

LA PAROLE RENTRÉE DE MIRBEAU

Il y a chez Octave Mirbeau plus d'un paradoxe. Cet individualiste forcené trouve, lorsqu'il les explore en romancier moderne, les zones les plus sombres de la psyché humaine, comme si, de l'autre côté du miroir, l'intériorité recelait des horreurs propres à refléter celles dans lesquelles se complaît la société ; cet anarchiste viscéral peine à dire ce qui rachète l'individu, en termes de valeurs individuelles, et proclame l'impossibilité de faire fond sur tout ancrage moral. L'œuvre et le tempérament de l'homme seraient fondés sur un hiatus, et les amoureux de la logique auraient beau jeu d'y voir une continuité. Et pourtant le choix du roman de la subjectivité, centré sur un seul personnage, mené à la première personne, constitue la marque la plus sensible de la fracture qui se creuse entre ce dissident de l'école naturaliste et le maître de Médan. Les premiers romans ne se détachent pas de cette aspiration impérieuse à l'introspection. Elle fait le malheur des personnages s'abîmant dans un narcissisme qui capte toutes leurs énergies, détourne les volontés, empêche les dynamismes. Il faut attendre 1907 pour assister à une libération radicale, avec *La 628-E8*, récit qui divorcera avec cette réflexivité assez malsaine pratiquée par des protagonistes qui vivent dans le bien-nommé *Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888), ou *Sébastien Roch* (1890), une passion, un itinéraire de douleur. Il est symptomatique de constater que le cadre de cet affranchissement du moi délétère est un récit d'impressions de voyage non plus fictif, comme si l'interposition du romanesque rendait plus opaque le programme d'investigation de l'identité ; *La 628-E8* libère en effet une image de l'identité conçue comme un projet, non plus comme un donné illusoirement définitif et achevé, donc problématique. Pour schématiser, l'écriture de soi dans les récits de Mirbeau s'origine dans la croyance en ce que Nietzsche nomme " *le roc : ce fut* ", et évolue vers une conception largement plus perméable à l'idée que le passé n'est pas un poids mort, que le bonheur est, je cite, " *loin de moi-même¹* ", dans " *le continuel rebondissement sur [m]oi-même, le vertige²* ". Nous verrons que l'écriture de l'intériorité s'alimente à la source rhétorique des mythes, à l'occasion, mais il est piquant de prendre la mesure de ce qui s'y substituera dans les derniers textes ; à la désertion des figures du moi souffrant et blessé (à travers les visages du jeune homme déçu, de l'enfant, de la femme de chambre, correspondra l'avènement, comme avatars du moi, du plus désincarné (le récit de l'automobile – et on se placera sous l'autorité de Jung pour considérer l'automobile comme exprimant la personnalité profonde dans le cours de sa formation ou de sa stabilisation³) ou du plus instinctif, dans le roman du chien Dingo.

Lisant Mirbeau, c'est à toute une évolution ou à un remodelage original de la formulation de l'intime, une petite anthropologie à usage romanesque, que nous assistons, dans le contexte d'une modernité littéraire qui place la vie intérieure au cœur de son projet, sous l'influence conjuguée des travaux de William James, de Bergson et de Freud, ses exacts contemporains. De Freud nous connaissons les préventions exprimées face à l'auteur du *Jardin des supplices* ; de Bergson, lecteur de *L'Abbé Jules*, l'admiration renouvelée à l'endroit de la capacité de Mirbeau de faire vivre des figures romanesques avec une telle intensité.

Indice de modernité, Mirbeau mobilise des techniques et des procédés variés, dont certains ne cachent pas l'héritage du XIXe siècle, cependant que d'autres s'avèrent plus novateurs.

Généalogie de l'écriture de soi

Nous attachant à la rhétorique mise au service d'une écriture de soi, il est singulier de constater l'évolution progressive des modalités de cette expression, le long travail de sécularisation entrepris consciemment ou non par Mirbeau désireux de délimiter l'intériorité, la sienne propre ou celles de ses figures. L' " *âme* " demeure une constante oratoire chez cet écrivain anarchiste ; difficile d'imaginer que le romancier ignore les implications mystiques induites par ce vocable. L'usage en est pourtant durable, parfois presque exagéré, Mirbeau sombre parfois dans un lyrisme où ce terme vient harceler notamment les textes les plus intimes. Un envoi à Paul Hervieu est ainsi

1 *La 628-E8*, UGE, 10/18, p.37.

