

GUY DE MAUPASSANT ET OCTAVE MIRBEAU : LE CLOS ET L'OUVERT

"Non, l'homme est comme un fruit que Dieu sépare en deux."

Guy de Maupassant, *Histoire du vieux temps*

"Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes (...)"

Octave Mirbeau, *La 628-E-8*

Loin de toujours permettre le recul et la distanciation nécessaires à l'appréhension réfléchie d'un fait historique, la commémoration d'un événement tend parfois pernicieusement à figer et à fixer celui-ci dans le cadre trop étroit d'une situation temporelle unique et d'une délimitation historique révolue. Ainsi, il y a fort à parier que les célébrations, il y a deux ans, mettant en jeu le couple Normandie-guerre n'ont trouvé que chez peu de personnes un écho de nature à stimuler de pertinentes réminiscences d'un siècle l'autre, à favoriser de féconds rapprochements entre les traumatismes éprouvés dans une même région, dans la moitié du XIXème siècle et ceux occasionnés par la guerre de 1870, permettant de toucher du doigt la vénéneuse et inaltérable intimité de cette liaison.

Acteurs – à un âge qui n'autorise pas toutes les impassibilités – puis commentateurs lucides mais éprouvés (1) d'un de ces épisodes au goût d'apocalypse, deux des écrivains qui ont contribué à façonner le visage littéraire de cet avant-siècle, Guy de Maupassant et Octave Mirbeau, auraient pu suffire à eux seuls à illustrer le fait que la fin des hostilités, armistice ou capitulation, ne connaît pas nécessairement comme corollaire intime une démobilisation de l'esprit ; il ne s'agit pas de mesurer l'ampleur d'une même expérience dans une œuvre littéraire ou de sonder l'impact d'un désarroi semblable sur deux personnalités : il nous a semblé judicieux d'ébaucher les linéaments d'un rapprochement entre deux esprits, de proposer une perspective de synthèse en espérant faire percevoir l'intérêt d'un parallèle opportun dans la révélation profonde de deux auteurs, de leurs évolutions respectives ou communes, de l'originalité de leurs positions et adhésions filtrées à travers les héritages et influences d'une époque.

Car enfin si nous devons ne considérer que les deux événements bornant leurs existences – la Normandie comme espace matriciel et l'aliénation, la perte de soi comme issue fatidique –, il serait tentant d'éprouver jusqu'où était opérante une évidente parité ; de fait, il importait surtout de saisir que le lieu des divergences qui invalidait tout essai d'aller plus avant dans les confrontations entre les deux Normands figurait une ligne, qu'il appartenait à l'un d'ignorer et de franchir en toute liberté, à l'autre de respecter et d'user comme d'un rempart, d'un garde-fou. Ainsi Maupassant et Mirbeau se trouvent être les deux pôles d'une dialectique formulée d'une manière

définitive par Baudelaire : " *De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là.* " (2)

1) CONVERGENCES

Esquissons d'abord un rapide aperçu des convergences de parcours aisément discernables, et des affinités apparentes qui jalonnent les itinéraires de nos deux auteurs : l'impact d'une naissance en pays normand sur le patrimoine intellectuel et la spécificité des caractères des écrivains, particularités redoublées par la presque exacte contemporanéité, n'est plus à démontrer ; dans le cas des deux commensaux du dîner chez Trapp, elle se mesure autant à l'aune d'un indéfectible attachement filial à une région qu'aux signes marqués de personnalités ayant érigé l'authenticité en valeur primordiale, la compromission littéraire en péché capital ; des vertus de francs-tireurs et des qualités d'individualistes qui n'entraveront pas un besoin commun de se reconnaître en quelques grandes figures charismatiques d'alors : ce sera sous une même bannière que les deux hommes scelleront leur engagement littéraire.

Même si le recul historique nous impose toute l'éclatante disparité des motifs de rapprochement, Flaubert, Goncourt et Zola s'offrent comme les modèles idéaux à suivre sur les voies de la création. Avec la force de l'évidence, cette adhésion tricéphale s'avèrera d'ici peu caduque aux yeux des deux Normands. Si Maupassant va se tourner quasi-définitivement vers Flaubert (une idolâtrie qui ira grandissant après la mort du Vieux), si Mirbeau va trouver en Goncourt le parangon de l'artiste en qui se cristallise toute la détestation à l'endroit d'un siècle utilitaire et égalitariste, et vers qui se transfert toute l'immensité d'une prédilection pour les recherches esthétiques les plus neuves, un identique éloignement du père des *Rougon-Macquart* (alors même que l'histoire littéraire les considère à titre égal comme naturalistes) les rapproche indéniablement, même si les réticences de Maupassant à l'égard de Zola n'atteignent pas les imprécations exacerbées et blasphématoires que lui décochera de loin en loin Mirbeau.

Dès lors, il ne sera plus question d'embrigadement commun, même si des affinités électives et de sincères sympathies vont les inciter occasionnellement à échanger leurs jugements – par voie de correspondance ou par le biais de leur tribune de presse – à la faveur de la parution d'un ouvrage de l'un ou de l'autre.

