pâmée de parfums. (S. R., 120).

Nous abordons finalement la troisième modalité des paysages présents à l'œuvre : les paysages peints, souvent marqués par la provocation. Les romans autobiographiques développent en parallèle une réflexion sur la représentation du paysage (picturale, mais aussi scripturale), sur la création artistique que l'on rêve comme à un apaisement, mais qui s'avère une torture, un enfer (*D. C.*, 90), écrasée entre l'impuissance à rendre compte et l'incompréhension du public : *« Comme tous les contempteurs de la tradition, comme tous ceux-là qui se rebellent contre les préjugés de l'éducation routinière, contre les formules imbécilisantes de l'École, Lirat était très contesté. Sa conception de l'art, libre et hautaine, choquait toutes les conventions professées, toutes les idées reçues, et par leur puissante synthèse, d'une science prodigieuse qui cachait le métier, ses réalisations déroutaient les amateurs du joli, de la grâce quand même, de la correction glacée des ensembles académiques. Qu'il se retourne vers l'harmonie de la nature, voilà ce qu'on ne lui pardonnait pas »* (*C.*, 109-110). Car *« la nature était plus belle, plus attendrie, plus splendide [...] et [il se mit] à écouter toutes les palpitations de vie dont les êtres sont gonflés et qui font battre la terre comme un corps de chair. »* (*C.*, 43). C'est là toute la difficulté, et pour le peintre et pour le romancier, car ce qu'ils essaient de rendre, c'est plutôt le regard que l'objet regardé, le sentiment de la nature plutôt que la nature elle-même. Ils visent plus l'impression mentale que le champ de vision proprement dit. Aporie d'une expression de l'inexprimable, d'un toucher de l'intangible. Le paysage ne semble être en fin de compte que prétexte à la représentation de l'impalpable, saisie ponctuelle de la métamorphose, en gros, le secret du temps.

Rapidement évoquées les grandes lignes qui définissent la description des paysages pris isolément, nous nous attarderons un instant sur leur fonctionnalité narrative. À ce propos, de par sa liaison étroite avec les personnages et l'action, et de par son caractère projectif, déjà signalés, la description du paysage n'est nullement un temps vacant, ni un discours externe, mais elle s'insère dans la diégèse, parfois même de manière spéculaire et proleptique. La route vers Vannes anticipe, non seulement la dure et sinistre nature des expériences à venir dans le collège, mais préfigure, en quelque sorte, le destin de Sébastien, marqué à jamais par son séjour chez les jésuites. Le retour – nous le verrons à l'instant – reprend en les développant les termes de l'aller. En tant que chemin à

parcourir et expérience à vivre, la description de la route concentre nombre des caractéristiques qui ont été ci-dessus évoquées :

La route fut longue et lassante. [...] Plus loin, Sébastien vit des landes ; des landes pelées, dévorées par la cuscute, des pays de fièvre, maudits à perte de vue, où rien de vivant ne semblait croître et fleurir, où les gramens eux-mêmes sortaient de la terre, déjà desséchés et morts. Des vaches squelettaires, des spectres de chevaux roux, au mufle barbu comme le menton des chèvres, erraient, sinistres, sur la pâleur visqueuse des flaques d'eau, paissaient l'illusoire pousse des ajoncs. Des moutons noirs tiraient sur leurs entraves, et, boitant, faméliques, tournaient en rond, sans cesse. De place en place, pareils à des animaux pétrifiés, des blocs de granit se dressaient, inquiétantes carcasses, évoquant des vies antérieures, des races disparues, les inachevées et fabuleuses formes des âges préhistoriques. L'œil, parfois, se rafraîchissait à de petites vallées vertes ; dans les fonds d'herbe grasse, sous des branches feuillues, passait la joie rapide des ruisseaux ; oasis vite franchies, vite oubliées, vite perdues en l'immense stérilité. Et l'haleine de la mort recommençait à charrier, dans l'atmosphère plus dense, les lourdes émanations paludéennes, et les tourbillons de poussière cosmique, larves invisibles de l'éternelle pourriture. Aux carrefours des routes, aux embranchements de traverses, tout d'un coup, surgissaient des calvaires difformes, se penchaient des stèles barbares, s'accroupissaient de géantes pierres, gardant le souvenir des dieux homicides qui ont régné là. (S. R., 53-55)

