

LA LOI DU SILENCE SELON MIRBEAU

« Peut-être pourrais-je travailler alors, du moins Alice l'espère. Mais moi, je ne l'espère plus. Le très peu de choses que j'avais à dire est dit depuis longtemps. »

Lettre de Mirbeau à Paul Hervieu, 4 octobre
1892.

« Les paroles, c'est dangereux ».
Dingo

Nombre de contemporains de Mirbeau, qui le côtoyant, ont conçu de sa compagnie matière à railleries et persiflages, s'accordent pour enraciner leur critique de l'homme sur le terrain, plutôt insolite, d'une parole déferlante, galvaudée, gâchée par une débauche d'usage incompatible avec un contenu digne d'intérêt, remarquable au contraire de frivolité, dispensée frénétiquement sans considération de pondération ou de retenue aucune. L'argumentaire est singulier : le disant friserait l'indécent, l'indiscrétion tournerait à l'indigestion, le verbe n'existerait qu'autant qu'il sert sa verve ; en bref, la prodigalité verbale grossirait le rang déjà impressionnant des manifestations ostensibles d'une pathologie paroxystique :

— « *Mon opinion sur Mirbeau, une girouette, un parleur, rien au fond.* »ⁱ

— « *Premier janvier 1910, j'ai rendez-vous à deux heures et demie, avec Copeau, chez Mirbeau. Nous passons là trois heures environ ; et sortons fourbus l'un et l'autre. Nous allions chez Mirbeau, non pour le médiocre et fatigant plaisir de l'entendre, mais pour lui apporter le roman d'Lehl (...) Vers cinq heures nous étions ruinés, claqués d'énerverment et de fatigue ; et nous n'avions rien obtenu. / Rien obtenu qu'une incohérente suite de récits anecdotiques, comme Mirbeau excelle à les faire.* »ⁱⁱ

— « *Son éloquence est à la vraie éloquence ce que Mirbeau est à Mirabeau.* »ⁱⁱⁱ

Les mémorialistes et diaristes dégagent ainsi de concert, les inclinations néfastes d'un caractère trop rapide à se répandre en mots, des mots qui, plus qu'ils ne font mouche, étourdissent, saoulent, incommodent et assomment l'interlocuteur malchanceux. Seul Goncourt semble goûter les qualités du « *causeur verveux, spirituel, doublé d'un potinier amusant.* »^{iv}

Rien de bien gênant, hors pour l'idolâtre de l'écrivain, qui voit affectée l'image d'un orgueilleux praticien s'épanchant en de stériles babils. Le paradoxe, qui laisse émerger un nœud de questionnements, est que cet auteur bavard, qui sait se transmuier au besoin en orateur apprécié, en tribun convaincant pour les besoins de la cause^v, commet, avec une régularité qui fait sens, l'incongruité de faire naître sous sa plume des figures dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles ont leur langue dans leur poche et ne se paient pas de mots : Bolorec, Lucien Garraud, Joseph, le narrateur du *Jardin des Supplices*, la famille Derville...

Parallèlement, d'autres aveux – de silence – rendent sensible une fascination qui jure avec l'attitude de beau-parleur : l'évidente communion qui s'opère avec les êtres que la faiblesse et le rôle tout désigné de victimes expiatoires réduisent à la discrétion la plus absolue (tous les réprouvés sociaux, bien sûr, mais aussi symboliquement les oiseaux dont le massacre scandaleux dépouille

l'environnement immédiat du moindre chant, du gazouillis le plus timide), son déni d'autorité aux formes d'expression les plus indissociables du mot en tant que son articulé, expression faussée d'une pensée, subsidiairement la fidélité de son attachement à des figures contemporaines peu loquaces (aux yeux de Fénéon, « *celui qui silence* », l'acte doit suppléer la parole), quelques signes qui révèlent au moins l'attention aiguë d'un esprit tendu vers l'envers de l'effort organique de l'écrivain, une sorte de gouffre annihilant la parole pour mieux conduire la pensée à sa perte : l'acteur de pantomime concrétiserait-il une manière d'aboutissement idéal du personnage de fiction pour Mirbeau, effectuant un dernier pas en direction d'une modernité artistique ?^{vi}

C'eût été un comble pour l'auteur du pamphlet *Le Comédien* en 1882... De surcroît convient-il de constater que l'hyperprolixité ne recouvre pas scrupuleusement l'exact « contraire » du mutisme ; et que parler abondamment ne correspond pas à l'intention manifeste de mettre le silence en échec : puisque le parti de « rétention » obéit à la règle du tout ou rien, alors le laconisme, le peu de mots délivrés auprès de ses semblables suffirait à déjouer les vertiges qu'il génère chez la personne. On est incontestablement mieux fondé à faire valoir l'autorité du contenu locutif, susceptible, lui, de représenter la réalité antagoniste de l'absence de mots ; tant il est vrai que ce vide locutif peut être obtenu aussi bien par un déploiement outrancier du verbe que par une abstention intégrale de parler. Un verbiage inconsidéré, ne véhiculant que l'insipidité de son essence, partage de toute évidence plus de similitudes avec le silence qu'une parole intelligente distillée avec soin et parcimonie. Le Mirbeau parleur n'est ainsi pas si loin d'un Mirbeau taiseux, non pas qu'il faille prendre à la lettre l'accusation de vacuité proférée par les mémorialistes ; en revanche, la plus grande discrétion eût pu être, chez l'auteur des « Bouches inutiles », une traduction possible d'une défaillance intérieure bien présente, qui a en l'occurrence affleuré sous la forme d'une propension au flux verbal : la faiblesse, prolongée par la timidité, donnée consubstantielle, n'a pas échappé au même Jules Renard : « *Je persiste à le croire très timide. De là, ses violences contre Claretie, cet autre faible.* »^{vii}

Cependant, la dimension sensible, phonique et acoustique, fait partie intégrante des critères définitoires du silence, et à maintes reprises, dans l'étude, nous occulterons la valeur du contenu pour ne retenir que la ténuité auditive ou vocale des sons échappés en l'affiliant ainsi *ipso facto* à un mode de tangibilité du silence.

De fait, les mêmes causes n'ont pas systématiquement les mêmes effets, et le silencieux authentique parvient-il parfois à se grimer l'espace d'une vie, sous les dehors d'une personnalité impétueuse et volubile :

« *Un homme blessé par la haine, et qui s'efforce, avec des maladresses turbulentes, de chasser la haine hors de lui, tel est Octave Mirbeau et tel il ne cessera d'apparaître (...) Il fait un tumulte de tous les diables avec plein de silence en lui. Sa faconde ment. Elle lui sert d'exorcisme.* »^{viii}

LE SILENCE, PAROLE DE L'ANARCHISTE.

Il importe avant tout de souligner la posture, soit défensive, soit offensive, de l'essentiel des personnages qui y ont recours : volonté de préservation ou expression d'une puissance sourde – « *taciturne, inexprimée* » (Victor Ségalen, « *Trahison fidèle* ») – le réfractaire à la prolixité évolue invariablement dans un cadre psychique hautement dysphorique, un environnement social qui, d'instinct, lui répugne au

point qu'il souhaite l'abdication de ce qui eût dû permettre une coïncidence optimale entre communication et communion : l'échange verbal, le balancement fécond des mots, le déploiement curviligne de la parole ; au commencement est le silence ; pour Mirbeau, non seulement au principe, mais au cœur même du discours, formant tâche dans sa fluidité censément inentamable : « *un enfant bien élevé ne doit ouvrir sa bouche que pour manger (...) Mon père m'imposait silence par cet argument définitif. Eh bien ! Qu'est ce que c'est ?... Et les trappistes, est-ce qu'il parlent, eux ?* »

Le silence du personnage troue donc la densité prétendument irréductible de la continuité par excellence, celle qui unit tant phoniquement qu'humainement deux êtres, et laisse désespérément en suspens l'attente exprimée d'autrui ; un tel désamorçage n'intervient donc que déterminé par un contexte de méfiance, de lassitude, de danger ou de perte : rares sont, chez les êtres qui peuplent l'œuvre, les répités de la parole qui sont dictés par l'abandon à une minute de griserie sensuelle, le bonheur d'une connivence secrète, symétrique, au contact d'une âme fraternelle, l'absence de mots qui dit la réalisation d'un moment de plénitude. Le silence – « entendu » comme suffisamment pratiqué pour être révélateur d'un tempérament – est et sera durablement pour Mirbeau argument extrême, ayant toujours à voir avec un for intérieur meurtri, avec les vibrations d'une âme violentée jusqu'aux remous. Le silence, dont Bolorec détient le privilège incontesté d'une réalisation parfaite, s'incorpore, s'intègre aux mouvements de révolte dans son dessein le plus naturel ; la théorie de l'anarchie – réalité idéologique impalpable, informelle, presque inconcevable – trouve ici l'un des ses modes d'expression les plus fidèles ; une définition pertinente de l'anarchisme, exempte de toute concession, lavée de toute tentative de « dilution », prendrait volontiers corps en s'assimilant au silence, en y voyant à la fois le noyau fondamental et le point d'essor de l'élan de révolte ; tout acte et toute pensée anarchiste auraient leur origine dans une parole tue, un cri opiniâtrement contenu ; l'écrivain nous présenterait alors les tribulations de vie des protagonistes « avant le cri », avant le premier cri, manière de focalisation sur la période pré-existentielle^{ix} : cet « avant-dire » – qui ne revendique pas la primauté esthétique du projet mallarméen, même si, nous le verrons, le taiseux est par essence créateur – est une des pièces supplémentaires qui instituent l'originalité de Mirbeau parmi des auteurs qui lui sont proches : entre l'enfant qui n'a pas encore articulé son cri de délivrance, pour qui la notion polymorphe de contrainte, d'asservissement, flotte encore dans une nébulosité qui lui ôte toute nocivité, et le Don Quichotte féru d'une justice utopique, qui se cloître dans l'isolement du silence, mais sait mâtinier la gravité des ses appréciations avec une ironie ludique qui n'altère pas la vision d'un monde qui s'effrite, l'écart est peut-être somme toute si ténu qu'il ne mérite pas qu'on s'en préoccupe. Du reste, qui n'aura jamais prêté l'oreille à la rime riche qui s'offre en écho aux syllabes finales de « libertaire » ?



