

VERS UNE ESTHETIQUE DU SILENCE DANS DANS LE CIEL

De même que la profondeur du ciel décourageait Baudelaire dans le « Confiteur de l'artiste », elle écrasait aussi Mallarmé sous l'imperturbable ironie de ses « plafonds silencieux » dans *L'Azur*. Ainsi, à l'époque de la Décadence, le ciel est devenu un symbole familier, celui de la toile vide devant laquelle se tenaient les artistes, avec la palette de leur impuissance. Entre la pensée et son expression était l'espace, et ils avaient beau s'élever le plus haut possible, ce que les Décadents voyaient toujours gisait au-dessous d'eux, dans le détail infinitésimal du panorama de la vie insipide qu'ils méprisaient. Comme ils associaient l'élévation au raffinement extrême de leur langue, les Décadents ont souvent été accusés de s'être enfermés « dans une solitude hautaine et aristocratique et d'avoir, par refus de la vie et de la réalité, abouti au solipsisme et au narcissisme »ⁱ. En tant que lieu commun de l'inexprimable, le ciel continuait à être un mirage qui ne cesse de reculer devant les images et les coups de pinceau, et il restait donc vierge de toute compromission dans l'éternité de son éloignement.

Publié dans une édition annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet en 1989ⁱⁱ, le roman inachevé de Mirbeau, *Dans le ciel*, reflète le caractère ineffable de son sujet. De fait, peu de livres évoquent d'une façon aussi pénétrante l'obsession des Décadents, l'indescriptible, et leurs interrogations sur ce qui constitue l'art : est-il dans les choses contemplées, dans le regard visionnaire du poète, dans l'éclat impressionniste de sensations en perpétuelle transformation, ou bien dans l'espace infranchissable qui sépare le sujet de l'objet ? Comme je vais tâcher de le démontrer, le roman de Mirbeau pose aussi deux autres questions : *qu'est-ce qui voit ? Et qu'est-ce qui fait apparaître la beauté ?* Est-ce l'artiste qui débloque l'accès au mystère des correspondances ? Ou n'est-il lui aussi qu'un déchet de matière pourrissante à travers lequel la nature poursuit indéfiniment son travail de création ?

On a souvent souligné que Mirbeau enracine son œuvre dans le débat esthétique qui a lieu au moment où il rédige son roman. La défense des impressionnistes par Mirbeau, journaliste et critique d'art, a été bien étudiée, ainsi que le soutien apporté à Camille Pissarro et que son amitié avec Claude Monet, et l'on sait qu'il avait acquis *Les Iris* et *Les Tournesols* de Van Gogh, qui ressemblent aux toiles de Lucien, un des protagonistes de *Dans le ciel*. Michel et Nivet vont jusqu'à suggérer que le personnage central du roman a été inspiré par Van Gogh :

« Même quête désespérée d'un absolu. [...] Même progression implacable de la folie. Même volonté d'auto-punition aboutissant au suicide » (préface, p. 14).

Avec son intrigue méandreuse et son récit non structuré, le roman n'aboutit pas à une solution, mais s'achève, d'une façon surprenante,

sur l'évanouissement du narrateur. Dans le texte inachevé de Mirbeau, le refus de la composition devient le principe de ce que l'on a considéré comme une expérience d'impressionnisme littéraire. Pour cette raison, il est bien possible que les sept années apparemment improductives, entre 1890 et 1897, aient été incorporées en tant que sujet d'une œuvre restée inédite pendant un siècle, où la paralysie de la main de l'écrivain et le mutisme de sa langue apparaissent comme des symptômes de son agraphie, alors que le ciel devient la voix par le truchement de laquelle s'exprime l'impuissance de Mirbeau.

De même que le mystique descend des sommets afin de retourner dans le monde encombré des propos oiseux de la vie quotidienne, le roman de Mirbeau renonce à l'effort pour étreindre l'ineffable, afin de l'incarner dans une multiplicité de voix narratives concurrentes. Après un début confié à un premier narrateur, qui nie l'importance de l'amitié et de la nostalgie (« *N'est-ce pas une chose curieuse et anti-littéraire ?* », p. 23), l'histoire est déléguée à deux conteurs, qui sont dotés d'une sensibilité artistique, mais sont incapables de l'exprimer.