Ce serait donc s'exposer à de lourdes illusions que de fonder sur les regroupements qui ont tenu lieu de prolégomènes aux *Soirées de Médan* (publication à laquelle Mirbeau n'a pas participé) une profonde intimité intellectuelle. Si celle-ci existe, nous pensons qu'elle transparaît plus volontiers dans un lieu plus privilégié que cette célébration qui doit beaucoup à des facteurs autres que relevant d'une pure communion d'esprit. (Guy de Maussapant s'en explique dans les *Soirées de Médan* (3)). Il est en effet une sphère initiale, une sorte de creuset à qui sont redevables nombre de littérateurs en herbe, au premier rang desquels Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le cénacle de *La République des Lettres*, autour de Catulle Mendès, semble bien à même de résumer presque à lui seul la complexité de la situation de nos deux auteurs dans cette constellation fin -de-siècle.

Déclencheur ou catalyseur, ce temple de la "*Bohème Littéraire*" (4) met en exergue et en scène les quêtes et les sollicitations profondes de toute une communauté artistique : c'est là que les agapes ne seront plus seulement "naturalistes" tant sont représentées les tendances poétiques et idéalistes, puisque s'y côtoient Mallarmé,

Dierx et Huysmans.

L'aura d'un Mendès (à qui Mirbeau vouera une durable estime), dont le prestige reposait essentiellement sur son heureuse inspiration à réunir les protagonistes littéraires les plus prometteurs, s'est vraisemblablement exercée sur la sensibilité profonde des jeunes littérateurs ; certes, les expériences de prime jeunesse ont été déterminantes dans le corpus intellectuel et affectif des deux hommes ; une enfance qui leur aura révélé à tous deux l'influence pathogène de l'éducation, les soulagements dispensés par une intime communion avec les éléments dans la providentielle nature, les consolations au dégoût inspiré par la vie procurées par de précoces épanchements littéraires (amorçés chez tous deux par de fertiles échanges épistolaires) constituent les agents d'une maturation riche s'il en est.

Mais le passage par la *La République des Lettres* présente cette particularité de faire affleurer chez deux personnalités chez qui l'on privilégie ordinairement l'aspect mimétique de l'œuvre une série d'aspirations et de préoccupations souvent rangées sous le boisseau. Car cette vraisemblable imprégnation, tout en infirmant un attachement réducteur au naturalisme médanien, éclaire les profondes coïncidences des options littéraires auxquelles souscrivent Mirbeau et Maupassant : aux similitudes de traits qui ont pu justifier certain enrôlement consenti aux côtés de Zola, aux similitudes d'inclinations naturelles, auxquelles les déterminent les données de caractère impulsif (tendances à d'impérieuses et opiniâtres sollicitations charnelles dont la participation commune à la pièce collective *La Feuille de Rose, maison turque* porte les traces, ambiguïté de la représentation féminine, expériences identiques de périodes de dépression et d'abattement) s'ajoute une inspiration dont il nous a plu de faire converger les composantes en ce noyau de *La République des Lettres* : priorité accordée à la psychologie de l'individu au détriment de l'étude sociale, place faite au "*tempérament*" du créateur impliquant une distance vis-à-vis de l'existence réelle du "*coin de nature*", importance de l'argument esthétique dans le jugement littéraire, complaisance pour l'excès et le voluptueux (avec ici une tendance plus marquée chez Mirbeau), fascination – subie ou agréée – pour les errements et les dérives "décadentes" d'une époque achoppent avec la dénomination conceptuellement stérile de naturaliste.

Au demeurant, les deux médanistes sauront ne pas oublier le tribut d'expériences et d'initiations, toutes choses convertibles en ressources littéraires, dont ils sont redevables à l'auteur de *Hespérus* ; en témoignent, hormis les allusions éparses (5), deux articles en date de 1884, l'un donné par Maupassant au *Gil Blas* le 3 juin 1884, titré "Les Subtils" (6), l'autre par Mirbeau au *Gaulois*, le 3 novembre 1884, "Le Rêve".

2) LES MOTIFS D'UNE RUPTURE

Ces coïncidences intimes, qui délimitaient réellement un terrain d'entente aux assises profondes (le tutoiement pratiqué entre les deux hommes fait foi de cette intimité), ne tarderont pas à céder le pas à des antagonismes qui, s'ils se résolvent en ruptures face à des incompatibilités d'ordre mineur, recèlent en fait les indices d'une dissonance d'organisation essentielle. Des réticences – esthétiques, politiques, philosophiques –, des aversions ou au contraire d'enthousiastes élans, des réflexions révélatrices dans la correspondance rendent compte de la nature de cette inadéquation et attestent la solidité de son enracinement dans un imaginaire.

Critique d'art

L'examen, même sommaire, des grandes constantes esthétiques chez un écrivain qui s'est parallèlement essayé à la critique, est souvent riche d'enseignements. Le discours plastique s'avère en effet être le lieu de projection privilégié des structures archétypales d'une fantasmagorie.

