

DE L'ÉMOTION COMME PRINCIPE POÉTIQUE

INTRODUCTION

Autobiographe ?

Insaisissable Mirbeau ! Écrivain engagé toujours, mais ses engagements furent tellement fluctuants, de revirements en palinodies ; « citoyen » dans le monde, de tous les combats, toujours réticent face à l'enfermement des « gendelettres », mais lui-même écrivain acharné, romancier, nouvelliste, conteur, dramaturge, auteur de petits poèmes en prose, journaliste encore, touchant tant aux variétés qu'à la chronique politique ou à la critique, musicale, littéraire, artistique... Autant de formes dont l'unité, pourtant, saute aux yeux. Ignorant les différences génériques et les modalités propres du livre et du journal, de la critique et de la fiction, une même écriture s'impose, celle d'un « romancier à la personnalité envahissante, incapable de sortir de lui-même et qui se débarrasse d'oripeaux narratifs pour se mettre au centre du récit et au centre du monde »¹. Encore faut-il éviter de convoquer les catégories complexes de l'autobiographie ou de l'autofiction et d'engager la lecture dans une recherche générique résolument étrangère à la sensibilité de Mirbeau. C'est la raison pour laquelle on parlera plus volontiers d'une unité de ton, plus précisément encore de « voix ».

Pamphlétaire ?

Texte après texte, c'est en effet une même voix que Mirbeau nous fait entendre et qu'il travaille à rendre toujours reconnaissable, tant dans la fiction que dans le texte référentiel et le plus souvent circonstanciel qu'est l'article de journal, tant dans l'invention romanesque que dans la prose critique. Cette voix est celle de l'homme qui « gueule »², pleure ou rit, voix de pamphlétaire a-t-on coutume de dire. Soit³ ! Mais là encore, c'est peut-être aller trop vite et trop loin, à moins d'admettre contrairement aux intuitions de Vallès, autre « pamphlétaire » connu, qu'on ne devient pas pamphlétaire⁴, mais qu'on naît tel. Il est vrai en effet que la voix de Mirbeau s'impose dès l'origine et en dehors même des textes que l'on désigne comme des pamphlets. La critique d'art, pratique originelle de l'écrivain et ensemble le moins marqué par la polémique, permet d'approcher au plus près sa définition. Bien avant le détail des admirations ou des exécutions, par-delà éloges et anathèmes, elle est tout entière dominée par un mot : ÉMOTION.

Émotion et mise en récit

Désignée comme principe critique universel, préférée tant aux approches prétendument scientifiques qu'aux élucubrations théoriques, l'émotion guide le spectateur. Mais elle préside aussi au geste du créateur. Trait d'union entre l'artiste et celui qui l'admire, l'émotion est encore ce qui infléchit le texte critique dans le sens du récit. La faculté d'être ému et de transmettre l'émotion reçue définit ainsi tout à la fois la tentation de l'écriture romanesque et la portée que Mirbeau prête à ce choix générique. *Dans le ciel*, au plus proche des émotions artistiques de l'écrivain, montre le roman comme accomplissement de l'exercice critique, engageant toute la production romanesque de Mirbeau dans cette aventure de la sensibilité.

ÉMOTION CRÉATRICE

Mirbeau, article après article, place l'émotion au principe de la création. Ce n'est évidemment pas un hasard s'il souligne sans relâche les qualités de cœur des artistes qu'il aime et salue toujours en premier lieu leur capacité à se laisser émouvoir : Monet, au premier chef, est « vibrant » et « affectable »⁵, « tout l'émeut, le passionne ; sa sensibilité, décuplée par l'étude,

¹ Pierre Michel, « Mirbeau et l'autofiction », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 122.

² Lettre de Mirbeau à Gustave Geffroy, le 11 mai 1891, citée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, in *Octave Mirbeau*. Biographie, Paris, Séguier, 1990, p. 451 : « Il faut gueuler ! »

³ Marc Angenot par exemple ne s'y est pas trompé et Mirbeau compte au nombre des auteurs qu'il étudie dans *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

⁴ Jules Vallès, « Lettre de Junius », in *Œuvres de Jules Vallès*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 129 : « Je vais vous raconter comment on devient un pamphlétaire. »

⁵ « Claude Monet », *La France*, le 21 novembre 1884, in *Combats esthétiques*, I, édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, p. 83 et p. 85.