Paresseux, mondain, le premier narrateur est un homme d'affaires avide de plaisir, pas vraiment un personnage « *que l'on serait tenté d'identifier à l'auteur* »ⁱⁱⁱ. Il sert plutôt de repoussoir pour les neurasthéniques et les visionnaires à qui l'on fait jouer d'ordinaire les rôles d'esthètes décadents. Pour cet homme, l'ascension, c'est la réussite matérielle, et non la découverte de la beauté du ciel. Aussi bien, pendant que ses relations et lui-même s'élevaient dans la société, son vieil ami Georges, le solitaire, « *s'obstinait à rester en bas* » (p. 23).

Mirbeau établit une corrélation entre l'incapacité de ses personnages à exprimer ce qu'ils ressentent et leur reconnaissance douloureuse de ce qui est élevé et sublime. Prolixe et doté de sens pratique, le premier narrateur se trouve plus à son aise dans un « *pays de tranquilles plaines* » (p. 24). Pourtant, bien qu'il n'ait pas l'habitude de regarder en l'air, il n'est pas indifférent à ce qu'il appelle « *le rêve du ciel qui vous entoure d'éternité silencieuse* » (p. 25). Un rêve de formes folles, mouvantes : le ciel est rempli d'œuvres d'art, les nuages, condamnées à se dissoudre, et qui sont d'autant plus belles qu'elles sont indescriptibles. C'est pourquoi le narrateur s'imagine que contempler le ciel frappe d'impuissance l'artiste, qui découvre que c'est précisément « *dans le ciel* » que son œuvre est en train de prendre forme.

Une fois qu'il a reçu de son ami Georges le récit de ses misères d'enfance, le premier narrateur abandonne sa fonction de conteur à son hôte. C'est sous l'effet de la lecture du manuscrit de Georges que le narrateur anonyme perd son habileté à exprimer ses pensées avec l'outil des mots et qu'il devient incapable « *de définir les sentiments qui [l'] agitaient* » (p. 35). C'est la vision du ciel induite par le texte de Georges qui lui fait perdre la voix, puisque, pour finir, il est supplanté par le document qui lui survit.

L'épisode central du roman montre la corruption de Georges, qui, enfant, a été perverti systématiquement par sa famille et son éducation. Ce sont là des thèmes ressassés par Mirbeau, notamment dans ses romans antérieurs, autobiographiques, qui traitaient déjà d'adolescences malheureuses. Comme Jean Mintié du *Calvaire* (1886), Sébastien Roch, du roman homonyme (1890), et Albert Derville, de *L'Abbé Jules* (1888), Georges a été un habitant des cieus, un être sans substance, pas encore appesanti par les préjugés, avant d'être à son tour corrompu par les leçons de son précepteur. Le roman de Mirbeau montre qu'avant d'être contaminé par les

enseignements de ses professeurs, il vit dans un système sensoriel peu propice à la compréhension. Comme le cygne blanc abattu par un chasseur jaloux, attaché à la terre, l'enfant non scolarisé est parfait, jusqu'au jour où il commence à penser. Mais comme cette innocence est irracontable, le texte de Georges ne peut que nous parler de sa chute du ciel, ce qu'il appelle « *la retombée de l'ange que j'aurais pu être, à l'immonde, à la croupissante larve que je suis* » (p. 56).

L'espace qui sépare les mots vides, dans lesquels se meuvent les éducateurs, des référents oblitérés par leur langage inapte à inspirer quoi que ce soit, est comparable à la clarté du ciel qui débouche peu à peu sur l'obscurité de la nuit. L'espoir que caresse Georges est d'animer le monde et de le peupler des idées auxquelles ce qu'il écrit donne vie. Son souhait est que « *les mots que je trace deviennent [...] des personnages vivants, des personnages qui remuent, [...] qui me parlent* », s'exclame-t-il (p. 56-57).

L'inaptitude de l'artiste à se servir de son œuvre pour atteindre le ciel est le problème central abordé par Mirbeau dans *Dans le ciel*. Dans une note de son édition de la correspondance de Mirbeau avec Jean Grave, Michel qualifie le roman de « *pré-existentialiste* »^{iv}. Ce qualificatif énigmatique est plus facile à comprendre si l'on pense à « *l'homme absurde* » de Camus qui pose à Dieu des questions sans réponse. La prière, comme la création, peut conduire à un désir solipsiste d'accomplissement ; de même que c'est l'amour de la beauté qui permet de la capturer dans une œuvre d'art, de même c'est l'amour de Dieu qui fait jaillir de lui une réponse aux questions qu'on lui pose. Mais, pour finir, semblable communion avec soi-même se révèle insatisfaisante, puisque Georges ne peut pas prêter vie aux lettres qu'il trace. Au contraire, ses kyrielles de syllabes sans vie deviennent de mornes imprécations, l'aboiement plaintif et opiniâtre d'« *un chien perdu dans la nuit* ».