2 *Ibid.*, p.48.

3 A. Gheerbrant et J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Bouquins, 1994, p.996.

libellé : à “ *l’âme de mon âme* ” : à ce titre, on se réjouit que Mirbeau ne se soit pas penché sur l’élucidation de la psyché de son acolyte, contraint de se risquer dans ce qui pourrait être la vertigineuse “ âme de l’âme de mon âme ” !

La cause semble donc entendue : l’âme s’épanche dans bien des espaces, mais un, en particulier, lui semble interdit, la sphère de l’amour. Les héros de Mirbeau voient leur conscience se déliter au fil de leurs relations amoureuses. L’âme romantique déserte l’oeuvre de Mirbeau. À croire que l’intériorité ne peut être partagée que sur le mode problématique, à tel point que lui est préférée l’expression de l’intimité personnelle livrée à son propre rapport à soi-même, fût-t-elle plongée dans le désarroi le plus vertigineux. Les personnages des oeuvres dites autobiographiques consomment cette propension à dialoguer avec un moi inquiet, sans cesse tenté d’opter pour le confort d’une thébaïde retirée des contingences sociales. Le moi des personnages que sont Mintié, Jules, Sébastien n’est jamais bien loin des tentations du retranchement huysmansien. On en veut pour preuve la singularité d’expression du moi qui s’adonne à l’amitié ou à la prodigalité, aussi rare qu’improbable ou décalé : sentant son moi fondre en une généreuse fraternité à dispenser auprès de qui veut goûter au miel de l’amour fraternel la chaleur de l’amitié, les figures mirbelliennes sont embarrassées à cerner le dire nuancé : c’est tantôt Isis, la mère mythique dont le jeune conscrit souhaite endosser la physionomie maternelle ; ce sont de velléitaires et en définitive condescendantes images d’évangélisation des victimes envahissant les récits et circulant d’un texte l’autre.

Autre observation, relative à la ligne de démarcation entre l’homme et la femme, que nous ne ferons qu’esquisser ici. Les modalités de l’écriture du moi féminin ne recourent pas fondamentalement celles de l’écriture du masculin ; non pas que l’une le cède à l’autre en termes de sauvagerie, cruauté, égoïsme ou petitesse ; mais le traitement de l’intériorité féminine s’enracine dans une investigation des arcanes profonds de la psychologie individuelle ; les manifestations du psychisme masculin ressortissent, eux, à une sphère d’intentions et de sollicitations qui s’intègrent plus volontiers dans un développement d’ordre social et historique, intégrées aux traditions de mœurs collectives. Au regard vertical, spéléologique, porté sur le moi féminin, s’oppose l’image répétitive, compulsive et horizontale de la psyché de l’homme envisagée sous l’angle de ses modalités d’expression plus que de ses origines.

Relativement aux modalités de l’écriture de soi pratiquées par Mirbeau, il convient de souligner la coexistence de deux tendances d’inspirations divergentes, l’une privilégiée par l’école naturaliste, la métonymie, l’autre chère à ses dissidents, le recours au modèle premier du mythe.

Le fonctionnement du mimétisme

De l’espace aux êtres et des êtres à l’espace

La typologie naturaliste n’est, ainsi, pas en reste en matière d’écriture de soi ; l’écriture métonymique est abondamment requise pour suggérer l’état d’âme. La communication s’établit dans le récit, entre l’environnement et les êtres. Bien souvent en effet, le lieu d’habitation se présente comme la métaphore de la psyché, témoin le Prieuré qu’occupent les Lanlaire, dans *Le Journal d’une femme de chambre*, “ *sale bicoque où ils vivent dans la crasse de leur âme*⁴ ”. Mais plus fréquemment, le transfert du cadre spatial au tempérament ou à l’humeur est présenté en train de se produire. C’est dans le processus de métamorphose que réside l’intérêt du récit. Écœurée par le déferlement de ragots et de médisances qu’elle vient de subir chez la mercière, Célestine fait l’expérience de la vérité selon laquelle un paysage est un état d’esprit :

“ Le ciel était crasseux comme l’âme de cette marchande de potins... Je glissais sur le pavé glissant de la rue [...], furieuse contre la mercière et contre mes maîtres, et contre moi-même, furieuse contre ce ciel de province, contre cette boue, dans laquelle pataugeaient mon cœur et mes pieds [...] ”⁵

Le mouvement inverse, de l’esprit préoccupé ou épanchant ses rancœurs à un environnement malléable par la subjectivité, fonctionne lui aussi, dans ce roman. Les motifs dysphoriques de glu,

⁴ *Le Journal d’une femme de chambre*, Folio, 1984, p.69.