L'Abbé Jules. Edy Legrand.

L'AU-DELA DU SILENCE

Avant tout, un constat : s'il est indubitable que la discrétion extrême, poussée jusqu'à la disparition de l'émission verbale, procède d'une parade stratégique de défense ou d'empiétement sur autrui, la présence d'un facteur conditionnant est loin d'être toujours effective. L'attitude semble être habitude, ancrée depuis suffisamment longtemps et assez profondément pour perdurer au-delà du stimulus ; tout se passe comme si une préhistoire hantait la conduite du silencieux, comme si les fondements mêmes de sa confiance – et de sa conscience – au monde souffraient du travail de sape ancestral creusant patiemment au vide sa demeure. Pas de silence conjectural, peu de non-dits ponctuels. Tout silence est trait d'idiosyncrasie, élément constitutif d'un tempérament^x. À cet égard, il n'est pas non plus expression d'une timidité^{xi}, manifestation de roublardise ou de dissimulation pas plus qu'il n'est suscité par le choc d'une admiration, l'impact paralysant de la surprise ; abordons cette posture, on touche sans conteste au plus profond, on accoste sur une facette durable et pérenne de la personnalité, à propos de laquelle il convient de ne pas soupçonner l'affectation, le paraître, la pose, toutes attitudes dont la brièveté atteste la superficialité et fait le départ avec cette « façon d'être » sincère ; l'observateur, même le plus hostile, ne s'y trompe pas, identifiant au premier regard le caractère définitif, décisif, de ce qui, aux yeux du commun, revêt davantage les apparences d'un état précaire, qui doit être dépassé :

« Germaine : *Qu'est-ce que Monsieur Garraud vient faire ici ?*

Madame Lechat : *Parbleu !... Un homme qui ne parle jamais...* »^{xii}

D'où l'allure mécanique plaquée, qu'adopte parfois l'observance du silence par un sujet présentant par ailleurs les signes extérieurs d'une animalité atavique, comparable à l'éloignement intemporel de l'origine du mutisme :

« *Je ne saurais dire pourquoi, cet homme a un regard gênant... et son silence me trouble. Bien qu'il ne soit plus jeune, je suis étonnée de la souplesse, de l'élasticité de ses mouvements ; (...) ses reins ont des ondulations de reptiles...* »^{xiii} « *Je crois qu'il va me parler, il ne me parle pas... Il me regarde seulement d'un air oblique (...)* Et pourquoi ne m'adresse-t-il pas la parole ? Et pourquoi ne répond-il jamais, non plus, quand je lui parle ?... »^{xiv}

Questionnement stérile, en réalité, à considérer l'implicite mise en cause de la personnalité de Célestine qu'il contient : les implications réelles sont bien plus lointaines et ressortissent à un horizon dont le taiseux lui-même semble ignorer la perspective véritable ; comme

Narcisse frustré, il est voué à concentrer son esprit sur une période à la configuration dissolue, mal circonscrite, à perpétuellement aiguiller son imagination vers un avant inétreignable. De là la fréquente situation de dette à l'endroit du passé qu'occupent les taiseux : des résurgences pithécanthropiennes chez Joseph, aux mélancoliques aspirations qui entraînent l'esprit du jeune Bolorec vers les douceurs du pays quitté, les non-disants sont happés par une vocation ardente manifestement enracinée dans le passé :

« Et Bolorec chantait, sur des paroles bretonnes, un air de danse très ancien, en scandant les rythmes d'un mouvement de tête balancée ».^{xv}

Le silencieux connaît une constante aimantation de son « pôle » de réintégration des origines, des débuts, cette amorce prenant place dans une temporalité humainement concevable, partie intégrante du vécu de l'individu, ou à l'inverse anhistorique, se perdant dans la nuit des temps. Le rattachement s'avère d'autant plus patent quand il procède d'un élan naturel, à quoi le taiseux volontaire est sommé de se plier : rebrousser chemin et prendre le chemin de la brousse se chevauchent parfois dans un même projet dans l'imagination du taciturne :

« Bien des menus faits, des observations renouvelées m'avertissaient chez lui d'un prompt, d'un désolant retour à l'atavisme australien. J'avais remarqué souvent son émotion frissonnante lorsque, encore tout petit, il se trouvait brusquement en présence d'une poule. En apercevant un mouton, il tremblait non de peur, mais de mauvais désir (...) Dingo ! Dingo !... criais-je en le rappelant à la civilisation... »^{xvi}

L'aspiration au silence – on se souvient que Dingo « se tenait vis-à-vis des gens sur une réserve farouche »^{xvii} – rejoint ici l'appel de la forêt ; point d'apathie ou de dédain de l'entourage de la part du contracté, seulement une nécessité impérieuse de tendre l'oreille vers un au-delà de l'immédiat, de marquer un écart, de tenir une apnée salutaire en son propre sein, de biaiser momentanément, peut-être pour gagner une sorte d'*En-dehors* du langage.

Une explication formelle, positive, du silence observé n'a que peu de chances d'éclairer des motifs d'un ordre fondamentalement plus profond ; l'aura de sollicitation primitive, le foyer toujours ardent d'une capacité d'oubli se donnent pour alibis des objets situés dans le présent, multiplient les supports accidentels, familiers, par quoi s'explique « rationnellement » un tel parti pris (hostilité du collègue pour Bolorec, méfiance suscitée par la présence d'autrui pour Joseph...), mais l'enjeu est autre : le taiseux prend précisément son souffle, marque un arrêt, dont la portée doit se révéler décisive pour l'élaboration et la maturation de soi. Le prosaïsme des arguments sensibles s'effrite pour laisser voir l'étrangeté d'une attirance de nature éminemment poétique. Le repli du silencieux, stable et durable puisqu'égal en société comme dans l'isolement, répercute ainsi un mouvement de contraction plus vaste, hélant fermement la mémoire, et le pousse à glaner ailleurs les matériaux.

LE SILENCE, CADRE DE CONSTRUCTION DE SOI

La charnière des deux siècles marque l'avènement d'un monde où l'écume, les phénomènes de surface, « (l)es prudences, (l)es sourdines et (l)es fards, (l)es préjugés, abus, compromis, choses temporaires et contingentes »^{xviii}, sont en passe de supplanter le fondamental, l'essentiel, ce qui mérite d'être défendu. Le mutisme reste alors l'ultime réponse aux grimaces, la zone franche où l'on préserve les déjà rares îlots de sens du martèlement des contingences, manière d'isoler de la corruption de ce qui n'est en fait

que néant, les dernières parcelles de beauté, de bonté, de justice. Le silence oppose la matité de son inertie à la fluidité changeante, inquiétante, déstabilisante du cours de la parole, la sécurité de son unité à l'émiettement vertigineux de paroles sans gravité, au tremblement du rire. Le flux inexorable des stimulations stériles, répétitives, ne peut être contré que par le flux intérieur, ce courant de pensée fondamental et premier dont Bergson a fait le point focal de son œuvre entier. Perçu de l'extérieur donc, une marmoréfaction compacte, sans failles, inébranlable – on pense au vers du « Tombeau d'Edgar Poe », « *Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur* », (le taiseux fait œuvre d'artiste, on le verra) – tenant plutôt de la posture statique – vécue intensément de l'intérieur, le silence révèle sa parenté avec cet élan dynamique, cette perpétuelle transgression dont la parole performative offre une piètre copie, un fac-similé raté ; le diseur parcimonieux tente de réintégrer une plénitude oubliée, souvent maquillée, grimée par les instances collectives, au premier chef desquelles l'échange social par excellence, la communication ; le taiseux est Thésée, mais Thésée inversé, il lui importe, non pas de dévider, mais d'enrouler la trame effilochée de son moi, autour d'un silence qui s'étoffe, se structure, cocon de soi(e) dérobé à la sauvette, à la vigilante malveillance d'autrui.