Pour le narrateur de Mirbeau, « *l'aboi du chien* » représente l'auto-expression de l'artiste, les plaintes de celui qui pousse, face à la voûte céleste, des cris qui deviennent de plus en plus forts, jusqu'à ce qu'ils soient « *comme une révolte* » : « *C'est la révolte de l'homme, qui monte contre le ciel [...], c'est la voix même de la terre* » (p. 118).

Quand Lucien, un artiste qui avait habité l'abbaye en ruines, prend à son tour la parole, le nouveau narrateur utilise la même phrase descriptive, comme s'il était contaminé par l'aboiement de la misérable créature. Dans son rêve synesthésique de transformer les sons en images, Lucien voudrait peindre l'aboi du chien comme une lumière empoisonnée, comme des nuages blafards de turbulence, qui font que l'infini peut être contenu dans le cri d'un animal qui sait qu'il ne peut pas l'atteindre.

Dans *Dans le ciel*, le ciel est comparable au roman laissé inachevé par Mirbeau : il est le reflet de l'œil bleu de Dieu dans le regard de l'artiste humain. Le sujet du roman n'est donc autre que sa propre discontinuité, telle qu'elle résulte de la fragmentation des récits et des nombreuses ellipses qui, sur le plan de la ponctuation, comme l'a noté Jacques Dürrenmatt, aboutissent à l'usage compulsif des points de suspension qui remplissent l'œuvre de vide et la laissent « *investie par le vide, à tout moment sur le point de s'interrompre, [...], incapable de jamais s'achever* »^v.

Alors que, de son propre aveu, il n'est pas éloquent, Lucien discourt longuement sur l'art, mais son discours est toujours ponctué d'apories et de grimaces, trous insignifiants tels que ceux qu'il perce dans ses tableaux. Comme les propos décousus qu'il prête à son personnage,

la présentation que Mirbeau fait de lui disqualifie son langage en tant que moyen de communication, puisqu'il inhibe ses efforts pour s'évader de la prison de son moi.

Alors que le credo artistique de Lucien met l'accent sur l'œil, la main et le cerveau, dans « *cette trinité de verbes : voir, sentir, comprendre* », il est voué à ne faire que l'expérience de l'ignorance, de l'aveuglement, et de l'amputation de la main incapable d'atteindre le ciel. La situation de la maison, édifiée sur un piton, correspond à celle du bras du peintre dressé, dans une manifestation d'orgueilleuse exaltation du moi, puisque la créativité apparaît comme une prométhéenne tentation de voler ce qui est hors de portée de l'homme. Pour Lucien, le travail de l'artiste est de violer l'intimité de l'objet en le possédant et en le reproduisant comme des « *états de l'esprit* » particulièrement expressifs (p. 92). Alors qu'il souhaite prendre son essor, Lucien reste attaché à la terre par ses échecs, par les mots et les huiles réfractaires qui ne peuvent emprisonner ce qu'il s'efforce d'atteindre. Comme un discours privé de signification et un souffle expiré vers le ciel, l'idéal n'est pas intériorisé par la vision de l'artiste, mais exhalé dans le vide sans couleurs de l'espace. « *Je cherche – se plaint Lucien. La figure plissée de grimaces... il traçait dans l'air, avec son doigt, d'idéales figures... Je cherche ça... Saisistu ?* » (p. 86).

De même que le pinceau du peintre est une extension de sa main, de même, pour le poète, « *la parole est assimilée à la puissance sexuelle et le verbe à la semence* », écrit Durand^{vi}. Mais, dans son effort pour enfermer le ciel à l'intérieur de ses œuvres, Lucien ne peut que jeter sa semence sur un terrain aride. Au moment même de sa production et de sa réception, l'art de Lucien se révèle stérile, puisqu'un idéal infini ne peut pas ensemer son œuvre, et que, par ailleurs, ses tableaux sont si contraires aux conventions qu'ils ne provoquent chez les autres que la dérision ou l'indifférence. Il s'en plaint :

« *Rien jamais ne germera des semences que je suis las, las et dégoûté d'avoir jetées dans le vent, comme le triste et infécond Onan* » (p. 121).