⁵ *Ibid.*, p.70.

de boue et de matière visqueuse, caractéristiques de l'imaginaire cauchemardesque de l'auteur, s'avèrent les modes d'expression privilégiés d'une telle perméabilité. Plus loin, au cours d'une visite chez l'épicière cette fois, l'impressionnisme de la vision le cède à l'expressionnisme, selon un double mouvement qui affecte à la fois l'habitat, atteint de dilatation, et un horizon moral, qui se rétrécit vertigineusement⁶.

Ainsi des échanges ont-ils lieu, des conditions météorologiques à l'humeur des personnages, manière de démontrer que si “ *un paysage est un état d'esprit* ”⁷, un état d'esprit est également un paysage. L'épisode de la mort de Monsieur Georges nous renseigne sur la perméabilité du caractère humain aux variations des tensions électriques ambiantes⁸. La sensibilité des corps et des âmes est telle que la conduite du corps et celle de l'esprit semblent s'infléchir en fonction des paramètres les plus changeants, à moins que les caractéristiques atmosphériques ne soient dotées d'un rôle de révélateur de la psychologie par anticipation.

De l'homme à la bête : du domestique considéré comme un monstre

Autre phénomène de confusion et de mélange entre la nature et l'homme : celui que met à jour l'abondant système métaphorique filant l'association de l'individu - ou du groupe - à la bête. “ *Ululement*⁹ ”, “ *museau de rat*¹⁰ ”, “ *bête cruelle*¹¹ ” ou “ *têtes pareilles à celles de vieux poissons*¹² ”, les déclinaisons d'images font des hommes des “ *poules*¹³ ” ou des “ *pintade[s]*¹⁴ ”, des “ *loups*¹⁵ ”, des “ *dogue[s]*¹⁶ ”, des “ *taureau[x]*¹⁷ ” ou des “ *crapaud[s]*¹⁸ ”. On n'en finirait plus de relever le surabondant arsenal des figures animales requises pour évoquer la dissolution des barrières entre une humanité défaillante et une animalité débordante. Cette surdétermination de la comparaison à une faune généralement redoutable va dans le même sens que l'interrogation qui porte sur l'identité problématique du domestique. À force de mimétisme, le domestique confine à un état de monstruosité. Cette condition de marginalité le condamne à un constant rappel à l'ordre de la part de la nature, qui trouve son expression dans cette irruption intempestive d'une faune destinée à matérialiser les puissances sourdes des instincts, des appétits, des passions.

“ Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... C'est quelqu'un de disparate, fabriqué de pièces et de morceaux qui ne peuvent s'ajuster l'un à l'autre... C'est quelque chose de pire : un monstrueux hybride humain... Il n'est plus du peuple d'où il sort ; il n'est pas, non plus, de la bourgeoisie où il vit et où il tend...¹⁹ ”

Le recours à l'image du monstre correspond souvent à la prise de conscience de l'existence d'infranchissables barrières sociales. Mais le monstre est tout aussi bien celui qui nie ces barrières, en leur substituant le rapprochement et la proximité des instincts, maître d'une formidable capacité d'empathie. Le pouvoir de compréhension intime qu'exerce Joseph sur Célestine confine, à cet égard, à l'envoûtement, voire à la sorcellerie²⁰.

“ Cette littérature qui se voulait sans mythe²¹ ”

6 *Ibid.*, p.94.

7 *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p.92.

8 *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, pp.174 ; 190.

9 *Ibid.*, p.205.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p.209.

12 *Ibid.*, p.432.

13 *Ibid.*, pp.210; 303.

14 *Ibid.*, p.350.

15 *Ibid.*, p.215.

16 *Ibid.*, p.216.

17 *Ibid.*, p.217.

18 *Ibid.*, p.226.

19 *Ibid.*, p.203.