L'expert en mots rares ne se retranche donc pas tant des autres qu'il s'ajoute à soi. En fait, au-delà de la divergence superficielle portant sur l'objet – évité, biffé, par le silence, adhérent, voire congloméré par le langage – et face à laquelle s'impose la conclusion que le non-dit tient heureusement en échec le on-dit^{xix}, le « plein lacunaire » s'insurge efficacement face aux « *inanités sonores* », la dissension majeure entre le silencieux et le « parlant » peut être ramenée à la dimension d'un débat à deux autres termes ; lenteur calculée, assimilation patiente d'un côté, précipitation heurtée, aspiration à l'extension plus qu'à l'approfondissement fouillé de l'autre. De la lenteur avec laquelle il appréhende les sensations, les idées, les émotions, le taiseux use bénéfiquement pour multiplier les jouissances, optimiser son contact au monde, s'écarter des rapports adventices, aux êtres ou aux choses.

Du côté du parleur, à l'animation verbale correspondraient l'effleurement trépidant des choses, l'incontrôlable rapidité des émotions successives, l'excessive légèreté de l'approche des autres.

LE SILENCE, ESPACE DE CREATION

Pour le coup, une figure figée, peinte ou sculptée, alliant le silence à l'inertie, la négation du son à celle du mouvement, manifesterait davantage d'éloquence.

« Les corps humains, comme les visages, ont des expressions individuelles, (...) les corps sourient comme des lèvres heureuses, ou bien ils pleurent, comme des pauvres yeux affligés. On peut lire toute une existence, sur le corps d'un être, aussi facilement que sur son visage, car non seulement les corps sourient et ils pleurent, mais ils parlent... et ils expriment, fortement, avec la plus émouvante éloquence, quand c'est M. Vallotton qui les écoute parler, leur humanité et le caractère de leur humanité. »^{xx}

Les créatures de marbre ou de gouache détiennent ainsi un privilège incontestable : une acuité de la sensibilité aux émotions décisives, aux moments déterminants de la vie intérieure, une imperméabilité aux accidents insignifiants de l'existence, aux achoppements anecdotiques qui se traduisent par cette concentration focale, lumineuse, stratégique, des zones de sensibilité et d'« intelligence » corporelle réparties en quelques points cruciaux, – « visages »,

« lèvres », « yeux »- dont la particularité est l'éloquence de l'expressivité muette.^{xxi}

Aussi bien, par voie de mimétisme, de persuasion ou de contagion, doivent-elles convaincre le spectateur, et *a fortiori* le critique, de renoncer à ses prérogatives de parleur impénitent, pour faire sien un nouveau mot d'ordre : motus.

« On n'explique pas une œuvre d'art, comme on démontre un problème de géométrie. (...) Le mieux serait d'admirer ce qu'on est capable d'admirer, et, ensuite, de se taire... ah oui ! de se taire. Mais nous ne pouvons pas nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût. Nous sommes d'irréparables bavards... »^{xxii}

La place laissée par la parole échouant à lester de mots l'émotion esthétique, à la « corporiser », est investie par un silence plus apte à incarner l'impression, plus roboratif dans son ambition d'étancher une envie d'empathie artistique presque mystique.^{xxiii}

Le commentaire critique piétine irrémédiablement sur le seuil d'un propos essentiel qui tarde tant à venir qu'il ne quitte en fait les limbes de l'hypothétique, du spéculatif ; il se résout en une manière d'introduction à une parole voulue substantielle, mais qui, selon une perspective messianique, s'éloigne d'autant plus qu'elle s'avère nécessaire. Les exégèses et les gloses sursoient à un discours central, dont l'annonce sans cesse réopérée n'ouvre sur rien. La critique d'art est donc condamnée au paratexte ornementatif, périphérique, assignée à résidence dans les marges de l'œuvre.

« Calme bloc ici bas, chu d'un désastre obscur... » : producteur de soi, il est piquant de noter que le taiseux s'y entend également, et significativement, en tant qu'auteur de compositions plus classiquement artistiques ; des essais de sculpture naïfs de Bolorec – *« je te ferai une canne avec une tête de chien »* – et de ses airs tendres, mélancoliques, supports des refrains de sa lande, aux prostrations du peintre Lucien en passant par les crises d'excitation musicale ou littéraire de l'abbé Jules, cet autre taiseux dont le silence s'étire sur plus d'un lustre – *« mais qu'a-t-il pu fabriquer à Paris... pendant six ans... sans donner de ses nouvelles, jamais ?... »* – les intrications entre une attitude faite de mystère et une source de sollicitation artistique attestent la consubstantialité du silence et de la création ; à leur insu, chacun des personnages cois de l'œuvre éprouve dans toute son acuité la vérité selon laquelle l'abdication du discours approche, colle au plus près d'un silence dans lequel s'enracine tout acte créatif ; (in)conscience presque mystique, tant elle est intuitive, mais qui donne toute sa profondeur, sa respiration inimitable, aux romans de l'individu de Mirbeau ; l'anéantissement de soi-même qui se produit dans l'œuvre – Flaubert n'est pas loin, qui se pose comme la figure de proue du *« livre sur rien »* – dicte confusément, à mi-voix, la conduite à tenir aux oublieux du mot ; c'est instinctivement qu'ils mêlent silence et balbutiements esthétiques. À défaut de révélation artistique – les créations sont souvent piètres –, le mutisme, sans jamais être rôle de composition, sanctionne leur plus belle composition.

UN SILENCE FORT COMME LA MORT

Et par ce trait d'union du geste créateur, il est donné d'accéder à un plan métaphysique, celui qui englobe solidairement l'indicible, le non-dit inéluctable, et la fascination de la mort, le travail de deuil ne s'opérant jamais aussi heureusement que par l'ébauche esthétique ; en témoignent les élans effrénés de Jean Mintié, orphelin de sa mère :

« Ma passion pour cette vierge devint si forte que, loin d'elle, j'étais malheureux. (...) J'eus l'idée de la dessiner : avec quel amour, il est impossible de vous l'imaginer ! (...) Plus de vingt fois, je recommençais le dessin, m'irritant contre mon crayon, qui ne se pliait point à la douceur des lignes, contre mon papier où l'image n'apparaissait pas vivante et parlante (...) »^{xxiv}

L'absence du mot recoupe alors la présence de la mort, le récit impossible d'une réalité perdue, en filigrane, inaccessible, est pris en charge par le silence du taiseux, douloureusement hanté par cet atavisme du manque, verbal et affectif :

« Bolorec, lui, ne parlait point et suivait les rangs au pas menu de ses jambes trop courtes. (...) Entre chaque opération, il souriait de ce sourire neutre, inquiétant ; de ce sourire qui n'exprime rien et ne s'adresse à personne, de ce sourire fixe, comme la mort en fait parfois sur la bouche glacée de ses élus. »^{xxv}

Le même Bolorec rompt de loin en loin le motus, choisi pour mot d'ordre, laissant s'épancher parfois les résurgences d'une hantise morbide :

« J'ai taillé le manche de son fouet... Deux tibias, tu sais bien, des os, oui... deux tibias, avec une tête de mort au bout. »^{xxvi}

Silence, créativité et deuil sont unis au sein d'une relation triangulaire étroite, qui prouve l'extrême fécondité du premier, nourri, impulsé par un arrachement premier, en amont^{xxvii}, et servant à son tour de relais, de creuset originel d'une mécanique créatrice ; aussi bien ces taiseux qui transmuient le silence de leurs paroles en une prolixité artistique pléthorique jouissent-ils de la faculté de dépenser en un autre type d'énergie les ressources procurées par la proximité de cet état de disparition, de néantisation plus essentielle que celles du mot : loin d'être un désengagement, cette stase du silence est donc ramassement, récupération dilatoire de tout l'être en vue de la profération d'une parole plus vraie : parole esthétique, mais aussi action, engagement de l'individu qui se jette dans la bataille, accomplissant bien souvent des tâches, se chargeant de missions dont l'envergure et l'ambition seules suffisent à dissuader les plus gascons des causeux : s'extraire momentanément des implications propres au monde extérieur débouche souvent sur une prise de responsabilité aussi explosive dans l'efficacité qu'elle a fait l'objet d'un atermoiement sensible ; le surgissement événementiel, le passage à l'acte succèdent à ce temps de maturation, et éclatent souvent comme une bombe : le meurtre du capitaine par Bolorec, sa collaboration à la « grande chose », celui de la petite Claire par Joseph et sa contribution à la promotion sociale de Célestine, la satisfaction des appétits de luxure et surtout le legs empoisonné de l'iconoclaste abbé Jules, le suicide du peintre Lucien (dont la capacité d'illustration est tempérée par son appartenance relative à la famille des taiseux), sont autant de balises sur le chemin qui mène de l'impression, saturée, pléthorique, douloureuse, chez les personnages de Mirbeau, jusqu'à l'expression, avaricieusement comptée, pesée, canalisée^{xxviii}. Les réussites événementielles et les initiatives sont ainsi volontiers le fait des êtres les plus effacés, ravalant au rang d'impuissants la cohorte des volubiles.

MOYENNE DU SILENCE

L'attitude du taiseux n'est donc pas simple stase, béance qui n'ouvre sur rien de productif ; elle est rassemblement, récupération de tout l'individu qui jette dans un effort contrasté la somme de ses qualités, et crée dans cet élan son œuvre, synthèse artistique, aboutissement d'un engagement idéologique ou dépassement de soi : le silence est

bien manière de communication inespérée entre l'individu, dont la tendance à l'introspection favorise un mouvement d'approfondissement vertical, de plongée vers une meilleure connaissance de soi, et une présence sociale, dont les caractéristiques d'appropriation, d'emprise tentaculaires et de vampirisation de l'individu soulignent la faculté de déploiement horizontal ; le silence ouvre une voie d'accès à une forme d'échange entre deux instances antagonistes.