s'exerce sur tous les spectacles et des plus différents »⁶, Renoir ne peint qu'« ému »⁷, Maillol révèle « une qualité unique d'émotion »⁸, Rodin est « une âme ardente »⁹ ; il n'est pas jusqu'à des artistes moins appréciés, comme Bastien-Lepage par exemple, qui ne soient malgré tout partiellement rachetés au nom de cette qualité¹⁰... Peu importe en réalité la nature de l'émotion : « Vos joies, vos tristesses, vos douleurs, vos passions, vos haines, tout votre rêve de créateur, faites-le chanter, et pleurer, et hurler »¹¹, conseille ainsi Mirbeau à un sculpteur égaré dans la politique. Peu importe encore le sujet de l'œuvre : « C'est affaire à l'artiste de l'exprimer, d'exprimer quelque chose, n'importe quoi. »¹² Ce privilège accordé au sentiment et à la réaction affective n'est pas sans conséquence. Indifférent à la raison, l'artiste impose de ce fait silence au critique pédant ou appliqué qui prétendrait en quelque manière expliquer son œuvre.

SILENCE AU CRITIQUE

Commencée en 1880 avec les textes du *Paris-Journal* publiés sous divers pseudonymes¹³ et poursuivie jusqu'en 1914, l'œuvre de critique esthétique de Mirbeau déploie un ensemble considérable d'articles, salons, lettres de recommandation ou de soutien, consacrés aux artistes aimés ou au contraire honnis, mais aussi au système des arts de manière plus générale. Les recueils de ses *Combats esthétiques* rassemblent à eux seuls pas loin de deux cents textes, au nombre desquels les plaidoyers ardents en faveur de Monet, Rodin, Cézanne ou Maillol. Mirbeau critique prend pourtant un malin plaisir à fonder son activité sur le paradoxe. Non content de souligner l'absurdité et la radicale inutilité de cette posture, il se plaît encore à en manifester l'impossibilité. On ne saurait en effet « parler d'art » sans tomber dans les niaiseries d'une conversation mondaine comme celles que rapporte non sans complaisance *La 628-E8*¹⁴ ou les fatrasies inappropriées et marginales des critiques patentés, que dénonce également le roman¹⁵. Un article de 1904 consacré à Claude Monet revient sur

le ridicule souverain, la complète inutilité d'être ce personnage, improbable d'ailleurs, et si étrangement falot, et pourtant si malfaisant, que nous appelons, en zoologie, un critique d'art. Cependant, les critiques d'art sont une espèce nombreuse et qui, au premier abord, paraissent inoffensifs. Mais dès qu'on les étudie, c'est une autre histoire. Oh ! les sottises, le plus souvent comiques, mais parfois douloureuses, qu'inspirent les œuvres d'art, à ces braves gens qui, dans

⁶ « L'Exposition Monet-Rodin », *Gil Blas*, le 22 juin 1889, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p.380.

⁷ « Renoir », *La France*, le 8 décembre 1884, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 89.

⁸ « Aristide Maillol », *La Revue*, 1^{er} avril 1905, in *Combats esthétiques, II, op. cit.*, p. 379-380.

⁹ « Auguste Rodin », *Le Journal*, 2 juin 1895, in *Combats esthétiques, II, op. cit.*, p. 97.

¹⁰ « Bastien-Lepage », *La France*, le 21 mars 1885, *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 142 : « J'aime infiniment mieux ses petites études, où le sujet qui se rétrécit en une seule émotion gêne moins l'artiste. Il y en a vraiment de tout à fait remarquables, d'un sentiment exquis et d'un frisson ému. »

¹¹ « Jean Baffier », *Le Gaulois*, le 6 avril 1887, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 322.

¹² « Le Sport dans l'art », *La France*, le 21 décembre 1884, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 95.

¹³ Il s'agit des articles rassemblés sous le titre « La Comédie des Beaux-Arts », écrits sous différents pseudonymes en décembre 1880 et janvier 1881. En mai de la même année, Mirbeau publie d'autres articles de critique sous le pseudonyme de « Demiton ». La première « grande » série critique est celle que Mirbeau a publiée dans *La France* en 1884, sous le titre générique de « Notes sur l'art ».