Il va sans dire que l'humble production critique de Maupassant en matière picturale et sculpturale ne souffre pas la comparaison avec le prodigieux engagement esthétique de Mirbeau ; il n'y a pour s'en convaincre qu'à jauger les enjeux que chacun d'eux assignait à la représentation picturale, symptomatiques de ce déséquilibre : moyen de faire "*coïncider le lecteur avec le contenu d'une conscience*" (8) chez l'auteur de *L'Abbé Jules*, elle semble ravalée, chez Maupassant, au niveau de mode d'expression accessoire, relevant davantage de l'ornementation de la vie que d'une harmonie essentielle.

Mais si indigente que soit sa collaboration au développement des beaux-arts, si précaire que soit la situation de Maupassant parmi le bataillon des critiques d'art de cette fin-de-siècle, la mise en écho de ses cinq textes (9) avec les quelques centaines de chroniques de Mirbeau fait ressurgir les premiers éléments d'une divergence, voie d'accès à une meilleure connaissance de la trame de deux univers mentaux. Un tel parallèle, s'il fait émerger des convergences qui traduisent un même idéal d'originalité et de nouveauté de part et d'autre (reconnaissance des novateurs – notamment Monet –, intérêt témoigné aux chercheurs de neuf) active surtout d'irréductibles disparités ; celles-ci, qui auraient pu, somme toute, passer pour ténues, tant l'intervention esthétique de Maupassant est, de son propre aveu, marginale et timide, font figure d'écueils dès lors que certaines acceptations, certaines tolérances de Maupassant, sont frappées du sceau du péché capital par le zéléur inconditionnel de l'impressionnisme qu'est Mirbeau. En effet, si les chroniques livrées par Mirbeau résonnent de sa haine du critique type poussant les hauts cris face au peintre qui "*n'enserme pas les contours dans le fil de fer de la ligne*" et exaltent "*puissance de synthèse et abstraction de la ligne*" (10), Maupassant semble fort bien s'accommoder des rigueurs d'une esthétique prônant la suprématie de la délimitation, puisqu'Harpignies autant que Bouguereau, Bonnat ou Gervex paraissent à même de lui procurer de savoureuses jouissances esthétiques.

Arbitraire séparation des tons, des nuances, voire des couleurs, coups de haches incongrus dans la compacité des formes, que l'un appréhende comme le plus aberrant non-sens esthétique, à laquelle l'autre adhère sans que lui paraisse paradoxale une égale attirance pour Bouguereau et Monet. C'est ainsi moins l'acceptation désinvolte de Maupassant que la nécessité de Mirbeau de faire de son rejet du contour la pierre angulaire de ses critères esthétiques qui doit nous mettre sur la piste d'un dépassement de cette dialectique plastique. Cette logique qui autorise ou non la ligne recouvrirait-elle une intuition débordant le champ esthétique ? Le trait abhorré par l'un tendrait-il à se prolonger hors du cadre pour cloisonner ce qui ne doit pas faire l'objet d'un brassage, ouvrir la voie à l'hétérogénéité ? Le traitement du "flou" semble bien en effet trouver d'autres échos que ceux occasionnés par les émotions artistiques, et résonner à des profondeurs qui paraissent susceptibles de receler le lieu intime du divorce Maupassant-Mirbeau.

Sans quitter le domaine pictural, il n'est guère difficile de déceler dans la conception que chacun s'est forgée du statut de l'artiste et de la spécificité des pouvoirs de son œuvre, les principes qui présidaient aux divergences d'approche critique. On chercherait en vain, chez

l'auteur de *Bel Ami*, tout ce qui constitue la richesse et l'irremplaçable apport de la magie de l'art selon Mirbeau : la communication d'âme à âme, qui s'instaure de l'intimité d'un esprit créateur à celle d'une pensée réceptrice, l'effondrement des barrières entre vu et vécu concourent à l'affirmation d'une compréhension de l'art comme source de flux, puissance de communication, force d'abolition. Le plus notable de ces rapports, mis à part celui qui existe du peintre au spectateur, peut être symbolisé par ce pont, dont Baudelaire précédemment s'était employé à définir l'essence, qui s'établit entre la sensibilité du créateur et une universalité humaine. L'article consacré à Gauguin le 16 février 1891 (11) résume éloquemment ce sentiment : l'artiste est la proie de rémanences, par lesquelles il perçoit les contrées exotiques comme "*le berceau de sa race à lui*", près de l'océan Pacifique qui "*semble l'avoir bercé, dans les autrefois, de chansons maternelles déjà entendues*".

Au demeurant, l'ensemble de cet article gravite autour du thème de la correspondance, et est placé sous le signe du passage, motifs caractéristiques de la personnalité de Mirbeau. Abolition de la distance entre expérience individuelle et destinée humaine, mais aussi effacement des distinctions entre la nature intérieure et l'autre ; il n'y a, à titre d'exemple, qu'à considérer la prodigieuse mise en abyme à l'œuvre dans cet article, où, pour exprimer sa conviction d'une intrication d'un monde sauvage, premier, avec le monde obsessionnel de l'artiste, il propose un parallèle étourdissant, fait de l'alternance de visions de nature paradisiaque et inviolée, et d'évocations de l'univers intime de "l'apôtre" Gauguin.

