

HENRI BERGSON ET OCTAVE MIRBEAU : **du philosophe poète à l'écrivain** **philosophe**

C'est une opération délicate que de proposer un rapprochement pertinent entre un philosophe et un écrivain qui récuse toute forme de rattachement à un système métaphysique ; c'est explicitement que Mirbeau le voue au plus irrémédiable des mépris. "*Je ne suis pas philosophe*", (1) insiste-t-il. Quand l'œuvre de l'écrivain nourrit incontestablement davantage de liens avec le nihilisme schopenhaurien qu'avec les stimulantes notions d'élan vital, de flux de conscience, ou d'énergie créatrice, l'entreprise peut sembler arbitraire. Un premier travail sur les chroniques esthétiques, notamment sur l'article consacré à Maillol, nous avait néanmoins mis sur la piste d'une possible convergence : l'artiste, dégagé du concept de filiation artistique cher à Taine, apparaissait comme une sorte de créateur tout-puissant, puisant ses ressources dans une vitalité naturelle qui lui inspirait un sentiment de liberté ; la première analogie, quoique ténue, était là. En outre, une impossibilité frustrante, celle de consulter l'étude qu'Albert Adès consacrait à Mirbeau, Maeterlinck et Bergson sous le titre *La Pyramide : trois hommes et une vérité* aiguës notre curiosité. Il y avait enfin le goût de tenter de s'opposer à une certaine image de l'écrivain, celle que Henri Clouard accreditait dans son *Histoire de la littérature française* : "*Ce pamphlétaire malaxait, dans sa tête de Normand du Calvados, une pensée rudimentaire qui se résume en une révolte anti-sociale et nihiliste très fruste quoique assaisonnée de pitié nordique*".

En dépit de l'absence de toute intertextualité, il était donc tentant de se livrer à une confrontation entre deux hommes qui, rappelons-le, appartiennent, à onze ans près, à la même génération (1848-1917 pour Mirbeau, 1859-1941 pour Bergson.).

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur un commun intérêt pour la vie intérieure de l'être ; en nous attardant plus particulièrement sur le journal de Sébastien, nous verrons ensuite que Mirbeau a pressenti dans la technique du monologue intérieur le moyen adéquat pour parvenir à ses fins ; il sera finalement enrichissant de considérer que le sens de l'évolution littéraire et philosophique de l'écrivain s'éclaire à la lumière des réflexions de Bergson sur l'acte créateur.

"LA VIE CACHEE DE L'AME"



Bergson à Clermont-Ferrand en 1883
(Fonds Bergson de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

Répetons-le : à première vue, il était malaisé de distinguer les possibles coïncidences de sa compréhension de la personne avec celle, sereine et confiante, de Bergson ; là où le philosophe réhabilitait une continuité intérieure en exaltant la primauté de la sensibilité spontanée, Mirbeau se plaît indéniablement à souligner l'inconcevable douleur à quoi sont condamnés les êtres écrasés par l'impossibilité d'accéder à cette unité fondamentale : face à un Bergson qui allègue audacieusement la souple plasticité de l'être à lui-même – "*un continuuel mouvement en avant rassemblant la totalité du passé et créant l'avenir, telle est l'essence de la personnalité humaine*" – (2), Mirbeau souscrit sans hésiter à l'idée d'une discontinuité effarante.

La permanence d'une interrogation décrit même la symétrique inverse de la situation temporelle du moi selon Bergson ; il en est ainsi de l'abbé Jules, rempli d'"*un (...) écœurement de sa vie passée, de sa vie présente, (d') (...) un effroi de sa vie à venir*" (3) ; Jean Mintié ne le cède en rien, dans *Le Calvaire*, puisqu'il est décrit comme "*retombant fatalement dans les inquiétudes du présent (...), dans les effrois de l'avenir*". (4)

La différence majeure surgit déjà, qui distingue notablement les deux hommes : Mirbeau, se penchant sur l'aventure intime de l'être profond, verse fatalement dans les travers naturalistes d'une peinture de l'homme ainsi que l'a vu Taine, ainsi que l'a dépeint Zola, c'est-à-dire mu pour l'essentiel par un grouillement d'instincts et de pulsions qui, plus qu'ils ne dévoilent une animalité profonde, à l'honneur chez son aîné, colorent le texte d'un aspect hallucinatoire.

À bien y regarder, on distingue cependant une autre attitude qui emporte ça et là les suffrages de l'écrivain ; la tentative de "*coïncider avec le contenu d'une conscience*" (5) ouvre à l'occasion sur la révélation d'une dualité prégnante, d'un mysticisme, presque d'une religiosité, organisant un certain horizon spirituel scindé ente le bien et le mal ; rationnellement interprétable quand il est le fait d'enfants immatures – les effrois et les sollicitations du jeune Jean Mintié ou de Sébastien Roch sont en définitive proches de ceux qui animent la jeune Angélique du *Rêve* de Zola, en ce sens qu'on peut aisément les mettre sur le compte de déterminations psycho-physiologiques –, il est plus difficile de ne pas invoquer un investissement affectif personnel lorsque les proies de cet écartèlement possèdent, sinon toute leur intégrité mentale, les attributs d'une existence civile ; la conviction d'avoir à gravir marche après marche les interminables degrés d'un chemin de croix chez Mintié ou d'être destiné à connaître par le menu les arcanes des cercles de l'enfer dans *Le Jardin des supplices* forme une probante symétrie des réels attraités que revêt, ça et là, la réalisation d'un état de pureté et de virginité reconquises. Sans vouloir gauchir ou altérer l'image de l'anticléricale qu'il fut irrédudiblement, il est malaisé de contester, chez Mirbeau, une partition évidente dans sa vision du monde ; à partir des deux termes autour desquels se répartissent les valeurs fortement antagonistes qui l'intéressent – pensons à la permanence qui marque l'appréciation de certains thèmes, diabolisés comme l'argent notamment dans *Le Calvaire*, ou bien sûr la femme, ou au contraire procédant d'une sorte de sphère idéale, quasi-angélique (pensons à une mort aux allures d'assomption, dans *Le Calvaire*, ou *Le Jardin des supplices*, en passant par *l'Abbé Jules*) – on peut évaluer l'emprise d'une partition, qui accompagne chacun des jugements formulés ; regard singulièrement polarisé donc que celui que pose Mirbeau sur toutes choses.(6)