¹⁴ *La 628-E8*, in Octave Mirbeau. *Œuvre romanesque*, t. III, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, pp. 351-352 par exemple. « Par malheur, ce soir-là, nos hôtes étaient particulièrement amateurs d'art, et amateurs de Paris, et particulièrement prolives. Au bout de cinq minutes, à peine avons-nous touché aux hors d'œuvre – comment s'y prirent-ils ? – ils avaient fini par me dégoûter de leur musée, qui est un admirable musée de province, par me dégoûter de tous les musées [...] », p. 112. Et l'auteur conclut sur cette saynète comique : « Et j'entendais nos Bruxellois, de plus en plus enthousiastes, clamer, l'un : - Paris ! ... Paris !... Paris !... L'autre : -L'art ! ... L'art !... L'art !... [...] Et j'entendais une voix furieuse s'élever du fond de moi-même : - Zut ! ... Zut ! ... Zut !... ».

¹⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 365 : « Je ne dirai rien des visites que j'ai faites aux Musées. Je veux garder secrètes en moi, au plus profond de moi, les jouissances et les rêveries que je vous dois, ô Van Eyck, ô Jordaens, ô Rubens, ô Teniers, ô Van Dyck !... Je veux, en admirateur respectueux, soucieux de votre immortel repos, vous épargner toutes les sottises, épaisses, gluantes, que secrètent hideusement les critiques d'art, lorsqu'ils se trouvent en présence des œuvres d'art, de n'importe quelles œuvres d'art, sottises indélébiles qui, bien mieux que les poussières accumulées et les vernis encrassés, encrassent à jamais vos chefs-d'œuvre et finissent par vous dégoûter de vous-mêmes... ».

*le train-train de la vie ordinaire et les conversations courantes, ne se montrent pas plus bêtes que les autres hommes, qui le sont autant, voilà tout, ce qui, déjà, n'est pas peu dire. Et qu'on me croie sur parole, car moi aussi, j'ai été critique d'art, et je sais, par expérience, ce qu'il en est. Je ne m'en vante pas, certes, mais je l'avoue humblement.*¹⁶

La confession est étrange, « improbable » elle aussi à coup sûr, qui fait de cet état un souvenir passé et qu'on pourrait déplorer, au moment même où Mirbeau, au plus sûr de sa maîtrise, évoque l'exposition Monet. D'un bout à l'autre de la carrière pourtant, une même constatation domine : « *la vérité est que l'œuvre d'art ne s'explique pas et qu'on ne l'explique pas* »¹⁷. L'art, affaire de sensation et de sentiment, impose le silence :

*L'œuvre d'art se sent et on la sent, et inversement ; rien de plus. Et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilèges que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent, en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse. Les grandes douleurs sont muettes, a-t-on dit : les grandes joies aussi. Tout ce qu'on dit autour, c'est de la phrase, du bavardage stérile, du bruit inopportun qui, un instant, agace l'oreille et passe... Ce n'est rien. On ne professe pas qu'une ligne est belle et pourquoi elle est belle. Elle est belle... parce qu'elle est belle. Il n'y a pas autre chose à en dire.*¹⁸

SE LAISSER ÉMOUVOIR

Point question donc d'enseigner, de dispenser une critique didactique. Le critique n'est en aucun cas celui qui dispose d'un hypothétique savoir — où l'aurait-il acquis et de quelle manière ? —, mais celui qui est doté de l'heureuse capacité de « sentir ». Récusant toute posture d'autorité, celui qui fait profession d'admirer avant toute chose adopte celle du « naïf » au cœur largement ouvert, semblable en quelque manière à la « *grosse dame en rose* » de *La 628-E8* — dont la critique pourtant ne saurait passer pour un modèle du genre¹⁹ ; plus semblable encore au narrateur de *Dans le ciel*, « *né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule.* »²⁰ Le critique ne saurait être originellement que ce réceptacle. La posture est malgré tout hasardeuse, d'autant que Mirbeau a bien conscience que la naïveté risque fort précisément d'être déstabilisée par la nouveauté esthétique. Capable de « *sentir vivement* », le narrateur du roman n'en est pas moins faute de formation et parce qu'il est encore « *trop neuf aux émotions esthétiques* », incapable de « *goûter la beauté picturale et la grandeur décorative* »²¹ des œuvres de Lucien. De même les premiers articles du critique se font l'écho de réflexions d'artistes ou d'amis, s'interrogeant sur la manière de former le goût d'un public ignorant et de ce fait impuissant à

¹⁶ « Claude Monet », *L'Humanité*, le 8 mai 1904, cité dans *Combats esthétiques*, volume II, édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, p. 352.

¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p.353.

¹⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁹ *La 628-E8*, *op. cit.*, p. 365-366. C'est l'*Homère* de Rembrandt qui parle au narrateur : « *Tiens ! regarde cette grosse dame... oui, là-bas... à gauche... cette grosse dame en rose... devant le Vermeer... Tout à l'heure, elle rassemblait autour de moi toute sa famille [...] et elle disait à tout ce monde, en me désignant de la pointe d'une aiguille à chapeau : 'Examinez bien ce vieux-là, mes enfants. Comme il ressemble à votre grand-père !' [...] Eh bien, j'aime mieux ça. [...] Mais si tu avais entendu, l'autre jour, M. Thiébaud-Sisson ! Alors je ne ressemblais plus à rien... Et M. Mauclair donc ?... N'affirmait-il pas que je suis 'de la peinture statique' ? Quelle pitié, mon Dieu... Quelle pitié !* »

²⁰ *Dans le ciel*, in Octave Mirbeau. *Œuvre romanesque*, t. II, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, p. 33.

²¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 80.

déchiffrer le tableau²². Le rôle du critique tient tout entier dans cette mission d'éducation ; mais c'est autour de la seule sensibilité qu'elle s'articule, se privant ainsi des facilités qu'offre la culture.

ÉMOUVOIR

La critique d'art n'a ainsi de sens pour Mirbeau que mimétique de son objet et capable de transmettre l'émotion ressentie. C'est à cette seule condition que le silence devant l'œuvre se laisse supplanter. Il ne s'agit pas de juger, comme le croient trop souvent les critiques abusés par une étymologie finalement trompeuse, mais de parler au cœur des quelques esprits frères, qui pourront tirer à leur tour jouissance de la beauté esthétique :

J'ai songé qu'il y a tout de même, quelque part, des inconnus, à qui une telle œuvre donnerait de la joie, et qui m'aimeraient de la leur révéler, des inconnus, comme il s'en rencontre dans nos âmes, qui traversent, au loin, sans se faire voir, notre vie, et qui ne sont ni hommes de lettres, ni peintres, ni gens du monde, ni rien de ce que nous révérons d'ordinaire, qui sont tout simplement, je pense, une émanation lointaine et ignorée de notre pensée, de notre amour, de notre souffrance.²³

Ce parti pris explique que Mirbeau néglige volontiers deux des approches critiques les plus fréquentes, l'approche didactique et la transposition d'art, qui en est en quelque sorte une variante esthète, pour leur substituer le récit. Il est ainsi à peu près sans exemple que l'auteur déploie dans ses chroniques ou ses Salons tout un arsenal démonstratif pour expliquer tel ou tel phénomène et en déduire les condamnations à formuler ou les aménagements à apporter. Il peut bien parfois annoncer une démonstration en règle, comme dans l'article du 31 octobre 1884 consacré par lui au « Pillage » des œuvres d'art :

*Ce sont ces hommes, peu nombreux, chez qui plus tard il faudra chercher le génie de la peinture contemporaine, ces hommes dont on ne rit plus peut-être, qu'on n'admire pas encore, mais dont le triomphe est encore loin, que **je veux essayer de définir. Je veux tenter de démontrer** que ce sont réellement les seuls qui forment les anneaux de la grande chaîne qui relie l'art d'aujourd'hui à l'art d'autrefois.²⁴*

Les articles suivants, monographies consacrées à tel ou tel artiste, sans que jamais son lien avec « l'art d'autrefois » soit explicité, ne tiennent évidemment pas ce contrat.

Il arrive en revanche que Mirbeau pratique la transposition d'art, sans pourtant en faire le pivot de son écriture ; il a trop conscience pour cela de l'aporie à laquelle se heurte le critique, impuissant à « rendre » pleinement l'œuvre qu'il a sous les yeux :

Exprimer à mon tour la délicatesse des modelés, la caresse des frissons de l'ombre sur les jeunes chairs, la grâce si joliment moderne des mouvements et cette fleur de féminité qui fleurit les lèvres épanouies, cela m'est impossible.²⁵

Cela ne veut évidemment pas dire qu'il ne s'y essaie pas, tant s'en faut. Nombre de textes consacrés aux artistes qu'il préfère, Monet en particulier, tenteront ainsi de proposer avec des mots