Le lieu du sens : harmonie de la nature ou scission du fantastique

Ce qui s'avoue encore dans ce texte, qui décidément synthétise à bien des égards la richesse et la complexité de la pensée mirbellienne, c'est une orientation qui est à même de ruiner l'idée de stricte obédience naturaliste ; la prééminence de la place accordée à l'intuition d'un dépassement, d'une signification du monde tangible proche de la logique symboliste permet à Mirbeau de déceler dans l'art de Gauguin, et plus généralement chez les peintres soucieux de transcrire "*l'inexprimable*" (12), la quête d'un au-delà. C'est l'apanage et la particularité d'un Mirbeau d'avoir sans cesse traduit l'univers sensible comme le palimpseste révélateur du sens : contempteur implacable des allégories de Moreau, de Burne Jones ou de Rossetti, son originalité de critique pictural réside dans son refus d'une scission entre une sphère abstraite, champ de l'irréel où se développerait la pensée pure, absolue, et le domaine de la perception physique ; répudiant donc le dogme platonicien dont s'autorisent les idéistes, il va s'employer, dans son discours critique aussi bien que dans son œuvre romanesque, à effacer cette frontière entre monde des apparences et monde de l'essence, faisant dès lors la place belle aux correspondances baudelairiennes.

Ici à nouveau, le rapprochement avec Maupassant laisse poindre des dissensions de même nature que les précédentes : hormis une identique sensibilité aux correspondances horizontales (les ivresses synesthésiques sont le lot des deux auteurs), la compréhension des correspondances verticales diffère d'un auteur à l'autre ; si les convictions de Mirbeau concourent à asseoir les théories du Grand Tout, proche en cela des élans panthéistes d'un Geffroy ou d'un Clemenceau, les tentations de Maupassant l'incitent à mettre l'accent sur un univers impalpable aux caractéristiques tout autres. Quand bien même tous deux se révèlent bien peu naturalistes (l'insistance mise sur une transcendence paraît en être le gage), il y a loin à dire que des sollicitations similaires les aiguillonnent. À certains égards, le

contenu "symbolique" de la nature chez Mirbeau est comparable, dans son traitement, à la perception chez Maupassant d'un lieu du fantastique, ces deux représentations dessinant l'espace de l'inconnaissable. Par là en effet, de part et d'autre, peut-on lire deux possibilités de dépassement du naturalisme. Il reste que si Mirbeau s'attache à appréhender une harmonie supérieure, qui "contiendrait" l'univers sensible, les efforts de Maupassant soulignent surtout l'existence d'un monde mystérieux, non pas conditionnant le cours de toute l'existence précaire, mais se déployant parallèlement, à côté, plutôt qu'au-delà, au-dessus. Non pas un monde supérieur, mais fondamentalement différent. Là où prédomine chez Mirbeau l'enchâssement matriciel, Maupassant fait prévaloir contiguïté et cloisonnement. L'intention de Maupassant n'est pas, ici tout au moins, de montrer que tout phénomène recèle une part d'immatériel, que l'idéal exsude du visible, mais bien que deux domaines se côtoient, de façon mitoyenne, mais foncièrement compartimentée, à l'instar de ces coloris et de ces tons que répugnent à mêler un Bouguereau ou un Gervex. L'essence de cet invisible n'est, au demeurant, révélée que lorsqu'a lieu une interférence, une collision des deux univers, à l'image de celle qui permet l'apparition du *Horla* (aussi bien un tel télescopage rend plus ostensible l'antagonisme des deux districts).

La Femme : le rattachement ou la distance

Il serait cependant abusif d'avancer que Maupassant s'est interdit toute approche symbolique de la nature. Il n'en reste pas moins que l'inspiration qui tend à fondre "*nature naturante*" et "*nature naturée*" est moins manifeste dans son œuvre qu'au travers de celle de Mirbeau, où forces et formes fusionnent dans le symbole. À choisir un thème à la fois cher et haï de nos auteurs, la femme, on s'aperçoit que, si les deux hommes se sont plu, de façon semblable, à la considérer comme sexe biologique, à rehausser chez elle les attributs du piège conçu aux seules fins de la perpétuation de l'espèce (13), on chercherait en vain, dans l'œuvre de Maupassant, un exemple d'assimilation de la femme à la nature aussi total et aussi expressif que celui de la Clara du *Jardin des supplices* ; Michèle de Burne, dans *Notre cœur*, aura beau rivaliser d'efficacité dans l'asservissement de la gent masculine, l'intention de Maupassant n'est pas de faire d'elle une allégorie de la nature, la parabole des instincts primitifs, rôle auquel Mirbeau voue Clara ; la consubstantialité femme/nature est vraisemblablement l'une de ses perspectives de prédilection.

Cette perspective souffre bien évidemment d'apparentes dénégations dès que le changement d'optique nécessite une modification du regard ; alors que la connaturalité de la femme aux forces élémentaires dynamisait certaines rivalités entre les deux sexes, ceux-ci, observés pour la circonstance du point de vue sociologique et moral, se rejoignent en ce qu'un même lot de souffrances et de détresse les unit (*L'Amour de la femme vénale* est sans doute à cet égard le produit le plus définitif et le plus expressif d'un soutien qui n'est qu'une forme ramifiée de son sentiment de compassion).