Quoi qu'il en soit, que ces tentatives pour instituer un roman de la profondeur aient accessoirement rejoint certaines options naturalistes ou se soient laissées submerger par une envahissante vision affective du monde, il n'en reste pas moins qu'Octave Mirbeau, en partie guidé par l'exemple de Dostoïevski, privilégie la peinture de la vie intérieure ; devançant en cela les efforts bientôt entrepris par Alain-Fournier, Gide ou Proust pour reproduire l'inépuisable complexité de l'être, Mirbeau tient pour assuré que le roman doit adhérer à la multiplicité foisonnante du monde intérieur ; il doit plus particulièrement participer à la dénonciation des contraintes et des impératifs sociaux qui se conjuguent pour inhiber le plein épanouissement des émotions individuelles ; aussi l'abbé Jules, Sébastien Roch, voire Célestine, mais surtout, de manière plus emblématique, les peintres Lucien ou Lirat, évoluent au sein de romans de conflit, conflit entre la vie sociale et l'expérience intérieure ; celle-ci est résolument porteuse de vérité face à une société glorifiant au premier chef le sophisme. *"Ah ! ceux qui ne perçoivent, des êtres humains, que l'apparence et que, seules, les formes extérieures éblouissent, ne peuvent pas se douter de ce que le beau monde, de ce que "la haute société" est sale et pourrie".* (7)

Dès lors, une fois posé comme insoluble l'antagonisme des deux mondes, prodigalité intérieure et espace extérieur, la nécessité d'une révélation du secret de l'âme est trop forte chez Mirbeau pour qu'il ne soit pas tenté de contourner un mutisme frustrant en déplaçant les termes de la problématique ; il s'agira non plus de viser l'épanchement du mystère d'une personnalité à l'extérieur de celle-ci, mais d'amorcer un mouvement de translation d'âme à âme, de promouvoir le jeu d'un passage d'un esprit à un autre. Ainsi la faculté de se transférer dans l'énigme de la pensée de l'autre préside aux liens obscurs qui se tissent entre Célestine et Joseph ; son authenticité d'homme fruste confère à ce dernier une clairvoyance déroutante.

"Ce que vous êtes, Célestine ?... Vous êtes comme moi..."

— Je suis comme vous, moi ?

— Oh ! Pas de visage bien sûr... Mais vous et moi, dans le fin fond de l'âme, c'est la même chose..." (8)

Significatif de l'intérêt manifeste pour cette connaissance intuitive, le prolongement de cette volonté de coïncider avec l'âme d'autrui en un désir de sonder l'intériorité animale ; la fascination qui se dégage de Dingo ne procède pas exclusivement de sa sculpturale configuration ou de ses affinités avec le tempérament de son maître ; il recèle une richesse dont son regard transcrit l'existence, mais ne peut qu'attiser le sentiment d'impuissance qui saisit l'écrivain : *"Ils [ses yeux] étaient à la fois graves et rieurs, terribles et très doux, mobiles comme des astres et fixes comme des gouffres (...) le trouble qu'ils causaient à l'âme venait, je crois, de cette inexpression hallucinante (...) inexpression formidable qui, avec un peu d'imagination neurasthénique, contient et projette sur nous, en rayons multicolores, avec toutes les expressions de la vie visible, toutes les expressions centuplées de la vie qui se cache dans l'inconnu."* (9)

Le pouvoir d'envoûtement et le charme magnétique qu'exerce le regard sur la sensibilité de Mirbeau attestent de manière éloquente ce désir d'empathie inexorablement frustrée ; le miroitement liquide, la mobilité incessante et la moirure déconcertante des yeux sont autant d'indices qui trahissent une énigme irréductible à l'entendement. Les évocations multiples de leur toute-puissante séduction convergent en ce sens qu'elles laissent entrevoir une même capacité de refléter, sans la divulguer, une turbulence intérieure et une densité psychique

qui s'apparentent à l'inconnu. De Marguerite dont les yeux ont des "lueurs d'abîmes, des lueurs farouches, fauves, profondes, terribles" (10) à Clara du *Jardin des Supplices*, on devine, par le truchement de l'apparence extérieure, l'opiniâtreté et l'incoercible force d'une volonté ; chez cette dernière, il convient de mettre l'accent sur la vertu introspective, sur la direction réflexive qu'est susceptible d'adopter le regard par l'intermédiaire, motif bergsonien s'il en est, de l'élément aquatique : "*Elle regarde l'eau, mais son regard va plus loin et plus profond que l'eau ; il va, peut-être, vers quelque chose de plus impénétrable et de plus noir que le fond de cette eau ; il va, peut-être, vers son âme, vers le gouffre de son âme.*" (11)

Certes, cette eau-là est stagnante et n'a rien de l'eau libre et animée qui constitue l'image privilégiée du philosophe, et cette âme qui ne "*roule que les fleurs monstrueuses de son désir*" s'écarte sensiblement de l'esprit bergsonien, qui évolue dans le sens d'une progression, chaque nouveau degré surplombant le précédent, selon un entraînement qui précipite l'esprit dans un mouvement de dépassement incessant. Mais le dessein de Mirbeau est bien de nous introduire à l'exubérance cachée, secrète, de l'individu, à défaut de nous dévoiler la nature exacte de cette agitation.