Horticulteur accompli, Mirbeau utilise des images florales pour exprimer l'idée que, comme artiste, la nature surpasse l'homme. Ainsi, pour Lucien, sa mission est de planter des fleurs qui poussent sur le cloaque de l'ignominie humaine et se dressent vers le ciel et sa chaleur vivifiante. La souffrance est comparable au fumier, grâce auquel la terre, dans sa bassesse, n'en est pas moins le truchement par lequel l'art paye son tribut à l'infini. Mais, semblable au cygne en vol et à l'abbaye édifiée sur un pic, la fleur est condamnée à tomber, à se faner, à se flétrir ; de même, les images de déclin et de détumescence montrent que la gravité de l'impuissance tue la créativité ascensionnelle.

Dans le rêve récurrent de Lucien, rêve d'enterrement dans ses toiles, le lys, avec son bulbe « *puissant comme un sexe* » (p. 121), est enterré dans la terre, où il perd ses feuilles et pourrit. Les tours, les arbres et les fleurs symbolisent les efforts de l'homme pour incarner ses aspirations dans ce qui exprime leur frustration. En mettant l'accent sur la confusion entre celui qui voit et la scène vue, Mirbeau se demande où la vue, la sensation et la compréhension impliquées par son mot d'ordre « *voir, sentir, comprendre* », peuvent bien se rencontrer effectivement. Comme chez Van Gogh, le tournoiement d'étoiles devient le vertige de celui qui le contemple, puisque l'objet perçu se reflète comme des « *projections de prunelles hagardes* » (p. 88). Le ciel vierge est peint au-dessus d'arbres nouveaux et flétris, dont les branches incandescentes sont comme des doigts qui

l'approchent sans pouvoir le toucher (p. 88). Quand Lucien cesse de croire à l'artiste visionnaire qui peint la nature comme « *l'émotion intérieure de son âme* » (p. 92), il se considère lui-même comme l'objet des sollicitations du monde extérieur. Si Georges voit un échafaud ou une croix dans le chevalet de Lucien, ce n'est pas pour donner vie à une œuvre insignifiante par son interprétation, mais parce qu'il cède à un symbolisme facile par inadvertance, comme les préraphaélites que Mirbeau tourne en dérision. Avec leurs éphèbes asexués, « *qui puent la pédérastie* », leurs œuvres exsudent « *la nécrose* » et une « *basse mysticité* » (p. 130). Quand Lucien se met à chanter l'art fonctionnel des menuisiers dont les tables ne sont que des tables, il conclut que la responsabilité du peintre doit être la reproduction de l'objet ; l'esthétique cesse alors d'être un don propre aux génies, pour être une qualité inhérente aux choses qu'ils contemplent. La beauté cesse d'être l'enregistrement d'un état d'esprit de l'artiste, elle est une propriété du monde de la nature qu'il ne peut jamais saisir.

Après une visite au Louvre, Lucien s'affale sur un banc, crache sombrement par terre, et se remet à théoriser. Il déplore le clinquant des ornements et fioritures, qu'il ridiculise :

« *Un tas de perversions de formes qui ne donnent de l'illusion qu'aux imbéciles* » (p. 129).



Dessin d'Armand Point.

Affirmant la supériorité de la clarté et de la santé, il réintroduit l'image de l'excrément et des fleurs en dénigrant les bourgeons maladifs dans les tableaux qu'il méprise. Écœuré par les niaiseries des critiques sur le symbolisme du lys, il fait tourner sa canne tout en tonnant :

« *Du lys !... Du lys !... De la m... !* » (p. 131).

En recyclant inconsciemment les images de son rêve, l'argumentation de Lucien invalide ses prémisses sous-jacentes et justifie le symbolisme qu'il attaque pour son obscurantisme. La canne qu'il brandit, et qui se substitue au lys-phallus en berne, est le pinceau du peintre impuissant, qui ne peut rivaliser avec la nature, mais qui, comme dans le cauchemar, est en quelque sorte réintégré dans le monde qu'il est inapte à peindre.