Si selon Maupassant, "*la femme est le sextus-sequior-le sexe second*" (14), pour Mirbeau, pourtant intimement convaincu de l'irréductible incommunication entre les sexes, "*elle est autre*" (15) ; cet élan de compréhension trahit d'autant plus son intention profonde – son altérité en fait notre semblable – qu'il ne peut se résoudre à alléguer la totale identité de la femme à l'homme.

Pitié ou impassibilité

Un pareil engagement de la part de Mirbeau traduit, davantage que la certitude d'une égalité fondamentale des sexes, sa profession de foi

maîtresse : au sein d'une société où prévalent haines et iniquités, dans un univers où la paix et la justice demeurent de candides utopies, la pitié reste le seul réconfort, à la fois moteur d'un dévouement politique, et substance d'une œuvre littéraire. C'est donc selon une vue schopenhauerienne que cette particulière disposition d'esprit va présider à la morphologie idiosyncratique de la personnalité mirbellienne : sorte de vertu "tampon" permettant la lénification des ruptures, l'absorption des contours – *"la pitié est ce fait étonnant, mystérieux, par lequel nous voyons la ligne de démarcation qui, aux yeux de la raison sépare totalement un être d'un autre, s'effacer, et le non moi devenir en quelque façon le moi"* (16) – la pitié symbolise au mieux la sincérité du désir d'harmonie, de conciliation propre à Mirbeau, et constitue sans conteste le trait dominant de son caractère.

Une pitié qui engage les mobiles les plus intimes d'une sensibilité, comme en témoigne le champ immense des objets auxquels elle s'applique : la femme, l'enfant, bien sûr, mais plus singulièrement tous les êtres engendrés par la nature. On relèverait sans doute avec moins de succès dans l'œuvre de Maupassant les signes de cette mansuétude inépuisable envers les animaux, qui s'affirme aussi bien dans l'œuvre romanesque de l'auteur de *Dingo* que dans sa production journalistique (17), autant que dans la quotidienneté d'une vie (18).

Il y a fort à parier qu'une telle attitude de la part d'un homme qui passa d'une apologie de la chasse (19) à sa condamnation radicale procède, aux yeux de Maupassant, d'une fâcheuse propension à la "sensibilierie", mot qui lui sert notamment à qualifier les protestations outrées des adversaires de la vivisection (20) ; non pas que l'auteur de *Pierrot* puisse être légitimement taxé d'indifférence à l'égard de la souffrance animale, mais il convient de noter qu'un phénomène de plus grande perméabilité, de plus grande osmose entre les êtres chez Mirbeau surgit de la confrontation. L'étanchéité qui préside à la conception des rapports selon Maupassant est pour le moins mise à mal par le mépris de la distanciation nature/homme à l'honneur chez Mirbeau. Ce transfert de soi à la nature, assurément plus opérant chez Mirbeau, lui est dicté par une tendance à l'expansion, à l'éclatement des barrières, se résolvant en l'exercice de cette pitié ; certaine lettre de Mirbeau à Pissarro en date du 8 ou 9 janvier 1892 corrobore la convergence de nos hypothèses ; la surenchère, l'insistance de son auteur sur l'antagonisme foncier qui l'éloigne de Maupassant dénuce cette inclination au retranchement hermétique, même s'il faut voir dans cette apparente sévérité du propos la compréhension d'un drame intime inéluctable, davantage qu'un jugement qui vaudrait pour condamnation : *"Oui, c'est horrible, Maupassant, le pauvre diable... Il y a, voyez-vous, une terrible vengeance des choses. Maupassant n'a jamais rien aimé, ni son art, ni une fleur, ni soi-même, ni rien ! rien ! Concevez-vous cela, une vie sans amour ? Eh bien, ç'a été Maupassant..."* (22)

Aussi bien Maupassant, à l'heure où sa raison ne s'était pas encore abîmée dans la dérélition la plus totale, ne s'était pas mépris sur la distance et la nature de ce qui le séparait irrémédiablement de son ancien compagnon. C'est que pour lui, assumer avec autant d'entêtement les exigences d'une nature portée à l'expansion, à la dilatation, revenait à nier les potentialités d'un certain "resserrement", à discuter la valeur des vertus d'une certaine concentration : *" Au point de vue de ce talent [celui de Mirbeau], j'ai dit et répété partout, en toute occasion, que tu étais un des plus intéressants et des plus foncièrement doués des journalistes contemporains. La seule réserve que j'ai faite encore ne concernait que la mobilité de tes impressions."* (23)

"De la centralisation et de la vaporisation du Moi"

"Mobilité des impressions" vraisemblablement rédhitoire à ses yeux, puisque susceptible de compromettre l'unité du moi par la fluidité des "protections", l'exposant dès lors aux risques de la dissolution. Ce "cloisonnisme" adopté par Maupassant n'est pas séparable en effet de cette conception profondément ancrée en lui qui veut que, non seulement la protection, mais l'enrichissement, la maturation ne soient accessibles que par la fermeture des choses sur elles-mêmes. L'imperméabilité est seul agent de fécondité. Tout phénomène de fixation, de rétention, procède dès lors de cette autosuffisance qui détermine richesse et densité de l'être ; corollaire de cette croyance, sa crainte de toute structure ouverte comprise comme possibilité de fuite, d'écoulement de soi ; le retour en arrière, la tendance à un certain choix d'inertie, où tous les éléments constitutifs du passé suffiraient à l'épanouissement personnel, sont les termes d'un itinéraire soumis à certaines pressions étrangères.