LE MONOLOGUE INTERIEUR

Il y a cependant loin à dire qu'Octave Mirbeau a d'emblée reculé lorsqu'il s'est agi de s'employer à donner forme à cette inépuisable richesse. Michel Raimond, dans *La Crise du roman*, est fondé à voir en notre écrivain l'un des précurseurs, avant Joyce ou Larbaud, de l'exploitation littéraire du monologue intérieur ; ce procédé narratif s'avère la modalité de communication la plus propice à l'investigation de l'âme de personnages condamnés au solipsisme. Forme détournée du monologue, puisque implicitement destinées à la lecture de leur contenu par autrui, les pages dont Sébastien entame l'écriture sont révélatrices ; le monologue tend, de loin en loin, à épouser la forme plus particulière du monologue intérieur. Le choix de conférer à cette confession d'idées, d'impressions décousues, "*pages qu'(il) commence mais qu'(il) n'achèvera peut-être jamais*" (12) le statut de parole écrite, donne la mesure de l'importance qu'attribue Mirbeau à la transcription de cet échevèlement de sensations ; il convient, aux yeux de l'écrivain, de les instituer en centre vertigineux de l'œuvre. Examinons un moment ces feuilles à la lumière des thèses de Bergson, et utilisons-les pour accéder aux diverses convergences de l'œuvre entière avec les résultats du philosophe.

Le schéma de ruptures, de sauts, d'incohérences imprévues qu'imprime au récit la volonté du personnage de nous faire part de ses sentiments respecte bien la définition, si tant est qu'on puisse le définir avec précision, du monologue intérieur : l'expression, ou plutôt l'effort d'expression d'impressions, de sentiments, d'idées résolument confus, par le biais d'une communication décousue, heurtée, enfreignant à tout moment les règles de la chronologie aussi allègrement que celles du raisonnement logique. Ainsi les confidences de Sébastien s'ouvrent, le détail est d'importance, sur une déclaration d'intention, un programme fondés sur l'inconsistance du projet d'écriture : "*Pourquoi j'écris ces pages ? (...) Je n'en sais rien. D'ailleurs, à quoi bon le savoir ?*" (13)

Provoquant défi aux motivations d'ordre intellectuel sur quoi repose traditionnellement l'initiative littéraire, le propos de Sébastien découvre et s'accommode volontiers de cette infraction aux règles de la logique ; ces entorses à la causalité positiviste vont aller s'égrenant

tout au long de ces notes. L'accent est mis notamment sur la propension de l'enfant à s'attarder et à prêter attention à des impressions de prime abord cocasses, qualifiées même de "*grosses sottises*" (14), mais qui permettent l'accès à une vérité authentique, qu'une interprétation de type conceptuel serait réticente à reconnaître.

Ainsi, l'impact profond sur la sensibilité de l'enfant de son papier mural, à quoi sont attribués "*tristesses*", "*déséquilibres*", "*dégoûts*", inaugure une série d'intuitions selon lesquelles la possibilité de mieux connaître l'essence de l'individu réside dans l'espace marginal, périphérique, dont le regard proprement intellectuel tend traditionnellement à s'éloigner.

Mais le plus souvent, l'enfant se contente de souligner la timidité, la pusillanimité de ses assertions, et il échoit au lecteur le soin d'en mesurer la réelle portée ; la découverte de la coupable ambition paternelle par exemple n'est révélée que par le détour de "*deux mots*", et se traduit en termes d'hésitation : "*Si étrange que cela paraisse, je suis sûr qu'en m'envoyant au collège mon père, de bonne foi, s'imaginait aller lui-même.*" (15)

La prise de conscience du tempérament anarchiste de son compagnon Bolorec est permise par ce qu'il considère initialement comme annexe, presque indigne d'intérêt : "*Un détail me frappe dans sa lettre : presque à chaque ligne j'y trouve le mot Justice.*" (16)

On devine donc l'acuité d'une force de pressentiment qui a d'autant plus de chances de faire mouche qu'elle fait l'économie opportune des subtilités de l'intellect ; d'où ce fourmillement, sous la plume de Mirbeau, des marques d'hésitation : les "*choses curieuses*", "*choses étranges*" y abondent, et désignent l'essentiel.