Du coup, la finalité de l'œuvre est rendue problématique, car on ne sait pas clairement si le but de l'art est le fumier ou la fleur, si c'est la corruption dans laquelle incube l'éternelle chaleur de la vie ou bien les formes évanescences que prend la vie avant de dépérir. Il n'y a pas de supériorité des artistes sur la nature, pas de hiérarchie qui place les humains au sommet et le monde à leurs pieds. La leçon d'humilité qui est donnée par le ciel est que la création est le travail effectué par l'énergie de la vie. Non localisée, présente en tous lieux, elle est le moteur des changements qui enveloppent les artistes, dont les œuvres ne peuvent la contenir.

À l'œuvre chez Mirbeau, il y a une impulsion à devenir l'art qu'il s'épuise à produire. Cet improductif et durable état d'inactivité, qui est aussi un temps de recharge, trahit le souhait de se dissoudre dans la nature qu'il glorifie. Chacun de ses trois premiers romans porte la trace de cette course à l'indifférenciation, de ce désir d'anéantissement qui apporte le silence, la paix et le repos. De même que Sébastien Roch aspire à « *l'éparpillement moléculaire* »^{vii}, l'abbé Jules soutient que le premier des devoirs n'est certes pas de fonder des religions ou des empires, mais bien de retourner au néant d'où est issu tout ce qui vit : « *L'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien.* »^{viii}

Avec *Dans le ciel*, les différents pôles entre lesquels oscillent les entreprises de l'artiste sont symbolisés par deux toiles que Lucien ne parvient pas à réaliser : la visualisation du torturant « *aboi d'un chien* », et la peinture du fumier, qui est, pour Lucien, la première matrice de la création. Dans la vie grouillante du tas de fumier, il n'y plus de conflit entre sujet et objet, plus d'infinité sans commune mesure avec l'effort nécessaire pour l'exprimer. Le lys, qui n'est pas encore de l'excrément, n'est qu'une corruption, en attendant de devenir le matériau fertile dans lequel va s'enraciner un autre lys. En cherchant à rendre visuellement la perception du sujet, les impressionnistes, qui peignaient le temps qui passe à travers les effets changeants de la lumière, ont tâché de susciter dans leurs toiles le sentiment de la simultanéité et de l'immanence. Le passé des déchets jetés aux ordures est déjà lourd de leur futur, car « *un tas d'ordures* » devient, en un clin d'œil, « *une féerie de flores, de faunes, [...], un éclatement de vie splendide* » (p. 97). De même que les sujets de Lucien tendent à sortir de leurs cadres, il sait qu'il ne peut pas peindre la durée de vie du fumier dans le temps. Chaque fois qu'il se rend compte de son incapacité à appliquer jusqu'au bout le dernier principe de son credo (« *comprendre* »), il en revient au premier (« *voir* »), et de nouveau s'efforce de bien regarder. Du tas de fumier il dit à Georges :

« *J'ai essayé de rendre ça [...], mais va te faire fiche !... Eh bien ! vois-tu... j'ai besoin de revoir du fumier* » (p. 97).

De fait, puisque « *voir* », comme le suggère le livre, est une condition préalable pour pouvoir créer, Mirbeau se demande aussi en quoi peut bien consister la vision de l'artiste.

Pendant son séjour dans l'abbaye, Lucien écrit qu'il a rencontré un mendiant aveugle, que sa petite-fille muette guidait sur la route. Non déformé par les verres d'une subjectivité réductrice, le monde que « voit » le vieillard n'est pas vide, noir ou absent. De même, le regard de la fillette, « *vaste comme le ciel* » (p. 121-122), enveloppe les potentialités des choses, qui restent indéfinies dans les discours des autres. L'analogie entre les fleurs et le fumier reparaît dans cette description, de même que **l'ab-surdité** de la bouche silencieuse d'un ciel qui ne répond pas est en correspondance avec « *cette bouche de fleur vierge, qu'aucune parole humaine n'a souillée* » (p. 122). Ceux qui n'ont pas été profanés par la connaissance ni souillés par les discours, voient l'univers réfléchi dans l'abîme bleu de leurs yeux, quand ils reflètent l'empyrée dans ce « *regard firmamental* » et expriment son mystère dans « *cette bouche d'astralité* » (p. 122).