20 *Ibid.*, pp.229 ; 329.

21 Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, PUF, 1982, p.58.

Pour éclairer l'investissement par Mirbeau des espaces de la subjectivité, il est tentant de cultiver le paradoxe et de remonter à la filiation chrétienne dont l'écriture du journal est l'aboutissement littéraire. Et le fait est qu'en ce qui concerne les premiers romans, le modèle de la confession édifiante nourrit et légitime les essais littéraires des protagonistes.

Dans *Les Rougon-Macquart*, l'approche du drame masculin est généalogique ; celle qu'adopte Mirbeau est prophétique et eschatologique. Le récit est tenu d'assurer un rôle "édifiant" dans l'avenir, seule perspective de voir aboutir cette volonté d'expiation invalidante²².

Ce débordant lyrisme de la culpabilisation colore jusqu'au journal tenu par le narrateur du *Jardin des supplices*, dont le rachat tient, lui semble-t-il aussi, à la possibilité de rédemption qu'il offre à son lecteur. Le procédé de mise en abyme occupe ainsi une place déterminée, puisque le roman à la première personne poursuit bien une fin didactique ; chez Mirbeau, le récit second se montre constamment bifide, à deux pôles :

- l'un, rationnel et critique, orienté vers l'élucidation des mystères humains, l'interprétation de la logique obscure qui préside à l'accomplissement de la nature en l'homme, via la sexualité ;

- l'autre, tendu vers une expiation volontiers masochiste, vise à prévenir les fourvoiements d'autrui, par le biais d'un discours édifiant, irriguée d'une imprégnation religieuse profonde.

La filiation du modèle de la confession n'est plus recevable pour rendre compte de l'inspiration du *Journal d'une femme de chambre*, où l'inspiration du cahier ou du journal de bord, du compte rendu rédigé dans une certaine disposition de rancœur, sans être exclusive, est encore plus valable : l'introspection s'y veut témoignage social, petit traité d'ethnographie bourgeoise, où l'écriture de soi finit par être pour Célestine une source de voluptés et servir les aspirations hédonistes du personnage. Le rattachement au modèle religieux du journal se délite insensiblement à partir du *Jardin des supplices*, en dépit de l'effort du narrateur à consigner par le menu les éléments qui, de son expérience propre, peuvent prétendre à édifier ses frères de douleur, pour disparaître entièrement du roman de 1900. Cette sécularisation de l'écriture de soi chez Mirbeau, lent travail de maturation de l'écriture et de la sensibilité, ne doit pas masquer l'innutrition des premiers textes.

Les vicissitudes d'un tu qui se tait

Les motifs saillants de la modernité de cette écriture chez Mirbeau se retrouvent à des degrés divers dans les récits de ce dissident du naturalisme : la solitude du "moi", typique de l'individu moderne, l'instinct sexuel comme source de conflits, la part essentielle de la vie psychique non consciente, les phénomènes de névrose (l'hystérie en particulier), tels sont quelques-uns des aspects récurrents de l'œuvre. Pour n'en retenir qu'un, la division du moi écrivain et du moi observé s'exprime significativement en une sensation de déréalisation et d'effritement de la personnalité, dès les premières œuvres.

Mintié, sorte de Narcisse naturaliste, double de Mirbeau, dit son sentiment d'éparpillement éclaté sur un mode bien proche de Lacan et de la métaphore du miroir.

Dans ce premier roman signé du nom de l'écrivain, le mythe littéraire brode librement sur son modèle originel, et les différents moments de l'évolution de la personnalité du héros requièrent la présence plus ou moins masquée du mythe : la léthargie et la torpeur de Narcisse-Mintié enfant, qui se complaît dans une sorte de retranchement hors de la société, au sein de la nature et du rêve, loin d'être les entraves ou les freins de son développement, sont les conditions nécessaires du seul bonheur possible, celui goûté par l'enfant engourdi dans le sommeil lustral de la conscience. La suite de ce récit, en réalité autobiographique, impulse un authentique et cauchemardesque sabbat de la raison de Mintié, dont l'épanouissement des émotions est inhibé par les contraintes et les impératifs de la société. La rhétorique narcissique est maintenue. Secoué par l'expérience de la guerre de 1870, déraciné de son terroir normand, blessé par ses premières aventures amoureuses, le