Cet attrait pour la zone d'ombre, pour la part d'inconnu de chacun, singulièrement réceptive à des sollicitations auxquelles l'esprit rationnel oppose son indifférence, se lit également dans la prise en compte d'une notion particulière, celle de hasard ; pour en rester au journal de Sébastien, rappelons seulement que la présomption de la conduite adultère de sa mère débute par un coup d'œil donné "*par hasard*" par l'enfant au portrait de la disparue ; c'est cependant dans *Le Calvaire* que le rôle qui lui est affecté est le plus manifestement reconnu ; on y retrouve, non pas précisément formulée, mais sous sa forme latente, l'idée d'une déroutante prédétermination. Bergson, lui, va plus loin, en y voyant une intention de type surnaturel qui est attachée à l'origine d'une croyance primitive ayant passé jusqu'à nous (17) : "*N'est-il pas affolant de penser que nos meilleures amitiés, qui devraient être le résultat d'une lente sélection, que les événements les plus graves de notre vie, qui devraient n'être amenés que par une enchaînement logique des causes, ne sont, la plupart du temps, que le produit instantané du hasard ?*" (18)

D'autres indices, dans le corps du récit de Sébastien, donnent la mesure d'un intérêt pour les formes de rupture, d'abruption dans la cohérence ; ainsi Mirbeau n'hésite-t-il pas à insérer la relation d'un rêve qui, au-delà de l'exploitation dramatique et polémique, accrédite sa fascination pour la dimension irrationnelle du phénomène, enclave d'inintelligibilité dans l'uniformité du compréhensible : "*La nuit dernière, mon rêve a été autre, et je le note ici parce que le symbolisme m'en a paru curieux. Nous étions dans la salle du théâtre de Vannes ; sur la scène, au milieu, il y avait une sorte de baquet, rempli jusqu'au bord de papillons frémissants, aux couleurs vives et brillantes...*" (19)

Avant d'aborder les modalités de contact du jeune Sébastien avec le monde extérieur telles qu'elles sont évoquées dans son journal, et en fonction de leur coïncidence avec la pensée du métaphysicien, il est nécessaire d'apprécier les limites et les restrictions dont fait preuve Mirbeau dans l'application de ce procédé de monologue intérieur ; on a vu qu'on pouvait considérer qu'il pêche par la focalisation privilégiée faite sur une activité psychique typiquement naturaliste (les instincts et les pulsions archaïques) ; mais c'est poussé par la volonté de s'écarter de l'attraction naturaliste à l'égard de l'intelligible, plutôt que pour promouvoir de nouvelles techniques narratives, que l'écrivain use du moyen. D'où certaines hésitations dans l'application de la technique, à qui est dévolu surtout un rôle de repoussoir.

La fonction d'innovation du procédé est moins manifeste. Pourtant Mirbeau fait preuve çà et là de réelles audaces dans l'adoption du point de vue intérieur, au point qu'il ouvre non seulement sur la divulgation de la pensée du personnage, mais qu'il affecte la présentation du décor quotidien. Ainsi, aux yeux de Sébastien, l'immuable cuisine fait l'objet d'un processus de perspective : "(...) *les yeux très graves, lointains et songeurs, il rêva longtemps à d'autres ciels, à d'autres maîtres. Graduellement, tous les objets de l'arrière-boutique, la cour, les murs, se reculèrent, s'effacèrent (...)*" (20)

Une telle déformation n'est pas sans annoncer les vertigineuses élancées de *La 628-E 8*, dès lors que l'écrivain pourra tirer profit de la puissance dynamique du véhicule. Pour l'heure, le potentiel de transfiguration dont est dotée la sensibilité d'aperception de l'enfant se substitue efficacement aux prouesses cinétiques de l'automobile ; la préfiguration, bien antérieure dans le temps, de ce type de transformation, nous incite à voir dans les tableaux baroques de *La 628-E 8*, non pas une simple opportunité littéraire servie par la découverte de nouvelles techniques, mais bien le point d'orgue, chez Mirbeau, de cette volonté de discréditer le regard distancié et prétendument objectif que porte l'écrivain réaliste sur le décor évoqué (21). La subordination du monde ambiant au prisme psychique du narrateur supplante la puissance d'inertie du décor balzacien. "*La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route... Tout autour de lui, et en lui, saute, danse, galope, est en mouvement (...)*" (22)

Ces déformations de l'univers tangible sont néanmoins des cas rares, et pour l'essentiel, les bribes du monologue intérieur s'appuient sur l'expérience intime.

En revanche, il serait vain de chercher une simultanéité des points de vue au sein d'un même roman, technique qui fera florès ultérieurement. Tout au plus est-il curieux de constater que la seule confrontation de deux monologues, prenant pour les besoins romanesques l'apparence d'un pseudo-dialogue, ne débouche en rien sur une illustration de l'incommunicabilité ou de la vacuité de l'échange ; elle s'avère au contraire fructueuse ; il est vrai que c'est l'initiative laissée aux deux animaux, Dingo et la chatte Mico, qui, au chapitre IX de l'ouvrage, sert de prétexte à cette mise sur le même plan de deux paroles, et l'on sait le rôle de référence que tiennent les bêtes chez Mirbeau. Çà et là donc, quelques tentatives de dépassement apparaissent.

LE MONDE EXTERIEUR

Mais si le carnet de Sébastien regorge de notations pour l'essentiel destinées à aborder la complexité d'une âme par le biais de sa singularité fondamentale, les correspondances avec les thèses de Bergson ne se réduisent pas à la valeur de cette révélation psychique.

Les contacts – immédiats ou détournés – de l'adolescent avec le monde qui l'entoure, notamment par le truchement des velléités politiques, de l'émergence de sa conscience sociale, laissent affleurer bien des parentés avec le contenu des principes du métaphysicien. On oublie souvent que certains sociologues ont fait de ses préceptes la pierre angulaire de leurs propositions en matière de syndicalisme révolutionnaire ; au premier rang de ceux-là, on trouve Georges Sorel, ami de Charles Péguy, dont l'apologie de la révolte dans *Réflexions sur la violence* (1908) récupère la notion d'utilité biologique de *L'Évolution créatrice* (1907) et l'applique à l'analyse des mouvements sociaux.