Le meilleur réceptacle pour la plénitude du cosmos est celui qui est vide. Ainsi, Lucien, qui est conscient de la petitesse de son talent, en arrive à caresser en imagination le rêve de son auto-mutilation : se crever les yeux pour apercevoir le ciel, se couper les oreilles pour

cesser d'entendre le bla-bla des autres, se trancher les mains qui, comme outil d'appréhension du monde, ne font que salir et dégrader ce qu'elles prétendent immortaliser. La pulsion à l'auto-émasculation pour être manchot, aveugle et muet, est une réitération du désir de l'artiste de se fondre dans son sujet – d'euphémiser son impuissance sous la forme des substances malléables que la nature créatrice peut modeler pour en extraire ses œuvres. Lucien doit apprendre la leçon que Georges a tirée – non pour admirer le terreau fertile, mais pour se dissoudre en lui. Le renoncement à la vie apparaît alors comme le geste suprême de l'artiste, comme l'affirmation que la nature va refaçonner un chef-d'œuvre avec son cadavre. Pour Georges, retourner à la boue originelle, c'est « *lui restituer ce petit tas de fumier, qui est [son] corps, et où tant de formes charmantes, qui sait ? tant d'organismes curieux, attendent de naître* » (p. 50).

Métonymisé par la relation entre sa main et sa volonté – « *cette sacrée main toujours en révolte [...] contre ce que je veux* » (p. 139) – est le gouffre qui sépare l'artiste de la beauté et de la transcendance. Extravagant, somptueux pour la vue, mais sur un mode qu'il avait tourné en dérision, le projet final de Lucien est de peindre une scène dont les principaux personnages sont investis d'un symbolisme dont il n'a pas conscience. Tapissé de pensées interrompues par le cadre, le tableau montre des paons qui se pavent avec raideur dans des poses étranges. Naguère les deux amis avaient dénigré les paons, dont le plumage ocellé était à leurs yeux d'une beauté tape-à-l'œil et banale. Mais en choisissant ces créatures comme symbole central de sa dernière œuvre, Lucien révèle à quel point l'esthétique du roman a changé.

C'est une litote de Mirbeau que d'avoir subordonné la vue à la sagesse et à la clairvoyance de l'aveugle. Le héros qui se mutile, selon la remarque de Durand, croit que le sacrifice de la vue est un moyen de se libérer, « *de renforcer la vision et d'acquérir la voyance magique* »^{ix}. Le regard pénétrant de l'artiste est aussi ce qui le limite, comme Lucien finit par s'en rendre compte lorsqu'il idéalise l'aveugle. En se crevant les yeux, le thaumaturge se déconnecte des apparences, il est coupé du monde de l'illusion où il était auparavant retenu prisonnier. Avec son don de seconde vue, il s'offre le luxe d'avoir un point de vue mobile, une omniprésence qui lui permet de s'identifier à n'importe qui. Mais quand l'infini dilate l'œil du visionnaire, le moi, exalté, n'a plus d'objet à apercevoir. La cécité du mystique est accompagnée de mutisme, et le saint en extase, illuminé par l'approbation divine, ne peut exprimer le sublime de sa vision par le truchement de la langue de tous les jours.

Le roman de Mirbeau s'achève sur l'auto-effacement de l'artiste, quand celui-ci choisit d'être vu par ce qu'il y a de plus inexprimablement beau. La profusion des « pensées » – les fleurs ! – est comparable au bourgeonnement de ses propres « pensées », puisque Mirbeau identifie le monde et la contemplation qu'on en a. Quand le paon fait la roue, sa queue devient comme un point d'observation universel : « *Pour une imagination ambivalente, le paon est une vision multipliée* »^x. Grâce aux commentaires pénétrants de Bachelard sur le paon, on peut mieux comprendre l'évolution esthétique de Mirbeau et l'anéantissement du moi de l'artiste dans les œuvres que produit le monde^{xi}. Après avoir commencé par affirmer le principe de l'oblitération du sujet, Lucien cesse de célébrer les œuvres où « *il n'y a rien* » (p. 119). Il sait que son regard pénétrant ne transforme pas la matière en lumière, mais que l'artiste fasciné par la beauté du monde voit se désintégrer la conscience d'en être séparé.