C'est bien ainsi que l'ont entendu certains des pairs et contemporains de Mirbeau, en une époque où l'anathème, la mise au ban politique, littéraire ou social privaient de tribune les grandes voix, étouffaient les cris de rage et confinaient les forts en gueule dans les cavernesuses geôles du mépris et de l'indifférence, où le seul écho de leurs propres exhortations constituait l'unique réponse à leur détresse ; instrument du châtiment de l'homme d'exception par les instances politiques en mal de nivellement, le silence voit son exploitation s'accroître, ses potentialités de significations se multiplier jusqu'à devenir l'indice du talent, logique qui, en cette fin-de-siècle, connaît des applications où l'outrance n'est pas étrangère : Mirbeau lui aussi y cède parfois, se prévalant d'un contexte de solitude ambiante pour désigner l'artiste de génie : c'est à l'aune de cette profondeur que sont jaugées les compétences du créateur :

« Il arrive à Camille Pissarro une étrange aventure : Monsieur Camille Pissarro est célèbre, et c'est à peine si le public le connaît. (...) Soyons psychologue. Le silence, la critique ne s'y est pas enfermée par parti pris d'hostilité, mais par conscience professionnelle. »^{xxix}

Silence double, puisque paralysant avant tout la critique face à l'innovation, puis enveloppant l'artiste condamné alors à l'obscurité et à l'oubli ; double également, car le mutisme du critique se fonde sur une réaction d'incompréhension, non pas « *parti pris d'hostilité* », mais hésitation nourrie d'impéritie et d'incompétence :

« C'est peut-être très bien ! se dit-il. (...) Et si c'était très mal ?... Est-ce très bien ?... Est-ce très mal ?... »

Ce silence, on l'aura compris, n'a plus de commune mesure avec l'attitude profonde, sincère, organique, adoptée délibérément par les personnages ; il va de pair avec la notion de moyenne – « *milieu sinueux et ondoyant* » –, se dresse comme le substitut de la blague, de la flétrissure dont on souille le créateur véritable :

« Bientôt, la blague, qui exprime toujours l'opinion moyenne, dans un jet d'immonde salive, la blague vint remplacer la mesure des poings tendus. (...) On se lasse de tout, même de l'outrage. (...) Maintenant le silence se faisait pour Lirat. »^{xxx}

Outrages et indifférence s'avèrent alors des auxiliaires conjoints ; ce silence-là, tombé aux mains des profiteurs, des instigateurs du désastre humain à quoi assistent impuissants les hommes de bonne volonté, devient outil opportun, il est le coin redoutable, par quoi les massifs de l'art s'effritent, et par sa malléabilité, sa ductilité idéales, est l'anesthésiant, le chloroforme par lequel on dirige les masses abruties, annihile les esprits critiques :

« Rien n'est capital pour le maintien de l'ordre, comme de taire le mal. (...) Taire le mal... Taire le mal... L'empêcher si l'on peut... Mais surtout le taire... »^{xxxi}

Pour autant, la riposte de l'homme libre à cette manœuvre redoutable n'est pas inopérante ; le silence se révèle alors un matériau souffrant la manipulation, l'accaparement à dessein polémique ; les pamphlétaires et autres critiques fervents s'en emparent à leur tour, l'instituent comme forme active de la lutte déclarée à leurs adversaires institutionnels. À tel point que certains noms de la littérature se forgent là une arme incisive, en se drapant volontiers de

cet orgueilleux mutisme, converti en une opportune stratégie d'incommunication :

« Les conspirateurs du silence, les silencieux comme on disait à Byzance, ne sont rien que de pauvres huissiers qui se trompent, croyant voir en moi un bruyant perturbateur. (...) S'ils étaient malins, ils carillonneraient nuit et jour, pour dénoncer ma présence et me priver ainsi de l'incognito qui favorise mes expéditions de vampire. »^{xxxii}

Si Bloy, sorte d'*heautontimoroumenos*, virtuose de la jubilation dans le désespoir, passe outre les limites circonscrivant le débat esthétique ou la polémique sociale, Mirbeau n'est cependant pas moins lucide quant à la (possible) vocation de déjouer les ruses de l'ennemi contenue dans « l'incognito » : du recours spontané aux pseudonymes-écrans tout au long de son itinéraire de « baigneurs de la chronique » aux signatures masquées imposées par son transitoire statut de nègre littéraire, en passant par le refus concerté de répondre aux provocations de toutes sortes^{xxxiii}, au projet ponctuel de réduire en lui l'écrivain au silence – « Si j'étais seul, si je n'avais pas une femme, je louerais un champ, j'y ferais pousser des légumes, et j'irais les vendre à Rouen chaque matin »^{xxxiv} –, Mirbeau a su décliner, pour en tirer parti, nombre de modes d'approche et d'approvisionnement du silence, sans oublier les évocations obligées des quarantaines volontaires, retraites délibérées, traversée du désert voulues, thébaïdes recherchés dont les deux textes sur Gauguin offrent d'assez probants exemples :

« Le cas d'un homme fuyant la civilisation, recherchant volontairement l'oubli et le silence pour mieux se sentir, pour mieux écouter les voix intérieures qui s'étouffent au bruit de nos passions et de nos disputes, m'a paru curieux et touchant. »^{xxxv}

Considéré au sens figuré, ce silence-là est loin d'être une voix passive, et étonne par la souplesse et la diversité des parades et des contre-attaques qu'il permet : prendre ses distances, ménager un certain recul, sont des formes actives d'un mutisme imagé, manière de répondre au coup par coup, en recourant à la loi du Talion, aux entreprises de bâillonnement et de musellement caractérisées à quoi s'adonnent la presse, la critique, le public, l'État.

À ce degré de prégnance de la situation, l'écriture en tant que fonctionnement textuel ne peut manquer de se faire l'écho d'une telle singularité thématique, humaine, ontologique, tactique, au titre d'obstacle où viennent se répercuter, pour s'amplifier (du moins pouvait-on s'y attendre) et se diffracter les bribes de paroles, les sons parcellaires. Contre toute attente, en guise de choc en retour, non pas un gonflement naturel des rares prises de parole des personnages, mais une dilatation paradoxale, un insolite redoublement du silence premier ; c'est au sein du texte que le verbe absent trouve son asile le plus favorable, un foyer d'expansion confortable ; les coulées de silence qui traversent l'œuvre déterminent et contraignent les choix d'écriture, infléchissent notamment les techniques narratives récurrentes chez Mirbeau.

ECRITURE DU SILENCE

Mémoires, chroniques intimes, journaux, sont autant de formes de correspondances à une voix ; ils n'imposent, ni même n'attendent de répliques ; la tentation du journal – prolongée par ses avatars – correspond à la satisfaction d'une parole sans écho ; ces formes d'écriture détournent, retiennent sans doute au profit d'une plus grande puissance de signification, la parole immédiate destinée au locuteur ; elles frustreront la relation d'écoute, relation reposant en grande partie sur une attente phonique, figent en un suspens déceptif

l'état de réceptivité, d'avidité même, dont Gracq a souligné la rigueur de codification : « *La prise de contact [entre le lecteur et l'écrivain] (...) obéit (...) à une règle qui la simplifie : elle est d'un homme seul qui s'adresse à un autre homme seul (...). Une voix me parle et – abstraction faite de centaines de lectures peut-être simultanées que mon attention exclusive annule – c'est mon oreille qui s'y dispose.* »^{xxxvi} Point de deuxième terme donc dans cette mise en scène de communication déjouée ; le propos du diariste ou de l'épistolier solitaire ouvre sur l'émission d'une parole qui ne s'ébruite pas ; d'où ses affinités, de loin en loin, avec les particularités du monologue intérieur, qui affleurent dans la sensible gratuité du récit, qui d'emblée n'est pas tant destinée à satisfaire aux désirata d'un lecteur qu'à permettre un épanchement cathartique de l'écrivain. Ces modes d'écriture induisent donc volontiers l'économie du pôle réceptif, au sein du dispositif d'écoute, « *au sens très concret du terme.* »

