

MIRBEAU ET CELINE : PAMPHLET, EMOTION ET SILENCE.

1. Hommes polémiques, profondément démystificateurs de toutes les conventions et des dogmes sociaux, Mirbeau et Céline se sont affirmés par un fort sentiment de révolte devant l'injustice, le mensonge et l'exploitation. L'insurrection presque systématique de ces auteurs contre toutes les formes d'imposture imprègne leurs œuvres d'une indéniable dimension pamphlétaire – Céline auteur des *Pamphlets*, Mirbeau auteur des *Combats esthétiques*, *Politiques* et *pour l'enfant*. Prenant en considération les *Combats esthétiques* d'une part et les *Bagatelles pour un Massacre* d'autre part, nous constatons, non sans surprise, un certain nombre de points communs : en effet, de prime abord, ces deux œuvres ne semblent pas avoir quoi que ce soit qui les rapproche ; dans l'une, l'auteur s'insurge contre une forme rétrograde de l'art et s'érige en défenseur inconditionnel des artistes qui ont marqué la modernité en peinture et en sculpture. Dans l'autre, l'auteur s'attaque à la société en général et aux Juifs en particulier – Céline se présentant, en fait, plus comme un accusateur que comme un défenseur. Cependant, de la même manière que les *Combats esthétiques* ne se limitent pas à une défense des Impressionnistes et de quelques noms de l'avant-garde esthétique de l'époque, les *Bagatelles* ne se réduisent pas non plus à un pamphlet antisémite. Ces deux textes exposent aussi une analyse de la société, de l'art, du style, de la fonction de l'artiste, de la politique, analyse à partir de laquelle on peut détecter des points de convergence. Comme nous le verrons, bien de ces points communs résultent d'idiosyncrasies propres au genre pamphlétaire qui thématise, d'ailleurs, certains des "topos" les plus importants de la modernité. En outre, à travers cette comparaison, nous pouvons constater combien Céline apparaît comme un profond héritier du décadentisme, dont Mirbeau est un exemple représentatif.

2. Le premier aspect qui rapproche ces deux auteurs est un profond **anti-intellectualisme**, un scepticisme constant relatif à toutes les formes d'intellectualisation de l'art. Si, pour Mirbeau, les écoles ne sont rien d'autre qu'un "nom pompeux qui commence en néo et finit en isme" (1993b : 494), pour Céline les écoles et les mouvements, quels qu'ils soient, restent des noms sans sens : "Renaissance, naturalisme, objectivisme, surréalisme, (...) toutes ces histoires, ces styles, ces poses, ces grâces, viennent de la tête et de l'école... Jamais du bonhomme en propre" (1936 : 110-111). La "tête" et les écoles ne produisent que des théories qui, comme dit Mirbeau, sont "la revanche des impuissants, des vaniteux et des sots" (1993b : 497), les théories sont "la mort de l'art" (159). C'est, sans aucun doute, ce genre de réflexions qui exalte la critique émotive de Mirbeau critique d'art : en effet, la critique "intellectuelle" repose sur une suite d'idées préconçues et de clichés, et le critique se limite, dans ce cas, à agir en "animal pontifiant et parasitaire, falot, malfaisant" (8/352). Dans un style plus extrémiste, hyperbolique et mordant, Céline affirme que "les critiques se sont toujours inévitablement gourés... leur élément c'est l'Erreur. (...) Ce sont des larves et les rats gardiens des plus fienteux

égouts... *Tout en ombres, baves, toxines, immondices, curées*" (13/14). Comme Mirbeau, Céline considère que la critique est une activité inutile : *"Qui ne sait rien foutre, loupe toutes ses entreprises possède encore un merveilleux recours : Critique !"* (13). En somme, l'activité critique n'est que *"la grande vengeance des impuissants, mégalomanes, de tous les âges de décadence, (...) la tyrannie sans risque, sans peine"* (13).

Ce scepticisme relatif aux idées, commun aux deux auteurs, constitue, en fait, la pierre angulaire de la défense de **l'émotion**. Tant dans les *Combats esthétiques* que dans les *Bagatelles*, l'émotion est le mot clé. Mais pourquoi Céline et Mirbeau défendent-ils l'émotion avec tant de passion et de constance ? Il me semble que cela se justifie par le fait qu'en plus d'être considérée comme l'unique catégorie pertinente dans la définition du style et, par conséquent, de l'attribution de la valeur artistique d'une œuvre, elle représente encore un *"modus vivendi"*. L'émotion ne s'identifie pas uniquement au style, mais aussi à la vie et à la vérité de celle-ci. Aussi cette identification me paraît-elle reposer sur deux aspects essentiels : l'un de nature esthétique et l'autre de nature plus nettement politique et idéologique.