²² *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991, p.164-165.

jeune homme s'exile à Paris, et se taille une petite gloire dans l'univers des auteurs à la mode, qui ne concourt en rien à lui apporter la sérénité. " *Flatté par ce petit succès* " de librairie, il entame une pathétique déploration de cette faillite de la dernière chance qu'est la création, vécue comme une blessure narcissique. Ainsi Mintié se mire-t-il " *dans sa glace avec une complaisance de comédien, pour découvrir en [ses] yeux, sur [son] front, dans le port auguste de [sa] tête, les signes certains du génie* ". La clause anticipe sur les intuitions lacaniennes, puisque Mintié au miroir voit son identité fragmentée, morcelée, divisée en une vertigineuse constellation littéraire, où il " *retrouve de tout, de l'Herbert Spencer et du Scribe, du Jean-Jacques Rousseau et du Commerson, du Victor Hugo, du Poe et de l'Eugène Chavette* "; mais de lui, rien. Variation par anticipation sur la métaphore du miroir, déclinée par ce Mintié dont la manifeste forclusion le confine à piétiner dans la boue, la glu, la vase, le réel, le réalisme : l'Autre, c'est lui ; lui, c'est l'Autre : c'est cette aporie naturaliste de l'écriture de soi que tente de dépasser Mirbeau : " [...] *je pense avec la pensée de l'un, j'écris avec l'écriture de l'autre*²³ ", ressasse inlassablement son avatar romanesque stérile. Le recours au mythe, qu'il relève de l'emprunt rhétorique ou d'une réutilisation de sa structure narrative, fait partie de la spécificité de l'écriture de l'intériorité de l'après-naturalisme. Pour en rester au *Calvaire*, le solipsisme du personnage se heurte à l'incommunicabilité fondamentale des êtres ; la compagne la plus prosaïque, sorte d'Écho décadente, ne répond plus au narrateur, ou " *se contentait d'articuler, d'une voix brève, des monosyllabes irritants* ", en renvoyant l'image pétrifiée " *d'un mur de pierre* ", dans un drame dont elle fait porter la responsabilité à son compagnon : " *M'as-tu avertie une seule fois ? [...] tu ne me disais rien* " ; " *cette littérature qui se voulait sans mythe* ", pour reprendre le mot d'Yves Chevrel, y puise abondamment quand l'entorse aux thématiques de règle dans le programme zolien implique l'entorse aux modalités de l'écriture. Cet interlocuteur mythique qui s'est tu, ce " tu ", destinataire du " je ", fondamentalement silencieux, par excès d'exigence de la part du " je ", nous serons amenés à le retrouver dans le plus intime de l'écriture de Mirbeau, ses lettres.

L'intéressant est de noter comment cette figure en pleine déréliction, pris dans le tourbillon des identifications aliénantes (j'y trouve du Commerson, etc.) rétablit un semblant de cohérence dans une improbable édification esthétique de soi. Le fait n'est pas unique et isolé, dans ce roman en définitive, bien proustien (voir thèse, partie non publiée). L'image du morcellement figure aussi bien une réalité vertigineuse qu'un sentiment de complétude : sentiment panthéiste de dissémination en toutes choses chez Clara, dilution fluide chez Sébastien et Jules

Dès lors à suivre la piste lacanienne ou freudienne, on prend conscience que la voie psychotique est parallèle à la voie littéraire : Pierre Michel a déjà montré les traces de l'hystérie dans cette œuvre tout aussi bien vouée aux schizes. On relèverait ainsi la distance sécurisante que les personnages tiennent vis-à-vis de l'objet de leur amour. Une fois celle-ci rompue, la régression guette Mintié qui ne sait plus sauvegarder l'intégrité de sa personnalité, fondue dans celle de l'Autre, sa maîtresse, Juliette ; on retrouverait l'obsession du regard à travers les accès de violence, l'énucléation du chien, dans les dernières pages, propre à faire frémir les sœurs Papin même ; et toujours cette fusion désespérante des temporalités, où s'abouchent uniment le caractère novateur de l'écriture et la retranscription palpable de l'angoisse.