L'influence d'une mère pour qui le martèlement du souvenir demeurait la condition *sine qua non* de l'existence, l'ombre d'Alfred Le Poittevin portée à bout de bras plus que traversée, la monolithique et définitive présence de Flaubert, prédestinaient le jeune Maupassant à se retrancher derrière un solipsisme confinant à la marmoréfaction, à dresser lors de toute approche esthétique, politique, humaine, d'inaltérables dispositifs de clôture, scellant en d'insulaires schémas une vision du monde circulaire et fermée. "*Circonscrire pour se circonscrire*", tel est le projet fondamental de Maupassant.

Vraisemblablement, Mirbeau serait davantage enclin à l'ouverture ; si la personnalité de l'auteur du *Calvaire* semble avoir à y gagner dans l'échange, dans la suspension de son être, c'est peut-être parce que le processus de projection est plus opérant. Insufflant au monde un contenu signifiant, le dotant d'un semblant d'harmonie, c'était sur un phénomène de réflexion qu'il tablait manifestement, misant sur une fusion qui rendrait possible une réunion du moi profond et de l'essence universelle. La "*vaporisation*" mirbellienne n'est donc pas uniquement dissolution de soi ; le processus implique à la fois extériorisation et possibilité d'investissement par le monde extérieur ; plutôt que sur une propension exclusive à l'évacuation, il y aurait intérêt à focaliser son attention sur l'extrême perméabilité de la démarcation circonscrivant les deux termes, intimité et turbulence extérieure, autorisant échanges et transferts de l'un à l'autre. L'aspect éminemment "féminin" de Mirbeau, considérablement plus occulté chez Maupassant, se consomme de la façon la plus manifeste dans sa réceptivité sans bornes, dans son infinie disponibilité à accueillir en lui-même les éléments porteurs d'une possible nouveauté, à ouvrir sa sensibilité aux multiples sollicitations de l'expérience, bref, à laisser béantes les issues de son "moi" comme autant d'accès à la nouveauté et au divers.

La tentation de la rétention ne sera pas, loin s'en faut, étrangère à Mirbeau ; nul doute que, par intuition ou détermination, il ait été sensible aux apports d'une certaine attitude philosophique et intellectuelle, lui dont les outrances d'une personnalité naturellement encline à la "logorrhée" ont aiguisé la verve venimeuse d'un Léautaud (24). Mais son texte notamment ne laissera pas transparaître une telle valorisation de certaines inclinations à l'enfermement, à l'emprise, manifestations d'une obsession de corps matriciel. Chez l'auteur de *L'Abbé Jules*, l'aura maternelle moindre, son ascendant plus modeste, sans conteste mieux assumé, paraissent apporter une dernière pierre à l'édifice matérialisant l'écart qui existe entre les deux Normands.

Réciproquement, Maupassant n'a pas manqué d'entrevoir les salutaires ressources, les effets bénéfiques que pouvait lui prodiguer

un certain relâchement cathartique, d'autant plus inaccessible qu'il ne lui semblait pas relever de la logique de son tempérament : "*Si jamais je pouvais parler, je laisserais sortir tout ce que je sens en moi de pensées inexplorées, refoulées, désolées. Je les sens qui me gonflent et m'empoisonnent comme la bile chez les bilieux. Mais si je pouvais les expectorer, alors elles s'évapoureraient peut-être et je ne trouverais plus en moi qu'un cœur léger, joyeux, qui sait ?*" (25)

De fait, partie de ses efforts convergeaient en une quête de cet ordre : l'appel du large, l'attrait magnétique des contrées lointaines, les échappées maritimes accusent davantage une volonté qui en fait un disciple fidèle du Baudelaire de *L'Invitation au voyage* : néanmoins, la propension à la contention s'avèrera la plus impérieuse.

Respect ou réticences à l'égard des contours picturaux, passage d'esprit à esprit par la grâce de l'art ou mutisme de la toile, attention au phénomène de communion de l'artiste avec un absolu du genre humain ou jouissance d'un spectacle valant pour "divertissement", parti pris de dissociation ou, au contraire, de fusion entre signification et apparence, conviction d'une irréductible distance entre les sexes ou certitude de l'urgence d'un rapprochement homme/femme, choix d'une impassibilité ou débordement incoercible de la pitié, les arguments ne manquent pas, qui font de Maupassant et de Mirbeau les termes opposés d'une même dialectique, oscillant tous deux d'un côté ou de l'autre de la ligne de démarcation.