À cet égard, ils font jouer une gratuité, un désintéressement esthétiques plus patents encore que ne le font les œuvres perçues traditionnellement comme procédant d'une classification artistique plus évidente, puisque la réussite de la création textuelle ne dépend en rien du succès de sa réception auprès d'une oreille (bien) disposée ; celui qui s'adonne à cette écriture fait l'économie d'un locataire, court-circuite le processus dialogal, prend ses distances avec les prérogatives hégémoniques de l'échange verbal, et, pour finir, convoite une situation proche du non-dit, de la parole lacunaire, en opérant non plus le mutisme du locuteur, mais la surdité – par son absence – du locataire ; c'est là assigner une fin de non-nécessité à la parole, et opter pour une stratégie qui abonde dans le sens des effets du silence : en poussant jusqu'à l'achèvement ultime la parade de reconstruction du dialogue, le simulacre d'une conversation, en paraisant idéalement le dispositif d'échange entre écrivain et lecteur premier de la confession transcrite au travers de l'écrit homodiégétique (Journal de Célestine, récit rapporté par le narrateur du *Jardin des supplices*, cahier de Sébastien Roch, mémoires du narrateur de *Dans le ciel*, carnet de route de *La 628-E 8*), lecteur convié au dévoilement du plus intime, du plus profond, puis en déconnectant *in extremis* le mécanisme par l'effacement de la présence du locataire (ces écrits ne connaissent pas, hormis *Dans le Ciel*, où les pages de Lucien sont lues par le narrateur, ou celles réunies par le narrateur du *Jardin des Supplices*, qui révèle leur contenu devant une assemblée d'(amis) intellectuels, le déchiffrement d'un tiers) le particularisme de ces points de vue les pose comme autant d'envois sans adresse, non seulement condamnés sciemment au silence, mais paraphrases éloquentes, redoublement du silence ; la lecture seconde, ultérieure et totalisante, menée par le récepteur de l'œuvre dans son entier, ne compense en rien la sorte de dévidement monologal du discours occasionné par la béance s'ouvrant en lieu et place du locataire immédiat ; les paroles écrites ne font pas « ressac », et c'est à un véritable abandon au vide d'une écoute, réalisé dans la prolifération de ces fausses mises en abîmes – les cas de lectures « doublées » avec un lecteur à qui l'on propose le premier déchiffrement d'un écrit sont en définitive rares – qu'il nous est donné d'assister, répercutant à l'infini les échos d'une expression ne rencontrant nul obstacle de réflexion ; victoire du silence donc, y compris dans l'adoption d'une forme d'écriture qui ne semble pas ostensiblement dictée par une intention commune de stratégie romanesque préétablie. Un même contrepoint entre la voix de

l'émetteur et l'écoute du récepteur a été pointé par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans leur biographie, qui générerait une discordance semblable au profit d'un silence qui, finalement, est préservé dans sa virginité introublée ; c'est l'écart s'instaurant au fur et à mesure entre les deux pôles de la correspondance Mirbeau-Alfred Bansard des Bois, où l'on assiste progressivement à la mise en place d'une écriture – celle de Mirbeau – fusant, composition élaborée, travaillée, superbe – à l'instar d'un météorite aveugle, impérieux, fulgurant, mais peut-être sans plus rencontrer (ni se soucier de rencontrer) un lieu de chute, un terrain de réception. Dialogue de sourds en quelque sorte, puisqu'il institue lui aussi comme décisive la suprématie du silence, où il serait parfois bon d'avoir à faire à un locuteur muet : « *À la limite (...) on peut se demander si Alfred compte vraiment, s'il est autre chose qu'un confident de tragédie, un prétexte commode, voire une "utilité transparente" dont, à la rigueur, Octave pourrait se passer.* »^{xxxvii}

Hors de ses modalités littéraires d'effacement silencieux du locuteur-lecteur premier, un phénomène de ce type, mais celui-ci menant à l'oblitération et à la frustration du lecteur réel, aboutit à un même effet de consécration du silence, par le biffage désinvolte et la négligence affectant l'importance attribuée au second pôle du discours narratif : cette tendance du silence à gangrener l'échange réside en effet dans les situations de hiatus, naissant d'un effet de surprise persistant. Elles consistent dans l'intrusion d'une donnée posant question, excitant la curiosité du lecteur, mais lui interdisant toute forme de satisfaction : la situation demeure bancal, boiteuse, le lecteur, sur sa faim, peut légitimement considérer le narrateur comme redevable d'une « chute » ou d'une révélation qui ne vient pas ; les vertus de questionnement énigmatique de l'anecdote amorcée, de sollicitation de la curiosité du lecteur supposaient une élucidation, une explicitation de la part d'un narrateur qui choisit de se taire : c'est la spécificité du ressort humoristique et dynamique de plusieurs anecdotes contées dans *Dingo* : connaissons-nous l'origine du soudain embonpoint de la mère de Jaulin, pourtant décrit comme conditionnant son assassinat ? Quel est le mal dont Piscot et le docteur partagent le triste privilège d'être atteints ? La frustration maximale est peut-être atteinte lorsque l'auteur choisit de laisser dans l'ombre les raisons... d'un silence, d'une discrétion mystérieuse, celle de Legrel, jetant sur ses travaux scientifiques, un voile plus que pudique, opaque :

« *Une seule chose me chagrînait en Legrel. Il ne me parlait jamais de ses travaux et chaque fois que j'y faisais allusion, (...) il détournait tout de suite quelquefois un peu rudement la conversation. Était-ce défiance de moi ou dédain de mon ignorance, (...) ou jalousie de quelques petits succès (...) ?* »^{xxxviii}

Pour le coup, le laconisme narratif fait le jeu de celui du personnage, le laisse introublé, inentamé, lors même que son rôle premier semblait être d'aiguiller notre avidité pour mieux la satisfaire. Autant de questions sans réponses donc, émanant d'un auteur qui, à défaut de parler pour ne rien dire, parle parfois pour ne pas dire.

Encore ces types de particularismes narratifs restent-ils marqués et ne révèlent-ils pas explicitement leur collusion avec une compulsion de la rétention de mots ; l'indice formel le plus pertinent de cette inféodation au silence du verbe et de sa mise en œuvre la plus prestigieuse, l'écriture, est peut-être à chercher dans la ponctuation : les points de suspension incarnent et cristallisent le recul de la parole face à l'effroi indicible (le viol de *Sébastien Roch*), tiennent lieu de réponse au refus académique de voir en plein roman la douleur et

l'absurdité de la guerre (remplacement du chapitre 2 du *Calvaire* par une ligne de points à l'instigation de Juliette Adam), ou marquent simplement les réticences, les interruptions de la parole remplacée par l'hésitation ou la réflexion : difficile d'ignorer ainsi la place de l'aposiopèse dans *Dans le Ciel* (où peu de dialogues ne tournent pas à l'effilochement, modelant le roman à l'effigie de la maison sur le piton rocheux, véritable demeure du vide), ou dans *Le Jardin des supplices*, monolithe miné de silences ; d'autres textes plus marginaux reprennent cette propension, telle la réponse à l'interview de Jules Huret, en 1891, où trois lignes de points témoignent non d'un halètement de la pensée, mais d'un déni d'autorité asséné par les sensations physiques aux longues dissertations d'écrivains et de philosophes.^{xxxix}

DIALOGUES DE SOURDS

Le silence cancérisse, ronge ainsi tous les niveaux du texte : tantôt la tentation de ne plus dire resurgit à l'occasion sous la forme d'un laconisme confinant au propos minimaliste, où le terme et le prédicat se confondent en un truisme désolant : « *l'argent est l'argent* »^{xi}, le lancinant « *la vie c'est la vie* »^{xii} et bien sûr *Les Affaires sont les affaires*, à quoi il convient d'ajouter le tonitruant et vide « *la chasse est la chasse* » mis dans la bouche de Piccoli par Buñuel. Ces faces à faces au miroir sont destinés à synthétiser une vérité sourde aux arguties, aveugle aux détours de paroles, au point d'apparaître comme une ultime concession, un dernier effort d'expression avant le blanc complet.

Tantôt la pudeur devant le mot s'insinue-t-elle presque subrepticement, de biais, et comme par le détour inconscient de la pensée : la puissance néfaste de la parole s'avoue à l'insu du locuteur :

« Germaine, après un temps : — *Dites moi ce qui s'est passé entre mon père et vous.* / Le jardinier : — *Il ne s'est quasiment rien passé...* / Germaine : — *Mais encore ?* / Le jardinier : — *On s'est dit des mots...* »^{xiii}

Ou d'une façon ironique :

« *Le directeur [de théâtre] acquiesça : — Ah ! si vous avez travaillé !... Je crois bien... Pour dire « Madame est servie », il n'y avait pas, il n'y aura jamais votre pareil, (...) même quand vous n'avez rien à dire (...)* »^{xiii}

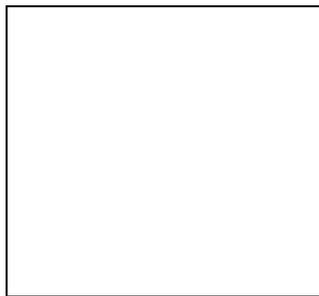
Ou est révélé à reculons, en usant de précautionneuses nuances qui révèlent plus qu'elles ne cachent le sens pluriel du verbe entendre :

« *Hormis les jours où mon père avait pratiqué une opération difficile, un accouchement important, (...) mes parents ne se parlaient presque jamais. Non qu'ils se boudassent, (...) ils s'entendaient en toutes choses, (...) mais ils n'avaient rien à se dire.* »^{xiv}

Au-delà des similitudes, la famille Dervelle ne se présente donc pas comme un avatar fidèle de la cellule familiale des Lepic, elle aussi parfois « *frappée du mal de tous, la langue lourde* »^{xv} ; son mutisme s'apparente davantage à celui qui détermine la mésentente entre Dingo et les Bas-Rouges : « *Ils comprirent tout de suite qu'ils étaient différents, qu'ils n'auraient jamais rien à se dire* »^{xvi} : la mésentente naît tout naturellement, fait l'objet d'une résignation collective tacite. Son évocation prend donc la forme d'une notation furtive, passagère, en apparence dénuée de sens : elle en sera d'autant plus aisément intégrée aux modalités formelles d'écriture du silence, au titre de détail subsidiaire, de trait anodin, et non pas sous la pleine lumière d'une focalisation descriptive, posée de front.