Séquestré dans son atelier, il peint son ultime toile, qui est en correspondance avec l'image sur laquelle se termine le roman. La « *toile crevée* », équivalent de l'œil crevé de l'artiste mort, du cou du paon étranglé, du rictus horrible du cadavre, et de la main tranchée que Lucien a sciée à la hauteur du poignet. La rupture et la mutilation qui sont représentées comme dans un tableau se répètent au niveau du récit et de l'écriture, de même que les propos aveugles de Georges rendu muet par son évanouissement reflètent la déconnexion du corps et de l'œil, et, comme l'a noté Claude Benoît, font du peintre l'équivalent du romancier, « *qui mutile son œuvre en la laissant inachevée* »^{xii}.

Cependant, comme tous les écrits de Mirbeau continueront de le suggérer, l'écrivain qui n'essaie plus de voir, reparaît en tant que véhicule à travers lequel se montre l'objet visuel. Quand l'œil du peintre est aveuglé par le plumage fascinant du paon, « *il a le sentiment d'être en présence d'une volonté directe de beauté* »^{xiii}.

L'anarchisme de Mirbeau pourrait expliquer l'impulsion de l'écrivain à répudier son œuvre, puisqu'une littérature de protestation comme la sienne deviendrait superflue dans une société où régneraient la justice et la fraternité. Bien que moins évident ici que dans ses romans les plus polémiques, le lien établi par Mirbeau entre ses combats esthétiques et ses convictions politiques montre que la création d'un monde sans État, tel que Proudhon l'envisageait, éliminerait les iniquités qui ont enflammé la colère de l'écrivain. Au moment même où il esquissait *Dans le ciel*, il aidait Jean Grave à publier *La Société mourante et l'anarchie* et était donc conscient des accusations lancées par ses ennemis, pour qui, il faisait partie « *de ces nombreux littérateurs de la jeunesse fin-de-siècle qui ont flirté un certain temps avec l'anarchie par dilettantisme* »^{xiv}. Il ne voulait pas être coupable d'« *une lâche désertion du devoir social* » (*Dans le ciel*, p. 110). Mirbeau a donc interrompu son travail de romancier pour se consacrer un temps à son engagement politique. Alors que les années improductives de Mirbeau, comme ses biographes l'ont relevé, ont témoigné en réalité d'un accroissement de sa production journalistique^{xv}, son silence littéraire peut être attribué à la conviction, exprimée par Lucien, « *que l'art n'est peut-être qu'une duperie, une imbécile mystification* » (p. 110).

Cependant, au fur et à mesure que Mirbeau se remet à s'intéresser à la littérature, en tant qu'outil politique susceptible de conduire, à terme, à l'obsolescence de l'écrivain, l'esthétique qu'il formule dans *Dans le ciel* suggère le désir d'être une chose qui voit, mais qui est rendue muette par la beauté du monde. « *À mesure que Mirbeau avance dans son travail d'écrivain, il se détruit* », a observé Hubert Juin avec perspicacité^{xvi}.

Mutilé, devenu impuissant, démembré et laissé sans voix, l'artiste, par sa passivité même, devient le lieu où se façonnent les œuvres. Alors que Lucien disait à Georges « *que [la nature] n'existe pas, qu'elle n'est qu'une combinaison idéale et multiforme de [son] cerveau* » (p. 92), ce que l'on voit disparaître par la suite, c'est la conception selon laquelle les œuvres de l'artiste sont réabsorbées dans le chaos du tas de fumier. Le dénouement du roman ne donne pas la sensation d'une dissolution, telle la vie d'une plante qui se décompose doucement dans la terre. En correspondance avec la brutale interruption du récit, l'évanouissement de Georges est comme une répétition de la mutilation de la main de Lucien. Mais le hiatus dans les publications de Mirbeau, au même titre que la perte de conscience du narrateur, est un phénomène passager qui fait

partie du cycle de la nature – qui alterne le pourrissement et le renouveau, le repos et l'activité de production.

L'acte d'auto-castration auquel Lucien succombe semble privilégier la main comme instrument de reproduction. Ce qui importe plus que l'œil qui voit, plus que le cerveau qui comprend, c'est le contrôle de l'organe qui permet à la vision de prendre forme. De la même façon que sa voix qui se tait, la mutilation de la main ramène Lucien à un état d'harmonie indifférenciée, où le corps est l'univers qui incorpore tout en lui. Même sa capacité à voir dans sa main coupée l'équivalent d'un pénis est perdue en même temps que son aptitude à concevoir de vrais symboles. En tant qu'enfant de la fusion du créateur et de son sujet, l'œuvre de l'artiste procède de sa façon de manipuler le monde.