Emprise multiforme de ces caractéristiques

Il n'y a pas jusqu'à l'organisation du texte qui n'avoue cette polarisation, où l'enchâssement et le "verrouillage" à l'honneur dans les contes de Maupassant impriment aux mises en abyme ouvertes (26) et aux délitescences outrancières des récits de Mirbeau un relief symbolique ; non que, chez Mirbeau, ce dévidement narratif s'effectue sur un mode progressif, continu, selon un rythme de progression régulier ; les schémas de cloisonnement font l'objet d'illustrations percutantes, et le refus de plus en plus marqué des transitions, entre chapitres notamment, tendrait à aller à l'encontre de l'hypothèse de flux, qui s'instaurerait de partie à partie. C'est que la récurrence des structures de clôture traduit avant tout sa sensation d'un fractionnement, d'un chaos, qui n'est que l'égrènement, l'émiettement d'une donnée matricielle, procédant une fois de plus d'une transmission, d'un passage, de la source à son produit ; il conviendrait d'étudier pourquoi, chez Maupassant, le morcellement ignore davantage les processus d'enveloppement matriciel, pourquoi l'on se trouve plus souvent en présence de fragments "orphelins". Certains aveux relatifs aux difficultés de composition sonnent bien comme des échos plus essentiels : "*C'est rudement difficile, surtout pour la mise en place de chaque chose, et les transitions*" (27).

De fait, à considérer cet attachement à la délimitation, à la ligne de démarcation, Maupassant apparaît incontestablement comme plus classique (à la façon d'Ingres), plus soucieux de "conserver" et de gérer une matière, des données d'ores et déjà éprouvées, solidement encloses dans les limites de l'expérience ; face à lui, Mirbeau épouserait davantage le rôle du tenant de l'abolition de la ligne, avide de délier et d'aérer tout monolithisme, à l'instar des impressionnistes qu'il défend ; plus désireux de dépassement, de transgression, l'écrivain place résolument l'évolution de son œuvre sous le signe de l'ouverture, de la dynamique (28). Au terme d'un tel rapprochement, Octave Mirbeau paraît bien être l'individu moderne qu'analyse Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, procédant de cette tendance au gommage du trait : "*Vous allez sourire, mais*

n'est-il pas évident que chez nous, et avec la démocratie grandissante, la ligne s'en va ?" (29)

Même la particularité pathologique des signes de leurs déclin, les nuances de leurs dérives psychiques, confirmeraient cet ordre de disparité : quand les dernières énergies de Maupassant se mobiliseront en d'ultimes violences, quand ses dernières ardeurs se convertiront en de tragiques turbulences, l'itinéraire terminal de Mirbeau sera celui d'un épuisement, d'une usure, d'un essoufflement ; aux soubresauts et aux convulsions de l'un, symptomatiques des heurts et conflits obscurs qui l'agitent, s'opposent le glissement et la déperdition progressive de l'autre, Mirbeau, dont la lucidité se noie peu à peu dans les brumes de l'inconscient.

Pour en revenir au thème qui a fourni prétexte au rapprochement de nos deux écrivains, il peut être aisé, à la lumière d'une telle perspective, de hasarder des hypothèses sur la signification mythique, sur la portée symbolique du traumatisme de 1870. Si, dans les zones profondes de la sensibilité de Maupassant, cet épisode trouvait des résonances de viol, traînant à sa suite un cortège d'associations conceptuelles, fait d'hémorragie et de déperdition, qui appelaient impérieusement réparation et "colmatage" – "*l'avarie, c'est l'avanie*" – il y a fort à parier que Mirbeau, une fois dépassé le seuil de la douleur immédiate, a usé de cette épreuve pour asseoir, ou plutôt affirmer sa conviction de l'inanité de toute frontière (30).

Au moins serait-il sage de prendre conscience, avant tout, que ce qui les éloigne s'enracine chez eux dans un terrain de même nature. Cherchant à tout va une unité qui confine à la marmoréfaction, ou aspirant à une dissolution qui se consommerait en une communion fraternelle avec l'univers, bien souvent oscillant alternativement ou simultanément entre tel ou tel état en quoi ils fondaient leurs espoirs de quiétude et plaçaient leurs attentes, les deux commensaux du dîner chez Trapp coïncidaient incontestablement dans une incomplétude certaine qui les mina durablement. Au point que l'on pourrait être tenté d'inverser la réflexion qu'une "*mobilité d'impressions*" chez Mirbeau inspira à Jules Renard, et alors la proposition s'avèrerait applicable aux deux hommes ; à savoir qu'il nous a semblé, à lire Mirbeau comme Maupassant, que l'un comme l'autre "*se levai[en]t furieux et se couchai[en]t tristes.*"

Samuel LAIR

NOTES

1. P. Michel et J.-F. Nivet relèvent la convergence, en usant de la formule d'Armand Lanoux parlant de Maupassant : "*Il y a la guerre, incurable maladie.*" (*Octave Mirbeau, l'imprécatrice au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p. 182).

2. Exergue de *Mon cœur mis à nu*

3. *Le Gaulois*, 17 avril 1880, repris dans *Chroniques*, Éditions 10/18, 1980, tome 1, pp. 40-44.