Le balancement d'un état à un autre se manifeste en effet tout spécialement sur la route. La route, paysage souvent traversé dans ces romans, l'est à double sens, car elle figure, à l'aller, l'épreuve à subir et, au retour, reflète le changement amené par l'expérience. Mirbeau insiste à plusieurs reprises dans ces romans sur le caractère subjectif du paysage : « *La nature ne dit rien à l'enfant ni au jeune homme. Pour en comprendre l'infinie beauté, il faut la regarder avec des yeux déjà vieillies, avec un cœur qui a aimé, qui a souffert* » (A. J., 197). Nombreuses sont donc les situations qui répètent ce cheminement : aller-retour à Vannes, à Réno, aux Capucins..., autant de scènes qui permettent au romancier de mettre en place les focalisations qui conforment les divers regards portés sur le paysage. Ces routes tiennent souvent lieu de carrefours narratifs, lieux qui accueillent régulièrement les rencontres entre les personnages. Voici, à titre d'exemple, le retour de Vannes après l'expulsion, retour qui sanctionne les noirs présages de l'aller. L'emploi du présent de l'indicatif à valeur généralisante indexe le narrateur-*scriptor* qui, cautionné par la veine autobiographique, semble accorder au texte la garantie du représentant. Le vécu auctorial soutient, dans ces premiers romans, la « vérité » du paysage :

La route de Vannes à Saint-Anne n'est qu'une longue tristesse. Elle donne l'impression des pays bibliques, des plaines désolées de l'Asie-Mineure. On dirait que d'anciens soleils, maintenant éteints, ont desséché, stérilisé, calciné ce sol de cendre durcie et de fer pulvérisé, où ce qui pousse est sombre et chétif, où l'eau elle-même brûle comme un acide l'herbe rare, où ne florit que la fleur

rouillée de l'âpre ajonc et de la brande, à peine rose. Instinctivement, sur les poussières mortes, on cherche l'empreinte des pas des prophètes, et la trace des longs cheminements des pèlerins. C'est dans de semblables paysages que saint Jean hurla ses imprécations. Pour accomplir leurs mystères, les religions ont toujours choisi des lieux maudits et décriés ; elles n'ont pas voulu que près de leur berceau, éclatât la joie de la nature qui déshabituée des Dieux. Il leur faut l'ombre, l'horreur des rocs, la détresse des terres infertiles, et les ciels sans soleil, les ciels couleur de sommeil, où les nuages qui passent perpétuent le rêve des patries futures et des repos éthérés. (S. R., 191-2).

Le caractère doublement spéculaire du paysage mirbellien a donc, comme corollaire narratif, la presque disparition dans les romans analysés de la focalisation zéro, quasiment annulée par la bi-polarisation massive entre la focalisation dépendant presque toujours du narrateur-*scriptor* et celle, interne, à la charge du personnage. La présence du *scriptor* informe également le niveau rhétorique d'un texte s'affirmant par l'analogie ; elle fige sans ambages la lecture à faire et décide du sens imposé par le romancier qui montre, par l'intermédiaire des tropes, la capacité de métamorphose du paysage. Mirbeau procède moins en écrivain naturaliste, déplaçant son discours sur la grille d'une topique où la métonymie met en place la toile totalisante de l'araignée naturaliste, qu'en romancier de la métaphore aux trousseaux de la métamorphose. Au bout - nous l'évoquions à l'instant - le même vertige de l'inépuisable : « *gris comme un plafond tendu de toile grise* » (S. R., 53). « *Dehors sous le soleil, elles [ses idées] s'évaporent comme ces brumes pesantes qui flottent au-dessus des marais. La nature me reprend tout entier et me parle un autre langage, le langage du mystère qui est en elle ; de l'amour qui est en moi.* » (S. R., 288) ; « *comme prête à tomber dans le vide* » (S. R., 87) ; « *il était consterné par cette immobilité, par ces choses couchées, tristes comme des épaves, par ces eaux mortes, et cette navrante vase dont l'odeur l'affadissait* » (*ibid.*) ; « *C'était comme un mystère de résurrection qui s'accomplissait en lui, une extase auguste d'amour qui gonflait son être tout entier, de graves enivres et de nuptiales délices, par quoi se célébraient les fiançailles de son cœur* » (S. R., 90).

Quant à la focalisation interne, elle est hautement fonctionnelle, car elle permet, non seulement de rendre compte de la métamorphose de la nature ou de sa transformation par le souvenir ou par le rêve, mais aussi de montrer les traits subjectifs du tableau présenté : refuge, salut, source de joie, d'hostilité ou de mélancolie. Le paysage devient ainsi attribut des personnages.