²² Voir par exemple « Renoir », in « Notes sur l'art », *La France*, le 8 décembre 1884, in *Combats esthétiques I, op. cit.*, p. 87 : « Dans une préface de son livre sur les peintres impressionnistes, M. Théodore Duret discute longuement la question de savoir jusqu'à quel point le public est capable de juger par lui-même les œuvres d'art. On peut concéder qu'il est apte à sentir et à goûter, lorsqu'il est en présence de formes acceptées et de procédés traditionnels. Le déchiffrement est fait, tout le monde peut lire et comprendre. Mais s'il s'agit d'idées nouvelles, de manières de sentir originales, si la forme dont s'enveloppent les idées, si le moule que prennent les œuvres sont également neufs et personnels, alors l'inaptitude du grand public à comprendre et à saisir d'emblée est certaine, et cette nouveauté l'étonne et l'aveugle. »

²³ « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, le 24 août 1890, p. 1.

²⁴ « Le Pillage », *La France*, le 31 octobre 1884, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 70. Je souligne.

²⁵ « L'Exposition internationale de la Rue de Sèze » (II), *Gil Blas*, le 14 mai 1887, in *Combats esthétiques, I, op. cit.*, p. 333.

l'équivalent de la toile, sous la forme de descriptions parfois²⁶, ou d'évocations qui, pour rendre ses accents, convoquent tous les sens, odorat, ouïe, voire toucher²⁷..., quand même il ne joue pas à proposer, en ouverture d'un article sur le peintre, une longue description « impressionniste » de son cadre de vie, en plusieurs paragraphes qui suivent les changements de saisons et de lumière comme autant de tableaux d'une même série²⁸. Mais la transposition n'est jamais requise pour elle-même non plus que pour manifester la maestria de l'écrivain. Mirbeau en déplace en quelque sorte l'empan : loin de prétendre « rendre » une œuvre, il s'attache à faire passer l'émotion qu'elle produit.

Cette détermination explique que la critique d'art mirbellienne trouve de préférence son expression non seulement dans des articles ou textes spécialisés, mais aussi dans les récits ou romans, plus traditionnellement requis comme vecteur de l'émotion et plus propres à la susciter que le texte critique. La fiction narrative, conte, anecdote ou autre récit, s'impose en effet comme une forme dominante du discours sur l'art chez Mirbeau, soit que l'article critique adopte la forme d'un petit récit, éventuellement insérable dans une fiction à venir, soit que le propos critique devienne matière romanesque à part entière.

L'ÉMOTION PAR LE RÉCIT

La charge contre les peintres symbolistes, victimes de prédilection du critique qui ne voit en eux que

tous les barbouilleurs, tous les gâcheurs de couleurs, [...], les mystiques larmoyants, et les kabbalistes, et les préraphaélites, et les démoniaques, et les embryogénistes [...], tous ceux qui font des vierges putrides, des princesses inassouvies, des amantes insexuées, [...], tous ces ignorants, et tous ces fous, et tous ces fumistes²⁹

ne souffre pas d'argumentation qui explique pourquoi ils se trompent et revienne sur les raisons de leur infériorité. Le plaisir des mots, la jouissance des assonances et des épithètes érotiques remplacent agréablement la lourdeur démonstrative. Le propos se déploie pour l'essentiel sous la forme du récit et du dialogue dramatique qui placent lesdits peintres en situation de « personnages », que « *Botticelli proteste* » contre ces malades qui usurpent son nom et se réclament de lui indûment, comme le suggère le titre de l'un des articles, ou que la rencontre de l'un d'eux, nommé « Kariste », engage la conversation sur la peinture symboliste. Résolument tourné vers les formes de la fiction, le cadre est celui de la saynète dramatique ou du conte d'actualité³⁰. Aussi le personnage tient-il le devant de la scène. Kariste, par exemple, est longuement décrit, en des termes qui ne sont pas sans évoquer les portraits de Diderot, plus particulièrement celui du Neveu de Rameau :

il me parut fort mal en point. Ses habits dénotaient une profonde misère ; son visage maigre et tourmenté, une tristesse infinie et grimaçante. Tout de suite, après les poignées de main échangées, il s'exalta, en paroles, en théories, en gestes désordonnés. C'était un flux précipité de souvenirs, de projets, auxquels se mêlaient des récits de sensations étranges, des croquis de paysages, des plans de réforme sociale, lambeaux de nature, d'humanité et de rêve, choses