Mirbeau, sans s'être fait le chantre attiré de la violence, en a néanmoins nettement entrevu la place et le rôle dans les conflits de classe ; on citera pour mémoire l'exhortation à l'ouvrier de Jean Mintié dans *Le Calvaire*, ou l'apologie de Ravachol à laquelle il se livre dans *L'Endehors* ; l'intérêt de ces diverses focalisations sur ce "mode d'expression" est qu'elles dévoilent souvent une dualité prégnante, nouveau *leitmotiv* bergsonien, entre une volonté de "catharsis" impérieuse, et une impossibilité de se contenter des formes d'expression conventionnelles, au premier rang desquelles les ressources verbales.

Ainsi les écrits que signe l'un des *alter ego* de Mirbeau, le jeune Bolorec, sont un reflet exact du cortège de représentations confuses, d'aspirations sourdes qui constituent le ferment d'une volonté de révolte ; on y perçoit le rapport conflictuel entre une pensée qui cherche à faire affleurer les mouvements obscurs dont elle est impérieusement animée, et un mode d'expression impropre à restituer le rythme d'un tumulte intérieur : "*Longtemps, à travers les fouillis de ces mots, où je retrouve les grimaces de ces lèvres, j'ai évoqué sa physionomie burlesque et chère (...) À force de regarder ces incompréhensibles pages, où les lettres se pressent, se bousculent, s'entassent l'une contre l'autre, tordues, hérissées de pointes (...) il me semble que je vois Bolorec sur une barricade dans de la fumée, debout, farouche, noir de poudre, les mains sanglantes.*" (23)

Pourtant, l'ouverture de Sébastien sur son environnement ne se traduit pas, de manière exclusive, par une attitude de rejet et de contestation, loin s'en faut ; mais, y compris dans cette attitude de disponibilité, l'opération se solde par un retour sur soi ; son extraordinaire réceptivité se prête à l'expérience des ivresses synesthésiques ; ainsi, parallèlement à la connaissance d'émotions qui affectent divers sens, d'autres types de translations baudelairiennes sont fréquentes, s'amorçant elles aussi par des stimulations sensibles ; l'insolite est qu'elles ouvrent l'accès aux sphères intellectuelles, et font office de point d'impulsion d'une activité cérébrale intense, vertu que Mirbeau refusera aux entreprises artistiques précisément destinées à exalter la pensée, si l'on songe au déni de réussite dont il frappe les créations symbolistes ou les prétentions du naturalisme à la rigueur scientifique ; les correspondances verticales s'abouchent alors aux correspondances horizontales, et vont des aspirations mystiques à l'élargissement spirituel. "*Ce sont des moments de félicité suprême, où mon âme, s'arrachant à l'odieuse carcasse de mon corps, s'élançe 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." (24)

LE RIRE

Finalement, il conviendrait de tenir compte, au sein de ces rares recherches d'intégration de soi au monde ou du monde à soi, d'une réaction qu'il est difficile d'ignorer au regard de sa place dans l'œuvre, et ce malgré l'absence d'illustrations dans le cahier. Il s'agit du rire. Il est vrai que la présence de Joseph-Hippolyte-Elphège Roch ne manque pas d'offrir une coïncidence parfaite avec l'idée de "*discordance*" sur quoi Bergson fonde l'origine du rire – le père du personnage incarne à merveille en effet la notion de "*mécanique insérée dans du vivant*" (25) ; mais, à cet égard, il est somme toute possible d'invoquer l'influence prépondérante de Schopenhauer sur Mirbeau, Bergson lui-même revisitant ce que le philosophe allemand appelait "*Incongruenz*". Et force est de reconnaître que la figure paternelle, prodigue de "*lourdes apostrophes, (d)écrasantes prosopopées*" (26), férue de "*attitudes diverses, toutes plus oratoires et augustes les unes que les autres*" (27) constitue, à l'instar de nombre de personnages de Mirbeau, l'exemple type du décalage entre le rêve et la réalité, du hiatus entre l'automatisme et la vie. Chez Mirbeau, le recours au rire n'est à l'évidence pas caractérisé par la gratuité de son usage : arme de prédilection d'un écrivain soucieux de dénoncer tous azimuts les errements et les vices d'une société en voie de décomposition, l'humour est le moyen privilégié pour créer la nécessaire distanciation et stimuler l'exercice de la lucidité ; à ce titre, s'il existe deux types de rires, dans l'œuvre, rire mystificateur et complice, et rire tonique et démystificateur, il existe, à un niveau supérieur, deux types de traitements du rire, puisque l'attitude de l'auteur, ses visées diffèrent sensiblement de l'un à l'autre : outre la réaction qu'il faut susciter sainement chez le lecteur – souvent induite par la représentation de personnages ou de scènes comiques – il est bien aussi la cible d'une critique, d'une dénonciation, dans la mesure où il symbolise une civilisation condamnée par Mirbeau, qui hisse volontiers ses faiblesses et ses compromissions au rang de vertus consacrées ; dans cette dernière perspective, il est davantage le point de retombée, le point d'impact de l'initiative de l'auteur, que le point d'impulsion d'une émotion à générer chez le lecteur ; d'auxiliaire de la condamnation, le rire et avant tout son avatar, le rire en demi-teinte, la moquerie, la blague, deviennent donc l'objet du rejet ; il accompagne le mouvement de déclin d'une société immature et anti-naturelle. Le rire illustre alors cet état hybride, fluctuant, lâche, vers lequel, aux yeux de Mirbeau, a résolument opté un certain type d'individus fin-de-siècle ; en ce sens la signification du rire chez Mirbeau est à rebours de celle de Bergson, qui y voit "*avant tout quelque chose de vivant*" (28). Si le philosophe prend le parti de s'employer à son étude avec "*le respect qu'on doit à la vie*", l'écrivain, selon la logique d'ambivalence qui est la sienne, y voit donc, outre le mode de dénonciation salutaire, le signe évident d'une victoire de la mort : on citera pour exemples, le "*rire obscène*" du chanteur des Bouffes (29) ou "*(l)a tête de bête ironique, (l)es yeux qui (...) raille(nt)*" (30) Jean Mintié, "*(l)éclat de rire, (l)explosion de moqueries qui (...) éclaboussent la figure*" du jeune Sébastien (31), sans oublier les grimaces, qui impriment aux faciès un rictus de dérision ou de haine également funestes.