RELAIS DES BETES, DES PLANTES ET DES OBJETS : ANTHROPOMORPHISME COMMUNICATOIRE DU SILENCE

À cet égard, les « droits » et prérogatives narratives concédés aux animaux apparaissent marqués du coin de l'insolite ; tantôt dotés d'un mutisme qui les caractérise pleinement (attitude « extérieure » de Dingo, mais aussi discrétion générique de bêtes sauvages réapparaissant fréquemment lors de tentatives d'apprivoisement par les personnages : le furet, le hérisson...), tantôt à l'inverse participant à la densité inquiétante d'une atmosphère (cri lancinant du chien dans *Dans le Ciel* ou dans *Le Journal d'une femme de chambre*) ou à la tension dramatique de l'intrigue (anthropomorphisme de Dingo vu « du dedans », servi par le talent de prosopopée du narrateur), ce sont ces deux principaux cas de figures qu'englobe la problématique langagière ; quelle interprétation appliquer à ce transfert des potentialités humaines affectées au monde animal ?



Dingo. Gus Bofa.

D'un côté, l'animal parle, nettement valorisé aux yeux de Mirbeau, intrigue, voire inquiète ; toutefois, puisqu'il fait sien l'atout essentiel de l'homme civilisé, l'usage raisonné de la parole à des fins de compréhension et de bonne intelligence avec ses semblables. De l'autre, la faune silencieuse : qu'en penser ? À première vue, on peut estimer cette réserve fort peu susceptible de tenir lieu d'indice de dangerosité : l'animal se tairait pour mieux se fondre dans l'harmonie du monde, plantes, minéraux, éléments... Sauf à considérer que le partage de cet apanage peut se lire comme une velléité d'appropriation des attributs distinctifs du genre humain sous sa configuration la mieux tolérée par Mirbeau, le taiseux.

Quoi qu'il en soit, le mouvement de rapprochement de l'homme et de ses « compagnons de route »^{xlvii} est réel : on distingue l'ébauche d'un mythe orphique, qui s'offre à rebours, en négatif. Bénéficient en effet de la tendresse et des suffrages d'amitié de l'auteur, les animaux, quand ils s'expriment (les oiseaux, par exemple), et l'homme quand il se tait ; la fusion s'opère à reculons, par défaut. Pour lui affecter une signification précise, il convient de se pencher sur d'autres arguments, abondant en ce sens d'une transgression de la distribution des codes oraux.

Convergeant vers cette destitution du plus irréductible des apanages sociaux, le recours au langage, la capacité de contention des objets qui acquièrent paradoxalement une expressivité maximale les élevant au rang de semblables des humains, puisque partageant une fraternelle propension à l'ellipse ; divergence notable cependant, puisqu'une telle faculté de frustrer les curiosités est manifestement connotée négativement, les objets muets étant susceptibles de transmuier à tout instant leur discrétion en une série de signes menaçants et de convertir leur tendance à la retenue en une perfidie redoutable. Aussi bien ce silence redouble-t-il leur éloquence, non pas à la manière du mobilier proustien, en s'instaurant le médiateur

privilegié des vérités profondes^{xlviii}, mais en se faisant le traducteur du manque ; manque métaphorisant immédiatement le défaut affectif, l'insupportable sevrage des sentiments, comme celui exprimé par Célestine objectivant la pénurie d'amour rencontrée dans la maison de ses nouveaux maîtres, et pressentant l'inéluctable accoutumance de sa conduite à cette frustration :

« Ce qui est terrible dans cette maison, c'est son silence. Je ne peux m'y faire... Pourtant, malgré moi, je m'habitue à glisser mes pas, à "marcher en l'air", comme dit Joseph... »^{xlix}

Ou manque plus symbolique, puisqu'émanant d'objets intriqués plus étroitement dans la trame narrative, qui surgissent ponctuellement dans l'œuvre d'une manière apparemment anodine, mais dont la récurrence révèle un investissement symbolique évident.

Au premier chef des objets silencieux, sans pour autant « n'avoir rien à déclarer », l'écrin à « bijoux » de la patronne de la rue Lincoln ; de la malle de l'abbé Jules au cabinet de toilette et au coffre-fort de la dernière maîtresse de Célestine, en passant par le placard « geôle » du Foyer, nombre d'objets « contenant » et de récipients soustraits à une vigilance excessive, à une curiosité trop ardente des révélations qu'on aimerait les entendre avouer ; il semble qu'ils cristallisent pour partie le malentendu diffus qui oppose les personnages entre eux, et qu'en eux se concentre non pas le non-dit, mais l'indicible, dans la mesure où paraissent infranchissables les fossés écartant les êtres : fossé social entre Célestine et la hiérarchie hôtelière, fossé de sensibilité et d'intelligence entre l'abbé Jules et les siens...

Toujours est-il que ce monde immobile, porté à la réserve, au silence, ne peut prétendre au suffrage élogieux exaltant les êtres vivants qui font montre d'une égale économie de mots ou de bruits ; l'objet, témoin passif mais attentif de l'existence quotidienne, n'est jamais bien loin d'une présence sourde, malveillante, dont il convient de se méfier, guettant à l'occasion la défaillance du maître de céans : l'entité taciturne transmue alors sa discrétion en des intentions sans ambiguïtés. Mirbeau n'en vient-il pas à maudire la force des objets, cause de la mort de Zola en 1902 ?

*« Lui qui, devant le **rugissement** des hommes (...) avait montré un cœur si intrépide, un si magnifique et tranquille courage, il n'a rien pu contre l'**imbécillité lâche et sournoise des choses**, car l'on dirait que les choses elles-mêmes ont de la haine, une haine atroce, une haine humaine, contre ce qui est juste et beau. »^l*

La problématique d'un autisme galopant est suffisamment prégnante pour transgresser les frontières délimitant les ordres naturels : de l'homme à l'animal, puis de l'animal à la fleur, la focalisation sur la capacité langagière, en semblant ignorer les déterminations spécifiques propres à chaque ordre, s'étend tentaculairement. En inversant à l'occasion le processus des compétences au non-dit, puisque de l'homme silencieux à l'animal doté d'un cri obsédant ou doué d'une expressivité telle qu'elle impose la mise en place d'une transcription hypothétique des pensées, succède l'intérêt marqué pour les messages émis par les plantes. *Le Jardin des Supplices* constitue à cet égard, un véritable nœud gordien du discours, consommé ou non ; orchestrée autour d'une répartition inversée des valeurs (toutes symbolistes), morales et esthétiques, des caractères sexuels, des principes organisateurs de la vie, cette variation sur le thème de l'ambiguïté présente en outre un contrepoint affectant les registres sensuels, puisqu'il s'avère que la pléthore oculaire et olfactive s'accompagne d'un paradoxal étouffement des voix : la puissance attendue de la cloche se réalise en une émission phonique douce, plaintive, « *pareil(le) à la résonance d'une coupe de cristal*

*contre laquelle, le soir, s'est heurté le vol d'un phalène »^{li}, la touffeur végétale amortit et absorbe les râles humains et les éclats de « voix » des paons ; le dispositif est mis en place pour rendre effective une authentique « émascultation » de la parole, pour châtrer la nocivité foncière du mot : *Si vous voulez me faire plaisir, taisez-vous ».**

Partant, la seule symphonie est celle des couleurs, et les tonalités, à défaut d'être celles des timbres de voix, s'avèrent essentiellement concerner les rouges, les verts ou les jaunes, dont le déploiement visuel sert de toile de fond au roman ; point d'outrance sonore, dans cet univers où le chatolement est avant tout chromatique. Mais, générateur du malaise, le chevauchement des délimitations séparant les catégories naturelles par redistribution des capacités d'expression : l'amenuisement de la parole humaine qui culmine dans l'inanition de Clara est étayé par une inquiétante appropriation de la parole délaissée par ce peuple jusqu'ici « contenu », celui des fleurs ; la débauche des signes olfactifs et des symboles visuels ouvre alors sur une réquisition agressive, effrénée, du langage :

« Il y avait aussi d'autres fleurs, fleurs de boucherie et de massacre, des tigridias ouvrant des gorges mutilées (...) et aussi de farouches labiées à la pulpe dure, charnue, d'un teint de muqueuse, de véritables lèvres humaines – les lèvres de Clara – vociférant du haut de leurs tiges molles. (...) (Clara) écoutait la voix des fleurs en qui elle reconnaissait sa propre voix à elle (...) »^{lii}

Meubles taciturnes comparables aux protagonistes économes de mots, bêtes dont l'expressivité « rentrée » surpasse l'éloquence de l'homme, plantes donnant cours à leur dynamisme délétère dans un déferlement verbal, une logorrhée diabolique, le complexe de la parole est, on le voit, aussi connoté négativement, contribuant activement à l'installation d'un climat oppressant, d'une atmosphère d'instabilité psychique ; c'est que, sous cet angle, le dénominateur commun de la voix, tue ou se déployant, permet de cerner l'un des mobiles de l'angoisse profonde de l'écrivain face au monde ; tantôt impartie à des classes inappropriées, tantôt présente par sa destitution chez l'être qu'elle collabore à distinguer des autres règnes biologiques, la parole revêt invariablement l'aspect d'une source d'étonnement. Elle permet surtout d'associer à la peur des capacités expressives faussées, celle du glissement des catégories que l'usage de la parole eût dû suffire à enraciner efficacement en ses délimitations propres, respectives. Le questionnement autour de la prolixité insolite ou exagérée chez le végétal, l'oiseau, l'objet, et, à l'opposé, le mutisme rencontré chez l'homme, intéressent manifestement une anxiété suscitée par le déplacement des statuts.