3. Tout d'abord, la défense d'un style émotif passe essentiellement par une **contestation du concept de beauté** ; quand Mirbeau définit le style comme *"l'affirmation de la personnalité"* (1993a :443), cette notion de personnalité se rapproche de celle utilisée par Rodin : *"Dans l'art est beau uniquement ce qui a du caractère. Le caractère, c'est la vérité intense d'un spectacle naturel, beau ou laid"* (1919 :53). Émotion, personnalité, caractère, constituent les mots-clés d'une nouvelle conception esthétique qui, tout en ayant le souci essentiel d'exprimer une vérité intérieure et vécue subjectivement, va transcender par là même, la dichotomie beau / laid. On comprend maintenant pourquoi Mirbeau s'insurge contre une certaine représentation du corps féminin : *"Ils se satisfont de jambes bien lisses, de hanches polies à l'émeri, de seins ronds façonnés patiemment à la meule, puis gonflés d'ouate, qu'aucune main, même d'enfant, n'a pétris, qu'aucune bouche, même d'amants, n'a mordus"* (1993b : 498). Mais le corps réel ne correspond pas à ce portrait idyllique, il a des *"angles, plis, creux"*, il exprime *"la joie, la douleur, l'ennui, les soucis, les appétits..."* (498). Alors, l'expression de cette *"vérité intense"* à laquelle fait allusion Rodin, résultat du vécu personnel et subjectif de chaque artiste, se traduit en une représentation aux multiples facettes de la réalité, qui fuit les canons de l'esthétique classique. Comme le dit Victor Hugo dans la préface *du Cromwell* : *"le beau n'a qu'un type, le laid en a mille"* (1980 : 55). Pour Céline, la défense d'un style émotif passe avant tout par la revendication d'un langage oral-populaire, qui s'oppose au "beau-parler" classique, à la mauvaise littérature, que Céline qualifie de traductions : *« Puisque tous les auteurs "d'origine", du sol s'acharnent à écrire de plus en plus "dépouillé", banalement, tièdement, insignifiant, insensible, exactement comme des traductions, (...) aucun besoin de se gêner »* (113). Au contraire, Céline défend une transposition directe de la vie : *"Rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère"* (135). Mots qui s'ajustent, sans aucun doute, à Mirbeau critique d'art, pour qui passion, émotion, frisson sont les attributs les plus adaptés à une œuvre d'art révolutionnaire (comme l'est, d'ailleurs, pour Céline, le rythme émotif). Si le style doit vivre d'une forte dimension passionnelle, c'est parce que c'est justement en elle que se trouve la vie. Dans la critique faite à l'œuvre de Meissonier, Mirbeau dit : *"Je ne sais rien de plus ennuyeux qu'un tableau de M. Meissonier, parce qu'il y manque toujours cette qualité maîtresse*

de l'art : la vie" (1993a : 231). Ainsi, Meissonier ne peint pas des hommes mais des mannequins (232). Ces mannequins dépourvus d'âme, équivalant aux "*traductions*" de Céline, symbolisent un art rétrograde, fondé sur une beauté "figée", statique, universelle et immuable.

4. Mais cette identification du style à la vie et à la vérité repose encore, comme nous l'avons dit précédemment, sur des **postulats de nature politique et idéologique**. En effet, tous les artistes ne vivent pas la vie d'une forme passionnée de façon à pouvoir la transposer sur une toile ou dans l'écriture, surtout pas les bourgeois qui, trop bien installés dans la vie, ne ressentent pas d'émotion et ne sont pas capables de créer de véritables œuvres d'art. Dans les *Combats esthétiques* et dans les *Bagatelles*, les auteurs défendent une même incompatibilité entre l'artiste et le bourgeois. M. Falguière, sculpteur médiocre, "*poncif et bourgeois*" (1993b : 28), n'a, comme tous les artistes bourgeois et médiocres, qu'un objectif principal, le lucre (37-38). Meissonier, "*très illustre, ne choquant personne et accommodant tout le monde*" (1993a :233), possède toutes les qualités pour être un bon sénateur, mais jamais un bon peintre. Hans Makart, peintre officiel du gouvernement, "*très illustre et très officiel*" (60), trop compromis et trop bien installé dans la vie pour être un peintre de talent. Boulanger, "*artiste peintre et professeur à l'école des Beaux-Arts, brave homme et de plus un homme convaincu*", est condamné, pour cela même, à peindre "*des Romaines et des Grecques en carton et en peplum*" (150-151).