L'une des deux caractéristiques majeures du rire défini par Bergson est démentie par la conception de l'écrivain, à savoir le rire comme s'adressant à l'intellect pur, "*faisant taire la sensibilité*" (32) ; en

revanche la notion de rire en tant que manifestation collective par essence à laquelle souscrit Bergson prend ici tout son sens ; l'individu qui s'y abandonne abdique non seulement son intelligence, son sentiment de la gravité des choses, mais fait de surcroît litière de toute individualité. Loin de participer à la visée de "*perfectionnement général*" (33), il est anti-social en ce sens qu'il tend à témoigner d'une volonté de préservation des vices, des irrégularités, des excentricités qu'aux yeux du philosophe il est censé déjouer.

Ici donc, au même titre que Bergson, mais en le chargeant ostensiblement d'une valeur morale ou affective étrangère au propos du philosophe, Mirbeau discerne dans le rire la voix du groupe ; il serait cependant abusif d'alléguer que son discours est univoque et définitif ; celui qui consacre une chronique à expliciter les motifs de sa distance vis-à-vis du genre de la caricature (34) est doté des dons de caricaturiste que l'on sait, et excelle dans l'appropriation de cet argument qu'il s'efforce d'exploiter à bon escient.

LA PERSONNALITE DU CREATEUR

Comme nous l'avancions dans notre introduction, la critique d'art pratiquée par Mirbeau peut, à son tour, être lue à la lumière des réflexions du philosophe ; sa spécificité repose, au premier chef, sur la place primordiale faite à la sensation, instituée en voie d'accès à la connaissance d'une plus grande liberté ; de plus, les textes sur l'art que Mirbeau consacre aux productions esthétiques "modernes" à partir des années 1890 – pensons aux hommages rendus à Gauguin et à Maillol – tranchent sensiblement, par la nouveauté de la conception du créateur qui s'y fait jour, avec le modèle de l'artiste qui primait auparavant, nettement redevable aux principes essentiels de la critique tainienne ; usons de la chronique de 1905, consacrée au sculpteur méditerranéen, pour illustrer notre propos.

Dans la ligne droite des postulats du philosophe, Mirbeau décerne aux créateurs issus du peuple, proches de leurs racines et exempts des infâmes contacts avec une société de décadence et de matérialisme, la supériorité d'une originalité et d'une sensibilité que leur confère leur attachement aux sources de vie. Nul obstacle, mieux, nul élément médian n'entrave la connaissance totale, immédiate, globalisante, de son entourage par l'artiste : "*Les lignes onduleuses, les formes souples, pleines, de la terre doucement vallonnée (...) lui furent certainement, à son insu, toute une éducation (...)*" (35). Cette immédiateté, cette méfiance du détour sont, de manière oblique, érigées en critère presque archétypal de la création artistique. La sensualité, le caractère éminemment charnel des compositions louées par Mirbeau, sont à eux seuls garants d'un sain éloignement des excès intellectualistes dans le domaine de l'art : "*Étant saine de corps, elle n'a point l'âme compliquée et tortueuse*" (36)

Les caractéristiques de l'acte artistique se traduisent en termes d'exigences qui prennent tout leur sens au regard de la faveur qui est accordée à une forme privilégiée, une figure spéculaire : le cercle qui, dans la rondeur d'un contour, autorise la plus grande adhérence entre intérieur et extérieur. La rondeur se décline sur tous les modes, et son envahissante présence harcèle le texte consacré à Maillol. Cette suprématie circulaire est bien pressentie par Mirbeau comme symbolisant hautement un retour à l'essentiel, une sorte de quête de réintégration de soi : "*Tout en elle – la femme vue par Maillol – est puissant, plein, ferme et rond, mais rond comme sont ronds les bourgeons et les bulbes, comme sont ronds les œufs, comme est*

rond tout ce qui contient une force et un germe" (37). Jusqu'à l'exemple de monomanie narrée par Maillol lui-même : "J'ai connu autrefois un petit hobereau (...) et toutes ses journées il les passait là, à tourner, tourner des coquetiers et des boules de buis" (38).