PORTEE SOUTERRAINE DES VALENCES DU SILENCE : LES MACHINES TENTACULAIRES

En bref, si le silence de l'individu est connoté d'une manière nettement positive, il n'en va pas de même pour un silence plus métaphorique, celui qui tient dans une apathie léthargique une société entière, et qui accuse un état d'indifférence face aux éléments suscitateurs des cris de révolte de pamphlétaires de la trempe de Mirbeau^{liii} : réduite à l'acceptation béate et à l'émascultation, cette civilisation d'hommes « *qui (ont) commencé à se taire par intérêt et qui (ont) pris ainsi l'habitude d'être muet(s) et (sont) devenus ainsi de véritables eunuques de l'esprit »^{liv}, elle, « *a pris (s)on parti de la méchanceté des hommes et (n')enrage (plus) à les voir persévérer dans leurs erreurs monstrueuses »^{lv}. La place morale qu'elle quitte peut-elle rester vacante ? Loin s'en faut : une telle inertie, dont les**

manifestations multiples convergent en un processus nettement dessiné de réification, de chosification de l'humain, trouve rapidement une sanction matérialisée par la réaction instantanée du monde des objets. Car dès lors, dans une perspective d'abandon par l'homme de ses responsabilités, de ses devoirs et de l'exercice de ses droits, la peur première de Mirbeau, comme nombre d'hommes de bonne volonté, c'est la recrudescence ou l'amplification de la puissance de la machine, du mécanique, du figé, au détriment de l'organique, de l'animé, du « parlant ».

Réification inquiétante, cauchemardesque colonisation par l'engin des lieux désertés par le génie de l'homme qui, pour s'inscrire dans une ère d'aveuglement capitaliste, matérialiste, technologique qui la soutient et la favorise, n'en présente pas moins, dans son équivalence symbolique, une lisibilité évidente : le passage de l'inanimé au premier plan qui relègue celui que Rousseau nomme « *l'être actif et intelligent* » aux statuts subalternes, traduit aussi une autre abdication, psychique celle-là, une capitulation dont les linéaments n'ont à aucun moment quitté le champ de l'être profond : la défection consentie et acceptée de l'être parlant face à l'objet répercuté et prolonge une autre forme d'accord tacite, l'acceptation de voir les forces obscures, incontrôlées, aveugles, de l'inconscient, les sourdes poussées du chaos fondamental submerger l'ascendance de l'activité mentale organisée, concertée, volontaire, et ses avatars de libre-arbitre, de capacité de réflexion et de choix. Les valeurs de clarté, de détermination consciente et d'équilibre constituent les enjeux d'une telle tension, et le risque paraît grand de les voir évincés par leurs antithèses de ténèbres, de déterminisme collectif – social, héréditaire, pathologique – ou de refoulement. Même aux yeux d'un libertaire comme Mirbeau, le danger existe d'ignorer la nécessité d'harmoniser contraintes sociales et rythme naturel ; et si le discours polémique pointe le fourvoiement d'une société qui dénie toute légitimité d'existence au moi créateur, la permanence d'images et de thèmes souterrains diversement insérés dans la trame narrative (pris en charge par la parole « tue » de l'écrivain) atteste l'enracinement d'une anxiété contradictoire, celle inspirée par la libération des forces antagonistes de la raison. Chez l'être libre, chez qui ne prévaudraient pas les principes rationnels, la somme des angoisses, des pulsions et des éléments d'instabilité ne trouve pas à coup sûr un champ d'expression aussi fructueux que le terrain artistique^{vi} ; le triomphe des instincts bruts, des déterminations pulsionnelles, préside en contre-partie au déploiement d'une théorie d'attitudes de négation, telles que l'abandon à l'habitude dévirilisante, l'inanité des desseins d'existence, la délégation de l'esprit d'initiative personnelle à la charge du collectif, l'altération du sens critique, toutes choses qui, en mettant à mal l'autonomie et la souplesse de pensée de l'homme, contribuent à abolir dangereusement le fossé qui le sépare de l'objet subalterne. L'avènement d'une revendication de la parole par le monde objectif et l'affaïssement de la volonté de communication chez l'homme constituent les deux faces d'une même réalité. La situation langagière devient alors pour Mirbeau – à qui plusieurs de ses pairs emboîtent le pas^{vii} – l'argument révélateur d'un dysfonctionnement à quoi il convient de remédier sur le champ, dans la perspective de mener l'homme et sa société à un rapport au monde plus digne, dans l'objectif de ne pas perdre de vue la « haute idée de l'humain » qui guide chaque éveillé de conscience, et la recherche subordonnée du sens qui leste une existence d'un poids essentiel.

CONCLUSION

Le silence est au centre d'une dialectique qui admet, en contrepartie d'une apologie dominante, son classement parmi les manifestations du désarroi d'une société devenue sans voix face aux assauts submergeants du matérialisme à outrance. Mais quelle que soit la valeur symbolique dont il est affecté, il contribue nettement à combattre ce que son hypostase négative est censée révéler : valorisée ou pressentie comme lourde de menaces pour l'humanité future, son insertion ménage même un espace poétique au plus touffu d'une œuvre que d'aucuns étiquettent naturaliste. C'est l'apport original de Mirbeau, grâce auquel le profil de l'œuvre se silhouette sur l'arrière-plan des productions réalistes contemporaines, que de vivifier la texture dense de la prose de plages de silence, de temps elliptiques, familiers du texte ; ils contribuent au même titre qu'un arsenal d'autres motifs, à distancer un réalisme au souffle court, à le frapper d'extinction, d'exténuation :

« Taisez-vous !... Oh ! Taisez-vous ! (...) Si vous voulez me faire plaisir, taisez-vous ! »^{lviii}

Le naturalisme s'insinuant dans les structures textuelles ne pourra rien faire d'autre que d'obtempérer à cette « voix sèche, coupante, impérieuse », celle de la poésie revendiquant ses droits. Sur le plan de l'investissement personnel, la place du silence dans l'œuvre désigne incontestablement un certain illogisme, une curieuse démarche à rebours de la part de l'écrivain, dont le discours s'affirme comme la première des nécessités intérieures, presque organiques ; il y a un paradoxe contre-nature à devenir l'un des écrivains les plus lus de son temps pour porter à incandescence une satisfaction du non-dit, et évoluer d'une manière tourbillonnante, périphérique, autour d'une absence de mots, celle des autres et la sienne propre. C'est que cet envers est symptomatique d'une autre avancée à reculons, celle qui convainc Mirbeau, survivance nihiliste, de réintégrer l'enfance ; les préventions face à la parole doublent, de fait, des réticences d'un ordre moins restreint, celles qui naissent à l'incommensurable difficulté d'être, celles qui paralysent l'homme épris de justice et de beauté devant le gigantisme du combat à entreprendre : homme paralysé ou « homme ligoté » tel que Sartre baptisa un autre académicien Goncourt, dont l'isolement d'esprit et une propension marquée à un déploiement verbal « en dedans » émaillent une œuvre cruellement ironique et dont le digne interlocuteur – réel ou littéraire – ne pouvait être que le silence.^{lix}

À l'écriture, Mirbeau délèguera partie de la charge de le soulager des angoisses et des peurs régressives : écrire demeure l'un des *palladium* les plus efficaces pour contrer les aspirations en arrière, pour ménager un *statu quo* réconfortant avec le présent, un *modus vivendi* rassérénant les esprits tiraillés :

« Qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le "maintenant" et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde. »^{lx}

L'auteur du *Calvaire* n'a pas le privilège de l'antidote : qu'elles aient pour nom le Petit Chose (1868), Poil de Carotte (1894), Sébastien Roch (1890) ou Albert Derville (1888), les incarnations enfantines ou adolescentes d'un mal-être tendant à ramener, sur le mode douloureux, leurs géniteurs littéraires sur la voie du retour aux sources, s'égrènent le long de cette fin-de-siècle ; de soi à soi – et la floraison des héros éponymes trahit la perspective socratique – le silence a manifestement conquis dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle une place de choix.

Mais pour autant, sur la fin de sa vie, l'écrivain ne pourra se soustraire à une mise en situation plus dramatique, car physiquement vécue, de cette implacable obsession devenue hantise, de la mise au tombeau du mot. Dans le cas de Mirbeau, c'est par la perte du « je », par le naufrage de l'esprit, que se réalisera, non l'expérience d'une enfance virtuellement reconnue, d'une candeur retrouvée, mais le terrible processus d'une infantilisation inéluctable chez un auteur privé de la parole, réduit au mutisme – l'un des raffinements de cruauté à quoi se plaît l'aphasie ; aussi bien la paix définitive qu'instaure la date du 16 février 1917 sera-t-elle soumise à de nouvelles épreuves avant de ne plus être troublée, le mort suscitant encore, de façon posthume, cette fois, des remous autour de sa personnalité ; « faire parler les morts » recoupait ici l'entreprise de transmuier une parole libre en manière de « libre parole » : ainsi, par l'exceptionnalité d'un talent hors pair, le silence qui suivit Mirbeau fut-il encore du Mirbeau.