Si cette opposition artiste / bourgeois revêt un caractère fondamental, c'est parce que les bourgeois ne vivent pas la vie, mais se limitent à la penser. Dans les critiques adressées à Bastien-Lepage, Mirbeau affirme : "*Un peintre qui n'a jamais été qu'un peintre ne sera jamais que la moitié d'un artiste*" (143). Un bon peintre ou un bon écrivain est un être privilégié parce qu'il souffre, que ce soit avec "*la flamme de création ardente et sacrée*" (143), ou bien dans sa peau. Ainsi, si Constantin Meunier est jugé comme "*un considérable, un immense artiste*" (29), c'est parce que, venant d'un milieu ouvrier (mineurs), il a su décrire fidèlement toutes les vicissitudes et les difficultés vécues par les hommes ; cet artiste "marginal" a une position privilégiée pour produire le vrai beau ; en effet, Meunier a accédé à une "*signification violente de terreur sociale. On demande parfois ce que c'est l'art anarchiste... Eh bien, le voilà. C'est le beau.*" (30). Ce positionnement social de l'artiste, argument décisif pour Mirbeau et Céline, les conduit à s'identifier, constamment, aux opprimés, à la douleur de ceux qui souffrent, douleur à partir de laquelle l'artiste développe "*l'effort nécessaire à l'enfantement de son œuvre*" (354).

Pour Mirbeau, comme pour la grande majorité des artistes de la fin du XIX^e siècle, le bourgeois représente, donc, la bête noire, celui qui éloigne de lui "*la pensée, l'investigation à l'intérieur de soi, le drame intérieur*", pour reprendre les termes de Calvino à propos de *Pierre et Jean* de Maupassant, livre qui témoigne, selon cet écrivain et critique, du nouveau rôle de la bourgeoisie dans la société (1993 :113-116).

Pour Céline, l'opposition artiste / bourgeois est encore plus radicale : étant donné que le bourgeois n'a aucune nécessité d'argent, il ne souffre pas et donc ne ressent pas la vie : "*Les bourgeois, les enfants petits bourgeois, n'ont jamais eu besoin de passer à la caisse... ils n'ont jamais eu d'émotions... D'émotion directe, d'angoisse directe, de poésie directe, infligée dès les premières années par la condition de pauvre sur la terre (...)* Tout ce qu'ils élaborent par la suite, au cours de leurs "*œuvres*", ne peut être que le rafistolage d'emprunts, de choses vues à travers un pare-brise" (107). Aussi ne sont-ils que des imposteurs, des plagieurs et de mauvais traducteurs.

Ces positions de Céline ne s'éloignent pas, d'ailleurs, des positions prises par la majeure partie des non-conformistes des années trente (Loubet del Bayle, 1987). Si nous nous rappelons l'épisode final de *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos, nous retrouvons, précisément, à travers la critique qui y est faite de l'écrivain Antoine Saint-Martin (que l'on suppose être Anatole France), cette position de Céline : Antoine Saint-Martin s'étant rendu à Lumbres pour y voir le saint, dont il s'était fait un portrait idyllique et bucolique, voit cette image se décomposer lorsqu'il perçoit un ensemble de signes d'auto-flagellation dans la chambre. Antoine Saint-Martin, l'homme qui avait abondamment disserté sur la mort, non seulement nourrissait à son égard un véritable terreur, mais encore n'avait aucune idée des souffrances qui souvent l'entourent. Il fait dans ses romans – et la critique de Bernanos est alors totale – une utilisation futile des mots. C'est certainement ce genre d'arguments qui conduisent Céline à affirmer : *"La vie est un immense bazar où les bourgeois pénètrent, circulent, se servent... et sortent sans payer... les pauvres seuls payent"* (107). On peut supposer que ce fut ce désir de payer chèrement et durement pour la vie qui a mené Mirbeau et Céline à, non seulement s'identifier aux opprimés, mais encore à rechercher des expériences limite – ce que Céline a peut-être réussi de façon plus spectaculaire.