À partir de ces deux figures du moi blessé présentes dans *Le Calvaire*, Écho et Narcisse, on mesure avec quelle facilité ambiguë s'échangent et se substituent ces deux rôles. La figure de l'autre comme *alter ego* est une condition même de la constitution problématique de l'identité des personnages. Car le mythe détient cette indéniable force de faire toucher du doigt la thèse plénière de Mirbeau, selon laquelle l'intimité est l'espace paradoxal de l'étrangeté et de l'étranger.

Polémique et idéologie

Le terme de mythique peut abuser. Même l'écriture de soi doit être une écriture de l'agir et doit inviter à l'action. Tenté par le sommeil, le rêve, la mort, le jeune Sébastien violé par le Père de Kern trouve un ultime ou pénultième espace d'émancipation dans la rédaction de son journal qui

²³ *Le Calvaire, op. cit.*, p.130.

semble tout ce qui lui reste d'intime. Ces cahiers lui ouvrent un instant la perspective de se soustraire à l'implacable loi des hommes. Prédéterminé par son prénom à l'expérience du martyr, sacrifié par les multiples hypostases du père, en l'espèce du sien propre, des jésuites, de la patrie enfin, Sébastien entame sans plan préconçu cette écriture de soi où finit par se faire jour une intériorité qui, sous couvert de notations triviales sur l'incidence de l'environnement immédiat sur sa sensibilité par exemple, dégage les enjeux d'un déterminisme fondamental qui "agit" l'homme. On retrouve le caractère fondamentalement contingent constitutif du programme de l'écriture de soi :

" Pourquoi j'écris ces pages ? Est-ce par ennui et désœuvrement ? Est-ce pour occuper d'une façon quelconque les heures lentes des journées si lentes, si lourdes à vivre ? [...] Est-ce pour m'expliquer mieux ce qu'il y a en moi, pour moi-même, d'inexplicable ? Je n'en sais rien. D'ailleurs, à quoi bon le savoir ? Ces pages, que je commence et que je n'achèverai peut-être jamais, n'ont besoin ni d'une raison, ni d'une excuse, puisque c'est pour moi seul que je les écris. "

Mais l'écriture de l'intériorité se fait critique en deçà même de la volonté polémique de choisir ouvertement ses cibles ; *Sébastien Roch*, par l'effet de cette parole monologuée, vibrante, souterraine, rejoint les touffeurs vénéneuses de ces monologues intérieurs dont l'avènement s'attire en ce second XIX les foudres de la censure, voire de la justice (Camille Lemonnier, Paul Adam). Dans l'apparente stérilité de ce discours sur soi, (Sébastien Roch tient dans la seconde partie du récit un cahier quotidien où il rend compte de l'inanité de son existence après le traumatisme du viol), le roman de 1890 est peut-être, en définitive, le récit le plus volontiers anarchiste.

Autre caractéristique parlante, de ces journaux, cahiers, carnets intimes, qui doublent le texte mirbellien : leur fondamentale intransitivité, ils ne s'intègrent qu'imparfaitement à un schéma de communication, soustraits qu'ils sont à la lecture d'autrui ; à tel point que cette absence de lecteur interdirait presque de recourir au terme de mise en abyme et rend légitime, après l'examen des particularités formelles du monologue exercé par Mirbeau, la question : ces lignes sont-elles écrites en vue d'être lues, ou pour satisfaire à une autre exigence ? Il semble que le témoignage de l'écrivain accidentel des pages qui se tournent dans *Dans le ciel* soit paradigmatique des récits à la première personne :

" Ces pages que j'écris ne sont point une autobiographie, selon les normes littéraires. Ayant vécu de peu, sans bruit, sans nul événement romanesque, n'ayant commis que des actes incohérents, toujours solitaire, [...] je n'ai pas la vanité de penser que ma vie puisse offrir le moindre intérêt, ou le moindre agrément, à être racontée. [...] il me semble [...] que les mots que je trace deviennent des êtres, des personnages vivants, des personnages qui remuent, qui parlent, qui me parlent – ah ! concevez-vous la douceur de cette chose inespérable ?... – qui me parlent !²⁴ "