4. Voir *Octave Mirbeau, op. cit.*, pp. 96-97.

5. Nous pensons notamment à l'intervention de Mirbeau à l'enquête de Jules Huret de 1891, vantant – velléité de provocation ? – les qualités "*personnelles*" de Mendès.

6. Il est intéressant de noter, pour la suite de notre étude, que l'évocation de Mendès par Maupassant s'articule autour de l'aptitude du poète à transgresser constamment les bornes du réel, à voyager dans les régions limitrophes du rêve : "*Il se contente de demeurer dans le possible.*" C'est cette même vertu que Georges Rodenbach décèlera avec clairvoyance dans *L'Abbé Jules* : "*intensifier si fort son désir que sa réalisation en devient inutile*" (cité par P. Michel et J.-F. Nivet dans *Octave Mirbeau, op. cit.*, p. 350). Déjà se dessine l'image d'un Mirbeau qui, à l'instar de Mendès, substitue les jouissances de la virtualité à celles de l'accomplissement, et érige l'émancipation, l'affranchissement, en termes absolus.

7. Le snobisme, les attitudes suffisantes ou les rodomontades de Maupassant dans le monde des lettres nous paraissent n'être que les supports de la discorde, la traduction sensible d'un antagonisme plus profond (cf. *Octave Mirbeau, loc. cit.*, p. 271, 275...)
8. Nous reprenons là l'expression de Michel Raimond dans *La Crise du roman* (1966) citée dans la préface de *Dans le ciel*, L'Échoppe, 1989.
9. Cinq textes intitulés "Au salon" (*Le XIXème siècle*, 30 avril, 2, 6, 10, 18 mai 1886, repris dans *Chroniques, op. cit.*, tome III, pp. 238-267).
10. "Exposition de peinture" (1, rue Laffitte), *La France*, 21 mai 1886, repris dans *Combats esthétiques*.
11. "Paul Gauguin", *L'Écho de Paris*, le 16 février 1891, repris dans *Combats esthétiques*, éditions Séguiet, 1993, tome I, pp. 418-422.
12. Monet en particulier excelle dans l'exercice de ce tour de force. Voir *Combats esthétiques, loc. cit.* p. 357.
13. Nous empruntons ce terme de "piège" à l'ouvrage de Micheline Besnard-Coursaudon : *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*. Paris, Nizet, 1973.
14. "La Lysistrata moderne", *Le Gaulois*, 30 décembre 1880.
15. *Gil Blas*, 1er février 1895, cité dans *Octave Mirbeau, loc. cit.*, p. 524.
16. Schopenhauer, *Douleurs du monde*, Éditions Rivage, 1991, p. 164.
17. Dans "De la pierre à la bête", par exemple, (*Le Journal*, 17 juin 1900), il s'insurge contre les cruautés commises envers les ânes martyrisés pour le plaisir du public de l'exposition.
18. Francis Jourdain rapporte la douleur de Mirbeau face à celle d'un oiseau agonisant, aux souffrances duquel il s'avouait incapable de mettre un terme. Voir *Octave Mirbeau, loc. cit.* p. 641.
19. "La Chasse", publié dans *Les Grimaces* de 1883, distingue, il est vrai, une chasse "saine" de la frénésie cynégétique.
20. "La Pitié", *Le Gaulois*, 22 décembre 1881, recueilli dans *Chroniques, loc. cit.*, tome I, pp. 364-369.
21. Recueilli dans *Contes de la bécasse*.
22. Cité par P. Michel et J.-F. Nivel dans leur biographie, p. 471. Recueilli dans *Correspondance avec Pissarro*, p. 80.
23. *Œuvres complètes* de Guy de Maupassant, Librairie de France, 1940, tome XV, p. 340.
24. "Mon impression sur Mirbeau, une girouette, un parleur, rien au fond". *Journal littéraire*, Mercure de France, 1954, tome I, p. 356.
25. Cité par Gérard Debaisieux dans *Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, CRDP de l'Académie d'Orléans – Tours, 1980.
26. À cet égard, la réussite romanesque la plus prodigieuse est assurément *Dans le ciel*, dont le titre significatif semble à même de lui conférer le titre de roman de la vaporisation, chef-d'œuvre d'illustration de la perte de soi.
27. Cité par A. Vial dans *Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954, p. 82. L'identité du destinataire de la lettre, la mère de l'écrivain, n'importe-t-elle pas ici ?
28. *La 628-E 8* est peut-être la forme la plus aboutie de cet élan cinétique qui anime son œuvre.
29. "Paradoxe sur la couleur", *Le Parlement*, 14 avril 1881, repris dans *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Macula, 1989, pp. 316-320.
30. Voir notamment l'interview de Mirbeau par Paul Gsell, où il assigne à l'écrivain le rôle de "faire connaître les peuples les uns aux autres et d'aider à leur pénétration réciproque" dans *La Revue*, 15 mars 1907 (repris dans *Combats esthétiques*, Séguiet, 1993, tome II, p. 429). Voir aussi la dédicace à Charron de *La 628-E 8*.