5. Si l'antisémitisme de Céline a pu être reconsidéré dernièrement, c'est en grande partie sur la base de l'aspect que nous venons d'évoquer : en effet, le Juif figure le symbole d'une civilisation bourgeoise, industrielle et technologique, produisant une société standardisée et robotisée. Dans ce pamphlet le Juif apparaît comme l'incarnation du bourgeois et de l'esprit moderne, dépourvu d'émotion ; il est l'homme "robot" par excellence. C'est sans doute pour cette raison que certains critiques voient dans les pamphlets un manifeste contre le monde mécanisé moderne et dans le Juif une métaphore de la modernité capitaliste (Scullion, 1992 :189).

De la même manière, les *Combats esthétiques* se présentent comme un pamphlet contre le monde moderne, assujetti aux impératifs du lucre, du mauvais goût généralisé, d'une immense *"laideur universelle"* (1993b : 112). La société moderne démocratique est responsable de la *"suffrage-universalisation"* de l'art (1993a :399), entraînant inévitablement une homogénéisation et une banalisation du goût. On assiste à la mort du bon goût, regrette Mirbeau (1993b :399). Semblablement pour Céline, le progrès de la société moderne, qui trouve dans la société américaine une représentation exemplaire (1937 :162), produit inmanquablement la médiocrité : *"Pour s'imposer au goût, à l'admiration des foules les plus abruties, des spectateurs, des électeurs les plus mélasseux, des plus stupides avaleurs de sornettes, des plus cons jobardeurs frénétiques du progrès, l'article à lancer doit être encore plus con, plus misérable qu'eux tous à la fois"* (120).

Ainsi, à travers *Bagatelles pour un Massacre* et les *Combats esthétiques*, nous pouvons saisir l'un des traits les plus caractéristiques du pamphlet, à savoir le fait qu'il constitue *"un genre symptomatique"* qui *"suit l'histoire des déchirements de la pensée bourgeoise, la lutte de ses factions et l'érosion de ses valeurs"* (Angenot, 1982 :44). Ces deux textes nous peignent une *"vision crépusculaire"* du monde (99-109), que dénoncent certains jugements apocalyptiques : la France a perdu sa position pionnière en Europe, dit Mirbeau (1993b :113), la France est devenue femelle, se plaint Céline, *"les patries existent plus !"* (99). Seule, donc, l'émotion, peut réanimer l'âme d'une civilisation moribonde et agonisante (1993b :123). Seule l'émotion pourra repoétiser la société et, même,

préserver un certain ordre social : *"La seule défense, le seul recours contre le robotisme, et, sans doute contre la guerre, (...) c'est le retour à son rythme émotif propre"* (121).

L'émotion que Céline et Mirbeau considèrent comme une attitude sociale à cultiver, s'apparente, en quelque sorte, à l'un des thèmes du décadentisme, le besoin de raffinement (Calinescu, 1991 :165). À ce propos Céline dit : *"Le monde est plein de gens qui se disent des raffinés et puis ne sont pas, je l'affirme, raffinés pour un sou. Moi, votre serviteur, je crois bien que moi, je suis raffiné ! Tel quel ! Authentiquement raffiné"* (11). Mirbeau affirme aussi que *"dans les conditions morales, politiques et sociales où nous vivons, l'art ne peut être que l'apanage de quelques personnalités très rares et très hautes"* (1993b :338).

6. Si, dans la défense de l'émotion, la vérité est, comme nous l'avons vu, la référence fondamentale, nous savons, par ailleurs, que celle-ci constitue la revendication la plus chère du pamphlet – la vérité représente un des personnages du mode agonique (Angenot, 1982 :38), l'objectif principal du pamphlet consistant à *"affronter l'imposture, c'est-à-dire, le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant lui et sa vérité, du monde empirique"* (38).

Mais comment dire la vérité si elle est essentiellement de nature émotive et non pas rationnelle ? Il me semble qu'ici réside l'une des apories du discours pamphlétaire : puisque la vérité ne se situe pas du côté des théories, considérées comme du *"bavardage stérile"* (Mirbeau, 1993b : 353), puisqu'elle ne peut pas être communiquée à travers un discours rationnel, elle doit être dite et redite infatigablement, d'un ton chaque fois plus emphatique. C'est ce caractère indicible de la vérité qui fait que le pamphlet est *"le lieu d'une parole impossible, sans mandat, sans statut, animée d'un impératif de for intérieur, sans stratégie heureuse pour substituer l'évidence de la vérité à l'imposture établie"* (Angenot, 1982 :39). Le pamphlet figure, alors, comme un discours où se vit un des symptômes les plus significatifs de la modernité, celui de la rencontre difficile avec la vérité. En effet, s'interroge Mirbeau, *"comment établir une vérité stable parmi ces pauvres vérités flottantes, qui s'en vont à la dérive de nos sensibilités"* (Mirbeau, 1993b :386) ? Si la vérité n'appartient qu'au domaine de la sensibilité, ne sera-t-elle pas condamnée au silence total, à vivre, comme le dit Céline, dans un autre texte, dans *"l'intimité muette des hommes et des choses"* ? Résultat de la perspective individuelle de chaque individu, comme l'affirme Nietzsche, la vérité n'est-elle pas indicible ? Cette question est sans nul doute une des questions qui inaugurent la modernité : celle d'exprimer la subjectivité et les sentiments, comme Rousseau l'avait déjà formulé dans les *Confessions* : *"Comment dire ce qui n'était ni dit ni fait, ni pensé même, mais goûté, mais senti"* (1981 :225) ?