Or, les paysages, isolés dans le roman ou pris dans l'engrenage narratif, sont évidemment au service de l'écriture du roman, doublée, dans le cas qui nous occupe, de l'autobiographie comme dénonciation. Dans ce sens, la description du paysage participe de l'effort accompli par Mirbeau, et de la difficulté qui en résulte, en vue de l'appropriation du réel, de son acharnement à percer le mystère de la vie, dans ce qu'elle a de changeant, et que le roman, sous le mode initiatique qu'est celui de Mirbeau dans cette première étape, essaie de découvrir. À ce propos, l'on peut observer que peut-être la première particularité du paysage mirbellien est sa mobilité, qu'il s'agisse d'un spectateur immobile face au défilement du paysage ou qu'il s'agisse d'un personnage qui marche, et alors le paysage se déploie devant le lecteur. L'immobilité, la pétrification, synonymes d'absence de vie, sont frappées de disphorie. Mirbeau aime les paysages qui surgissent, qui émergent, il se complaît à les faire apparaître, à les étaler devant le lecteur. Nombreuses sont les descriptions ouvertes par des verbes inchoatifs. Dans ce sens la ville, présentée tabulairement, comme un tassement ou agrégat de maisons à l'ombre d'une église, n'est donc presque jamais concernée : Paris est presque invisible dans *Le Calvaire* ou *Dans le ciel*, de même qu'aucun renseignement ne nous est fourni à propos des bourgades des Roch ou de la petite ville où Jules Derville exerce son ministère. Mirbeau parle donc campagne ou plus exactement « nature », une sorte de paysage de l'enfance, frontalier des habitats des personnages :

Dehors sous le soleil, elles [les idées] s'évaporent comme ces brumes pesantes qui flottent au-dessus des marais. La nature me reprend tout entier et me parle un autre langage, le langage du mystère qui est en elle ; de l'amour qui est en moi. Et je l'écoute délicieusement, ce langage supra-humain, supra-terrestre, et, en l'écoutant je retrouve les extases anciennes, les virginales, les confuses, les sublimes sensations du petit enfant que j'étais, jadis. Ce sont des moments de félicité suprême, où mon âme, s'arrachant à l'odieuse carcasse de mon corps, s'élançait dans l'impalpable, dans l'invisible, dans l'irrévélé, avec toutes les brises qui chantent, avec toutes les formes qui errent dans l'incorruptible étendue du ciel. (S. R., 288-9)

Persistance donc du paysage de l'enfance car, si l'on regarde de près, l'on s'aperçoit que les « noyaux paysagers » sont relativement restreints et que les descriptions se répètent d'un livre à l'autre. Euphoriques ou disphoriques, car toujours spéculaires, la présence de quelques éléments détermine la couleur sentimentale de ces paysages : la mobilité, une certaine translucidité, l'eau qui coule, l'absence de limites, la lumière, la couleur, certaines odeurs et certaines sonorités

constituent les éléments indispensables pour que les personnages retrouvent le regard sensuellement apaisé d'une première enfance. Réciproquement : *immobile, opaque, stagnant, limité, obscur, pestilentiel* ou *assourdissant* parlent d'un paysage de malheur. Roman d'initiation et d'éducation, les expériences douloureuses de l'enfance n'ont pas besoin de longs voyages. Le choc paralysant d'un paysage pétrifié ou d'un regard médusé par des événements marquants succède au bienheureux déploiement du regard originel. Au bonheur d'un paysage fuyant, mobile et lumineux, fait suite le malaise d'une vision arrêtée, engourdie, immobile. Mirbeau semble schématique sur ce point, ce qui, probablement, explique la construction rigide de ses premiers romans, trop près de la blessure autobiographique, trop enclins par conséquent à la dénonciation.

Concluons enfin ce très rapide survol : la description du paysage a partie liée avec le temps plutôt qu'avec l'espace. Non seulement parce qu'elle se réfère au paysage de l'enfance des personnages et de l'« autobiographe », mais parce que la description est elle-même conçue comme dilution, elle est le temps d'une révélation. La métaphore mirbellienne (*métamorphose incessante des brumes*) figure en effet les préférences de l'auteur pour des paysages qui révèlent une certaine épaisseur, des paysages qui dévoilent, des paysages émotionnels, des paysages qui démasquent, qui lèvent le voile. Et ce, à double sens : la plaie de l'enfant et la lame du couteau social. Mais, à un niveau plus général, ces brumes sans cesse changeantes dénoncent également l'impossibilité d'atteindre leur objet : le réel devient un paysage dont l'horizon recule sans trêve. Le monde reste inaccessible, la vie insaisissable, le roman un effort, peut-être stérile, mais nécessaire.

Lola BERMÚDEZ et Claudine LÉCRIVAIN
Université de Cádiz (Espagne)

BIBLIOGRAPHIE

- CHENET-FAUGERAS, Françoise, (1994) « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, n° 83, pp. 27-37.
MIRBEAU, Octave, *Le Calvaire* [1886], UGE, 10/18, Paris, 1986 [C.]
MIRBEAU, Octave, *L'Abbé Jules* [1888], Albin Michel, Paris, 1947 [A. J.]
MIRBEAU, Octave, *Sébastien Roch* (1890), Charpentier, Paris [S. R.]
MIRBEAU, Octave, *Dans le ciel* (1989), L'Échoppe, Caen [D. C.]