Il semble bien que Mirbeau ait discerné l'équivalence, dans une telle plénitude des formes, une telle harmonie du rond et de la courbe, de son aversion des détours, des complications alambiquées récusées tant dans l'esthétique symboliste qu'au sein des casuistiques raisonnements politiques ou intellectuels : l'artiste du peuple, par les images mentales dominantes qui conditionnent ses compositions, promeut, à sa manière, l'inestimable supériorité du rapport direct, "immédiat" ; rapport des choses entre elles, et de l'homme aux choses, simplicité essentielle opposée aux complaisantes et stérilisantes complications intellectualistes ; c'est ainsi que Maillol "*parvient, par l'intuition, ou sur des données vagues*" à mettre en œuvre des procédés qui lui font défaut.

En outre, si à notre connaissance Bergson ne s'est pas véritablement penché sur la question de l'héritage artistique, il est possible, sans extrapoler de manière excessive, de percevoir dans sa définition de la personnalité humaine ("*un perpétuel mouvement en avant rassemblant la totalité du passé et créant l'avenir*") une image du statut de l'artiste ; et si Bergson voit dans chaque individu un créateur (40), Mirbeau n'est pas loin de discerner chez Rodin ou Monet, selon une orientation inverse, l'incarnation idéale du sujet ; or la représentation du créateur qu'élabore Mirbeau, si elle reste partiellement tributaire de la continuité tainienne (41), accuse vers la fin du siècle un net infléchissement, puisque se donne alors à voir la vision d'un artiste qui se dégage, s'extrait sensiblement d'une continuité, d'une parenté esthétiques, tout en mettant à profit un fonds transmis par ses prédécesseurs, mais surtout se tournant délibérément vers l'avenir ; l'exemple de Maillol prend, à cet égard, valeur d'illustration. À l'instar des textes consacrés à Van Gogh ou à Gauguin, l'accent est mis sur une phase précédant la période créatrice ; celle-ci apparaît comme conditionnée par une impulsion n'entretenant que de minces rapports avec l'acte esthétique lui-même : "*donner une expression concrète à tout ce qui s'agite de vague, mais d'impérieux, dans sa tête et dans ses doigts*" (42).

Le discours de Mirbeau vise à situer les déterminations artistiques dans les régions les plus profondes de l'individu ; l'insistance privilégiée qu'il porte sur une localisation temporelle impropre à la définition ("*du plus loin qu'il s'en souviennent, sans que personne le lui ait inspiré*"(42)), la difficulté d'êtreindre les facteurs de cette motivation et d'appréhender la forme sous quoi elle se traduit ("*un besoin ardent de création*" (42), expression à laquelle Mirbeau a déjà eu recours pour suggérer le tempérament de Gauguin), sont autant d'éléments qui font rendre à cette synthèse non seulement un écho poétique, mais un son de radicale nouveauté ; l'enfance de l'artiste, plus que l'enseignement reçu ou les modèles pris comme repères esthétiques, est un des facteurs permettant au créateur d'échapper à la logique de dépendance -- historique, en premier lieu -- promue par Taine ou par Renan. Et simultanément, cette autonomie vis-à-vis d'une dette en amont prépare une élancée vers les horizons futurs ; la figure féminine de Maillol est tout entière destinée à la maternité : "*Elle est aussi la matrice large, profonde, sacrée, génératrice, où la vie s'élabore, la source de chair, de sang et de lait...*" (43) ; de même, l'art selon Maillol se doit impérativement de préparer une conciliation de l'utilitaire et de l'esthétique, d'ouvrir dans un avenir proche, sur une

assimilation de l'art et de l'artisanat : "*Ce que le progrès ne veut pas, ce que je n'admets absolument point, c'est qu'un sculpteur, par exemple, puisse se vanter d'être un artiste complet, s'il n'est d'abord, avant tout, un parfait ouvrier manuel...*" (44)

Incarnation du succès de l'acte libre, tranquille symbole du retour à soi-même, l'artiste que Mirbeau appelle de ses vœux et trouve ici en Maillol, est donc avant tout cet être autonome, farouchement isolé, à qui les aspirations profondes qui s'éveillent au plus profond de son être dictent les mouvements d'une création qui s'enferme volontiers en un schéma insulaire, spontané, où l'héritage vis-à-vis des réussites esthétiques antérieures est réduit à son minimum d'impact ; la propulsion vers le futur s'apparente, de même, à cette "*création de l'avenir*" dont parle Bergson, et achève de faire de l'artiste le créateur par excellence.

L'ACTE CREATEUR

Rejet du sophisme induit par certaines options réalistes, choix du monologue intérieur pour parvenir à affiner l'expression de la complexité de l'être, discrédit porté sur les ambitions humaines d'ordre intellectuel au profit du contact immédiat avec le monde extérieur, conception du rire, critique d'art ; telles sont certaines des parentés de Mirbeau avec Bergson ; il faudrait y ajouter, mais la place nous manque, la mise en question du langage, dont on peut trouver une forme particulière dans la pièce *Les Amants* ; ces convergences apparaissent au terme de la juxtaposition des deux œuvres, celle de l'écrivain et celle du philosophe. Mais appliquer au matériau littéraire la grille de lecture bergsonienne, faire de l'œuvre de Mirbeau l'objet potentiel, la conception de la création artistique selon Bergson, nous renseigne tout autant : difficile de ne pas noter une corrélation éloquente ; malgré sa configuration éclatée et diverse, l'ensemble romanesque ne trahit-il pas, dans l'élan impétueux qui l'achemine du pessimisme sombre et désespéré de la trilogie principale à l'épanouissement du chant final jaillissant de *La 628-E 8*, une proximité réelle avec l'une des caractéristiques fondamentales de la formule artistique selon Bergson ? Mirbeau n'accédait-il pas à une nouvelle réussite, à l'équilibre idéal d'une nouvelle conscience de soi ? À en croire la sincérité de certaine profession de foi qui sanctionne globalement le terme de l'œuvre et marque la position philosophique de Mirbeau au début du siècle, l'écrivain s'est notablement délesté d'une douloureuse amertume existentielle : "*Plus vite ! Encore plus vite... C'est le bonheur !*" (45)