Les moments de crise ou d'impatience sont ceux où l'écriture fait affleurer de façon sensible l'âme dans ce qu'on souhaiterait qu'elle laissât transparaître ; la genèse difficile, le lent et problématique accouchement de l'œuvre en font partie. Or le lecteur de la correspondance enfin éditée par les soins de Pierre Michel est frappé par le caractère presque protocolaire, convenu, codifié à l'avance par lequel Mirbeau donne à voir les affres de la parturition ; comme un discours qui est élaboré à destination d'une figure du lecteur²⁵, certaines séquences, des formules se répètent, reviennent toutes faites sous la plume de Mirbeau de la douleur duquel on ne peut à aucun moment douter de la sincérité : pour *Sébastien Roch*, Hervieu et Monet reçoivent des confessions alimentées de chiffres, manière d'arithmétique poétique : c'est l'histoire d'un enfant qu'il prend à onze ans, qu'il lâche à dix-sept ans, au bout de quatre cents pages, il faut le faire disparaître : équation romanesque formulée en des termes répétitifs qui, plus qu'ils ne laissent attendre une réponse adaptée, tracent les contours de cet interlocuteur idéal susceptible de communier profondément avec l'écrivain en manque de sympathie. Il semble évident que la valeur expressive du message l'emporte sur sa fonction référentielle ou même sa dimension poétique. Le leitmotiv ne vise pas à diffuser auprès de ses intimes une image invariable et stéréotypée de son moi souffrant ; il s'inscrit au centre d'une stratégie de quête d'un interlocuteur valable, essentiel, qui serait un, et pour lequel il

²⁴ *Dans le ciel*, op.cit., p.55-57.

²⁵ On sait que le poète Mallarmé usait, de même, de formules identiques, à l'usage de destinataires divers (ainsi des envois de remerciement à la réception des *Poètes maudits* ; puis de *À rebours*, de Huysmans).

n'est donc nullement besoin de varier les formules, les mots qui sont autant de symboles vides ou conventionnels. Ce destinataire constamment attendu le comprendrait de l'intérieur, ferait l'économie de ces signes factices pour mieux communiquer ou communier de façon empathique avec la subjectivité de l'écrivain.

Pour en terminer avec cette rhétorique de l'intimité profonde et exclusive qui irrigue les lettres de Mirbeau, et afin d'illustrer notre hypothèse d'un destinataire patent faire-valoir à travers lequel serait visé un interlocuteur latent, essentiel, relevons que cette dimension du dialogisme décalé est accréditée par certains traits de ce qu'on serait tenté de considérer comme une forme d'inauthenticité ou d'insincérité. Bien souvent il arrive que la rupture effective avec un intime (Bourget, puis Hervieu) n'entrave pas la poursuite de la correspondance qui se prolonge sur le mode de la confession filée, en des termes qui rendraient quasi impossible le soupçon d'insincérité ; il semble que longtemps après l'infléchissement des relations, le dialogue continue sur son erre, que l'écriture épistolaire, comme une vibration, lointainement parcourue par l'onde de choc, s'accorde un long temps pour se rendre synchrone avec l'actualité des relations humaines frappées de vanité. La perte de l'ami n'entrave pas la poursuite du discours affectif, puisque, le croyons-nous, sa présence ne se superposait pas plus avec l'identité de l'interlocuteur. La correspondance fait mine de taire ce que dit la fiction : la difficulté d'accorder une attente, un désir de formulation, et la découverte d'une écoute satisfaisante, et de fait impossible à satisfaire ; le parfait accord de l'épistolier Mirbeau et de ses correspondants cache, nous semble-t-il, une intransitivité fondamentale caractéristique de l'auteur, et de l'écriture de l'intime, de manière plus large.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, de Gide, Édouard expose ses idées sur le roman, déplorant le défaut de l'école naturaliste avide de " *tranche de vie* " et, si l'on osait, " coupable ", de " *couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? Pour moi, je ne voudrais pas couper du tout.* " Concédon's à Mirbeau cette vocation à tout faire entrer dans le roman. On retiendra quelques illustrations, en l'espèce de ces aveux exhibés par ce Figaro naturaliste qu'est Célestine ; des résonances pascalien's de *Dans le ciel* ; ou des professions de foi socratique de Sébastien. Cette durable attraction pour l'écriture de l'intériorité aimante Mirbeau vers des directions en définitive bien peu naturalistes, Mirbeau qui aimait à proclamer : " *Je ne suis pas philosophe*²⁶ ".

Samuel LAIR

26 Albert Adès, *La Pyramide : trois hommes et une vérité*, étude manuscrite.