Le discours pamphlétaire nous apparaît, donc, dans les *Bagatelles* et dans les *Combats esthétiques* répétitif et toujours insatisfait, à la fois redondant et lacunaire (Angenot,1982 :296), trouvant sa seule issue dans une constante dénonciation de ce que ses énonciateurs considèrent comme un scandale, l'usurpation de la vérité – par les Académies, par les écoles, le gouvernement, la société bourgeoise et l'hypocrisie généralisée. Le pamphlet apparaît ainsi animé du sentiment nietzschéen de ressentiment (Calinescu, 198 :180), caractéristique de la modernité et, en particulier, du décadentisme – considéré par Calinescu comme un des cinq visages de la modernité –, qui se distingue par une rhétorique excessive. Si Mirbeau n'épargne personne – Hans Makart vit un *"trouble cérébral dans lequel se débattait l'idéal malade et attaqué aux moelles"* (1983a :61)

–, Céline pousse l'indignation encore plus loin, peut-être parce qu'il se présente, comme nous l'avons dit auparavant, comme un accusateur ; en effet, Céline, dans la logique d'opposition qu'il a toujours établie entre lui et le monde, ne défend que lui-même.

L'émotion se trouve prise entre un désir d'exprimer inlassablement le même sentiment et le fait de reconnaître que ce discours n'est, en même temps, que bavardage. Le pamphlet, discours fortement émotionnel, est donc traversé par cette dualité, par cette aporie. Lieu d'une parole intérieure, il justifie, en quelque sorte, l'impossibilité du silence, pourtant souhaité comme seule preuve de sincérité. En fait, comme dit Mirbeau, l'œuvre d'art ne s'explique pas "*et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilèges que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent, en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse*" (1993a :9). Face à la beauté que faire sinon se taire ? Face à l'imposture et à la tragédie de la vie, que faire d'autre, se demande Céline, sinon garder le silence ?

À propos de Céline, Le Clézio dit : "*C'est par la douleur que Céline échappe à la littérature*" (1976 :183). La littérature considérée comme fiction, mensonge et futilité (produit de la raison et non de l'émotion), a été systématiquement combattue par ces deux hommes, qui, peut-être parce qu'ils ont recherché dans la souffrance (réelle ou subjective) la raison d'être de leurs œuvres, ont aspiré à un profond silence : "*De loin le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve, toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus*" (Céline, 1990 :631-632).

Maria da Conceição CARRILHO-JÉZÉQUEL
Université de Braga

RÉFÉRENCES DES ŒUVRES CITÉES

- Mirbeau, (1993a) : *Combats esthétiques 1*, Paris :Séguier.
(1993b) : *Combats esthétiques 2*,Paris :Séguier.
Céline, (1937) : *Bagatelles pour un Massacre*, Paris : Denoël.
(1990) : *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Folio.
Angenot, M. (1982) : *La Parole Pamphlétaire*, Paris : Payot.
Calinescu, M. (1991) : *Cinco caras de la modernidad*, Madrid : Tecnos.
Calvino, I. (1993) : *Pourquoi lire les classiques ?*, Paris : Seuil.
Hugo, V. (1980) : *Cromwell*, Paris : Le Club français du livre.
Le Clézio, J.M. (1976) : "On ne peut pas ne pas ne pas lire Céline", *Les critiques de notre temps et Céline*, Paris : Garnier.
Loubet del Bayle, J.L. (1987) : *Les Non-conformistes des années 30*, Paris : Seuil.
Rodin, A. (1919) : *L'Art*, Paris : Grasset.
Rousseau, J.J. (1981) : *Œuvres Complètes I*, Gallimard, col. Pléiade.