Ce cri d'allégresse, cette exultation, sont bien les marques, selon Bergson, de cette liberté dont la conquête s'accompagne d'un sentiment de joie incoercible : "*La nature nous avertit par un signe précis, que notre destination a été atteinte... La joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a remporté une victoire ; toute grande joie a un accent triomphal... Partout où il y a joie, il y a création : plus riche est la création, plus profonde est la joie.*" (46)

C'est en suivant une évolution qui le mène de la noirceur de la vision désabusée des premiers romans à un nihilisme qui, s'il ne perd jamais de son acuité, fait bon ménage avec des accès d'enthousiasme débordant auquel il donne libre cours dans *La 628-E 8*, que Mirbeau inaugure sa métamorphose "*d'occupant de la banquette arrière*" en "*occupant de la banquette avant*" (47), pour reprendre l'image proposée par Claudel.

Mirbeau s'inscrivait là dans un moment d'histoire littéraire bien déterminé, qui marque la volonté de dépassement d'un pessimisme qui avait fait les beaux jours du symbolisme, et, à certains égards, du naturalisme. Une progression, un cheminement spirituel se dessine donc, propre à Mirbeau ; lieu d'émission d'une parole célébrant la vie et le désir de l'êtreindre dans sa diversité et son foisonnement, occasion d'exalter les richesses du changement et de la variété, *La 628-E 8* marque l'apothéose d'une certaine communion souvent négligée entre deux contemporains.

Samuel LAIR
Morlaix

NOTES

1. Citation extraite de l'ouvrage d'Albert Adès, *La Pyramide : trois hommes et une vérité*, par M. Pierre Michel. Nous tenons à exprimer nos remerciements à M. Jacques Adès pour l'aide qu'il nous a fournie dans nos tentatives – hélas infructueuses – pour consulter cette étude manuscrite dont la localisation n'est plus connue.
2. *Les Études bergsoniennes* – volume VII, p. 81.
3. *L'Abbé Jules* – in *les Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991, p. 428.
4. *Le Calvaire* – in *les Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991, p. 196.
5. Michel Raimond, *La Crise du roman*, Corti, 1966.
6. On en voudra pour preuve cette déclaration définitive, qui résume à elle seule une représentation fortement binaire du monde : "*Je suis moi, aveuglement, et toujours, avec le pauvre contre le riche, avec l'assommé contre l'assommeur, avec le malade contre la maladie, avec la vie contre la mort.*" *La 628-E8*, Éd. 10/18, p. 303.
7. *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio Gallimard, p. 155.
8. *Ibid.*, p. 229.
9. *Dingo*, Fasquelle, 1913, p. 58.
10. *Sébastien Roch*, in *les Romans autobiographiques*, p. 1012.
11. *Le Jardin des supplices*, Folio, Gallimard, p. 246.
12. *Sébastien Roch*, p. 971.
13. *Ibid.*, p. 971.
14. *Ibid.*, p. 973.
15. *Ibid.*, p. 982.
16. *Ibid.*, p. 994.
17. Voir le chapitre II de *Les Deux sources de la morale et de la religion* – repris dans *Œuvres*, P.U.F. p. 1098.
18. *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 111.
19. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 1001-2.
20. *Ibid.*, p. 704.
21. Voir ainsi, à mi-chemin de la description expressionniste, du rêve et du délire loufoque, l'évocation en fondu-enchaîné d'une foule hollandaise. *La 628-E8*, collection 10/18, p. 264.
22. *La 628-E8 op. cit.*, p. 52.
23. *Ibid.*, p. 995.
24. *Ibid.*, p. 998.
25. *Le Rire*, H. Bergson, P.U.F., 1988, p. 29.
26. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 711.
27. *Ibid.*, p. 701.
28. *Le Rire*, *op. cit.*, p. 1.
29. *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 175.
30. *Ibid.*, p. 194.
31. *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 750.
32. *Le Rire*, *op. cit.* p. 6.
33. *Ibid.*, p. 16.
34. "Notes sur l'art – Caricatures", *La France*, 22 sept. 1885, repris dans *Combats esthétiques*, Seguiet, tome I, p. 214.
35. "A. Maillol", *La Revue*, 1^{er} avril 1905, repris dans *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, tome II, p. 376.
36. *Ibid.*, p. 383.
37. *Ibid.*, p. 382.
38. *Ibid.*, p. 396.
39. *Ibid.*, p. 377.
40. "Tout porte à croire que le rôle de chaque personne est de créer, comme si un grand artiste avait produit, en guise d'œuvres, d'autres artistes." *Études bergsoniennes*, volume VIII, p. 88.
41. Si Maillol fait œuvre originale, c'est cependant "*sans répudier l'art existant avant lui, sans rejeter les traditions séculaires qui l'ont formé.*" *Combats esthétiques*, p. 387.
42. *Ibid.*, p. 376.

43. *Ibid.*, p. 383.

44. *Ibid.*, p. 395.

45. *La 628-E 8, op. cit.*, p. 305.

46. *La Pensée et le mouvant*, p. 23.

47. *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1109-1110.