Samuel LAIR

Textes cités :

Le Calvaire [C], Paris, Mercure de France 1990.
Sébastien Roch [SR], *ibid.*
L'Abbé Jules [AJ], *ibid.*
Le Jardin des Supplices [JDS], Paris, Folio, 1991.
Le Journal d'une femme de chambre [JFC], Paris, Folio, 1992.
Les Vingt-et-un jours d'un Neurasthénique, [VJN], Paris, Charpentier, 1933.
Dingo, [D], Paris, Charpentier, 1913.
La 628-E 8, Paris, Folio.
Dans Le Ciel, [DLC], Caen, L'Échoppe, 1989.
Le Foyer [F], Paris, Modern-Théâtre, 1913.
Les Affaires sont les Affaires, [A], Paris, Modern-Théâtre, 1911.
Octave Mirbeau, l'Imprécateur au cœur fidèle [OM], Paris, Séguier, 1990.
Combats esthétiques [CE], Paris, Séguier.
Cahi

-
- i. Léautaud, *Journal Littéraire*, Mercure de France, 1954, Tome 1, page 356.
 - ii. Gide, *Journal : 1889-1939*, Gallimard, « La Pléiade », page 288.
 - iii. Jules Renard, *Journal*, Collection Bouquins, page 353.
 - iv. *Journal*, 15 juin 1889, Collection Bouquins, Tome 3, page 282.
 - v. Voir le Chap. XVI de *O. M.*, où l'Affaire voit Mirbeau se transmuier en orateur persuasif.
 - vi. Après tout, Catulle Mendès n'a-t-il pas composé *Le Docteur Blanc*, Pantomime avec Gabriel Pierné ?
 - vii. Jules Renard, page 995.
 - viii. *Lectures fin-de-siècle*, Hubert Juin, pages 213-214.
 - ix. En ce sens, et seulement sous cet angle formel, Mirbeau inaugurant l'étude d'un pré-existentialisme, serait prédécesseur de Sartre.
 - x. L'extrême avancement de sa maturité dérouté, et abuse parfois le compagnon du taiseux ; tel *Le Pèlerin du silence* de Gourmont, il semble que « *Yezid lui enseignâ(t) toutes les sciences, dont la première, et celle qui les contient toutes, est : LE SILENCE, avec cette formule, REGARDE EN TOI-MEME ET TAIS-TOI* ».
 - xi. Sauf peut-être Lanlaire, dans *JFC*, ou l'auteur lui-même : à mi-chemin entre l'expression d'une gêne et le fait d'une satisfaction savourée, l'aveu de Mirbeau dans *La 628-E 8*, page 252 : « *Au lieu qu'un sourire, qui me séduit, ne m'inspire pas un mot (...) alors je demeure silencieux (...) et mon silence n'était que l'hébétude de l'intelligence satisfaite.* »
 - xii. *A*, page 9.
 - xiii. *JFC*, page 58.
 - xiv. *Ibid*, page 99.
 - xv. *SR*, page 46.
 - xvi. *D*, page 218.
 - xvii. *D*, page 62.
 - xviii. Georges Rodenbach, 1899, à propos de *L'Abbé Jules*.
 - xix. Les personnages manifestant cette propension aux bavardages compulsifs, babils et cancanes, dans l'œuvre ne sont pas légion cependant, hormis dans *L'Abbé Jules* et dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Peut-être, faut-il se

tourner du côté de l'auteur lui-même ?

xx. « Sur M. Félix Vallotton », janvier 1910, repris dans *CE*, tome 2, page 496.

xxi. L'étude des œuvres de Carrière révèle, de la part de Mirbeau, une semblable lecture (voir notamment « Eugène Carrière », *L'Echo de Paris*, 28 avril 1891, *CE*, tome 1, pages 448 à 451, où hommage est rendu à l'artiste de savoir rendre « leur langage (des mains), muet, si joli, si éloquent, si tendre, si terrible, si douloureux ! »)

xxii. « Sur M. Félix Vallotton ».

xxiii. Kariste donne une formulation outrée de sa réaction face au mystère de l'art : « Il faut se taire. (...) *Devant la révélation de ce mystère divin de l'art, je suis comme une sainte devant l'apparition corporelle, palpable de son Dieu ! Je suis abruti ! et je ne dis rien ! La moindre parole en ce moment me semblerait un blasphème !* »

xxiv. *C*, page 45.

xxv. *SR*, page 35.

xxvi. *Ibid*, page 45.

xxvii. À l'occasion, le silence du créateur provient de l'intuition d'une mort située en aval, quand il s'agit de la sienne propre : la dernière entrevue de Mirbeau avec Maupassant s'inscrit dans cette perspective : « *Le déjeuner fut morne, morne... Maupassant ne disait pas un mot... il était si affreusement triste* » *La 628-E 8*, page 422.

xxviii. On verra peut-être avec étonnement voisiner dans un indécent pêle-mêle, les réalisations les plus méritoires, et les accomplissements les plus sordides, dignes des pires cauchemars sadiens : c'est que le rôle de tampon, de catalyseur nécessaire semble dévolu au silence, chez des personnages dont les agissements de nature double décrivent un balancement, un équilibre par le rapprochement des extrêmes. La médiation entre les professions de foi d'espérance en la vie et les aspirations vers la mort (ici donnée, administrée volontairement) est bien du ressort du silence.

xxix. « Camille Pissarro », *Le Figaro*, 1^{er} février 1892, repris dans *CE*, tome 1, page 459.

xxx. *C*, page 118.

xxxi. *F*, page 17.

xxxii. Préface aux *Histoires désobligeantes*, Léon Bloy, Fleuron, 1997, page 6.

xxxiii. Ainsi lors de la déclaration de la Grande Guerre, « *Devant l'inconcevable, devant l'irréparable, Mirbeau choisit de se taire. Seule attitude digne.* » *OM*, page 908. De même, la petite nièce de l'écrivain, A. Bourdillat met-elle l'accent sur la réaction de Mirbeau à l'opprobre familial qui frappait Alice : « *Ce fut le silence. Silence empreint de tristesse, très certainement d'amertume.* » *COM N°2*, page 230.

xxxiv. *O.M.*, page 420.

xxxv. « Paul Gauguin », repris dans *CE*, tome 1, page 418.

xxxvi. Préface à *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, Le Livre de Poche, 1965, page 3.

xxxvii. *O.M.*, page 59.

xxxviii. *D*, page 237.

xxxix. Voir J. Huret : « *Je me tiens à quatre pour ne pas raconter minute par minute cette journée exquise, ce que je vis, ce que j'entendis et la qualité des sensations que j'en rapportais.* » *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, 1992, page 186.

xl. *D*, page 176.

xli. *JFC*, page 426.

xlii. *A*, page 13.

xliii. *VJN*, page 173.

xliv. *AJ*, page 7, on notera la place inaugurale, dans les romans, du silence : à *l'incipit*, elle atteste sa marque, sa capacité de façonner et de déterminer un caractère.

xlv. « Agathe », *Poil de Carotte*, Paris, Lattès, 1995, page 118.

xlvi. Bergson.

xlvii. *D*, page 97.

xlviii. Nous pensons notamment aux chaises de la chambre du jeune Marcel.

xlix. Et ce, même si « *Le cabinet de toilette, la chambre à coucher, le linge et tant d'autres choses (lui) en racontent assez.* », page 143.

i. *La 628-E 8*, chap. III. C'est nous qui soulignons.

ii. *JDS*, page 251.

iii. *JDS*, page 222. C'est nous qui soulignons.

iiii. « *Il faut gueuler ! Il faut agir ! Il faut dire la vérité aux coquins !* » Mirbeau, lettre à Geoffroy, 11 mai 1891, cité dans *OM*, page 451.

liv. Paul Léautaud, *Propos d'un Jour*, Mercure de France, Paris 1952, page 50.

lv. Mirbeau, *Comoedia*, 25 février 1910.

lvi. Aussi bien Mirbeau en est-il conscient et dénie-t-il l'autorité intégrale de l'instinct en matière esthétique.

lvii. Voir notamment l'étude de C. Castella « Une divination sociologique : les contes fantastiques de Maupassant (1875-1891) », dans *Agencer un univers nouveau*, Lettres modernes, Minard, Paris 1976, pages 64-92, où l'auteur s'appuie sur les travaux de Lukacs et Goldmann pour dégager les implications sociologiques des rapports inanimé-animé, tels qu'ils existent chez l'auteur du *Horla*. Pour notre part, nous ne prétendons pas dévoiler, à partir de structures génétiques du texte, une vision de la société économique : celle-ci vient *a posteriori* étayer une hantise profonde, la plus lisible.

lviii. *JDS*, page 251.

lix. Pour en rester à *Poil de Carotte*, les titres des scènes, comme les réseaux de comparaison sont autant d'indices de présence d'un silence taraudant, travaillant le texte et l'homme, mais moteur d'une inspiration dont la nature perce à tout moment, investit régulièrement le champ antagoniste du discours (cf « Réticences »...).

lx. Benveniste, *L'appareil formel de L'énonciation*, page 81.