Les images de surdité, de flaccidité et d'impuissance sont peut-être pour Mirbeau les symptômes de sa conscience de son inadaptation d'écrivain. Mais, conformément à l'alternance de périodes d'excitation et d'apaisement, la pulsion créatrice est comme une démangeaison des mains, un prurit qu'on peut apaiser en saisissant sa plume. L'abatement d'Onan ne diminue pas son désir de répandre régulièrement sa semence sur la page blanche inhospitalière. Ainsi Lucien demande-t-il à Georges :

« Tu sens en toi quelque chose qui te pousse à écrire ? quelque chose qui te démange les mains, comme une fièvre, et te monte à la gorge, comme un sanglot ? » (p. 85).

Le sanglot prêt à éclater, l'éjaculation de l'encre, la démangeaison involontaire de la main, qui commence à écrire, apparaissent aux yeux de Mirbeau comme des actes prescrits par la nature qui, quand elle enflamme le désir de l'homme, lui interdit à jamais d'être maître de lui-même. Ce qui est naturel et inévitable, ce n'est pas d'abandonner son moi qui se vaporise dans le néant bleu de l'espace, mais bien de satisfaire l'envie d'êtreindre le monde et de le recréer. Si le roman de Mirbeau exprime une thèse existentielle, c'est que la condition de l'homme, tombé du ciel à son état larvaire actuel, n'a pas fait cesser ses plaintes sur sa déchéance. En dépit de son éloignement infini, la voûte inhumaine de l'azur incite les artistes à faire l'ascension des collines et à lever leurs mains en l'air. Les œuvres inachevées qu'ils laissent derrière eux ont enregistré leurs cris de colère étouffés, de même que l'aboïement d'un chien dérange les dormeurs dans la nuit.

Robert ZIEGLER
Université du Montana
(Texte traduit par Pierre Michel)

NOTES :

- i. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Presses Universitaires de France, 1977, p. 299.
- ii. *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, préface et notes de Pierre Michel et Jean-François Nivet.
- iii. Michel et Nivet, préface de *Dans le ciel*, p. 12.
- iv. Mirbeau-Grave, *Correspondance*, Au Fourneau, 1994, p. 53.
- v. Jacques Dürrenmatt, « La Ponctuation de Mirbeau », Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 312.
- vi. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 172.
- vii. Il envisage le suicide comme « quelque chose d'inexprimablement doux, quelque chose comme l'éparpillement moléculaire, comme la volatilisation de tout son être, de tout son être sensible et pensant » (Sébastien Roch, U.G.E., 10/18, 1977, p. 111).
- viii. *L'Abbé Jules*, U.G.E., 10/18, 1977, p. 203.
- ix. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 172.

-
- x. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 42.
- xi. Le paon reparaitra dans *Les Affaires sont les affaires* et surtout dans *Le Jardin des supplices*, où, en opposition avec la quête recommandée par le romancier, la quête pour les choses elles-mêmes, le paon représente toujours quelque chose de plus que lui-même : « Sa signification est toujours celle d'un excès : il est trop vaniteux, trop prétentieux. Il signifie plus qu'il n'est » (Robert Ziegler, « Hunting the peacock : The Pursuit of Non-reflective experience in Mirbeau's *Le jardin des supplices* », *Nineteenth Century French Studies*, 12.4 et 13.1, 1984, pp. 162-174.
- xii. Claude Benoît, « *Dans le ciel* : un roman impressionniste ? », dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, *loc. cit.*, p. 204.
- xiii. Bachelard, *op. cit.*, p. 43.
- xiv. Reginald Carr, « L'Anarchisme de Mirbeau dans son œuvre littéraire », in Actes du Colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, *loc. cit.*, p. 72.
- xv. Contestant l'idée selon laquelle Mirbeau aurait été inactif, Michel et Nivet rappellent qu'il a successivement publié dans *L'Écho de Paris* « une étonnante série de Dialogues tristes admirés de Mallarmé, les premières versions des Farces et moralités, son œuvre la plus achevée, et la première mouture du Journal d'une femme de chambre » (préface de *Dans le ciel*, p. 7).
- xvi. Hubert Juin, préface à *Sébastien Roch*, U.G.E., 1977, p. 15.