²⁶ « Claude Monet », *La France*, le 21 novembre 1884, in *Combats esthétiques*, I, op. cit., p. 84 : « La prairie a été depuis plusieurs jours fauchée, et déjà l'herbe nouvelle, sur le champ roussi, étale le vert tendre de ses jeunes pousses. Les meules de foin séchées s'arrondissent par places, toutes dorées, et plus loin, s'élevant d'une haie touffue, un rideau de trembles barre le ciel gris où courent de petits nuages blancs. »

²⁷ « Claude Monet », *Le Figaro*, le 10 mars 1889, in *Combats esthétiques*, I, op. cit., p. 358 : « Aussi nous respirons vraiment dans sa toile les senteurs de la terre ; des souffles de brises marines nous apportent aux oreilles ces orchestres hurlants du large ou la chanson apaisée des criques [...]. Tout s'anime, bruit, se colore ou se décolore. »

²⁸ « Claude Monet », *L'Art dans les Deux Mondes*, le 7 mars 1891, in *Combats esthétiques*, I, op. cit., p. 428-429.

²⁹ « Botticelli proteste !... », *Le Journal*, les 4 et 11 octobre 1896, repris dans *Combats esthétiques*, II, op. cit., p. 162.

³⁰ Le texte le plus célèbre consacré à la peinture symboliste (« Des lys ! des lys ! », *Le Journal*, le 7 avril 1895, in *Combats esthétiques* II, op. cit., p.81-85) s'ouvre, à la manière d'un conte, sur la fiction d'une rencontre fortuite entre deux personnages : « J'ai rencontré, hier, mon ami Kariste, le peintre de symboles. » (op. cit., p. 81).

vagues, haletantes, trépidantes, sans lien entre elles et comme vues, le soir, par la portière d'un wagon qu'emporte, on ne sait où, une locomotive chauffée à toute vapeur.³¹

Le flux et la violence des émotions qu'exprime le personnage suggèrent un déséquilibre, que le rythme haché du portrait s'efforce de reproduire. Seul le cadre de l'article critique invite le lecteur à reporter ces impressions du peintre sur l'art qu'il pratique et sur sa manière, à opérer ainsi un transfert de la folie d'un personnage de fiction aux théories fumeuses du symbolisme. Au discours généralisant (propos sur le symbolisme, étude des peintres symbolistes...) et par là-même dépassionné du critique, Mirbeau préfère le dialogue particularisant entre deux personnages, le « naïf » et le peintre, d'où ressort le désarroi d'un « *malade [...], un impuissant [...], un raté* »³², proféré en termes orduriers par l'artiste lui-même : « *Des lys ! ... des lys ! ... de la m... !* »³³.

L'abandon du commentaire référentiel au profit du développement de type fictionnel explique que le texte critique puisse sans grande difficulté « migrer » du journal dans le livre. C'est ainsi par exemple que l'article intitulé « Intimités préraphaélites »³⁴ est repris sans variantes autres que de détail dans le chapitre X du *Journal d'une femme de chambre*³⁵. Dans le même esprit, les tribulations du personnage appelé dans l'article de 1895 « *l'ami Kariste* » sont également dispersées, écrites pratiquement à l'identique, dans différents journaux où elles figurent tantôt comme texte critique original, tantôt comme morceaux de fictions, pièces d'un roman destiné à demeurer inachevé. Le premier état connu du texte est un article consacré par Mirbeau à Van Gogh en 1891³⁶ ; l'article est repris l'année suivante dans le feuilleton romanesque que Mirbeau donne à *L'Écho de Paris*, du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893, sous le titre de *Dans le ciel* ; le texte réapparaît enfin sous la plume de Mirbeau en 1895 comme article critique, sous le titre « Des lys ! des lys ! »

Ce détournement de la critique en fiction, à tout le moins ce jeu d'une critique qui trouve son expression privilégiée dans la fiction dessine les limites de l'approche mirbellienne d'une critique d'émotion. La mise en scène romanesque de l'article engage évidemment le lecteur à aborder le propos critique avec une sensibilité semblable à celle qui préside à la lecture du roman et l'invite ainsi à se laisser toucher par une aventure esthétique dont tout laisse à penser qu'elle demeurerait, sans ce stratagème, indifférente à la plupart ; nul doute en ce sens que le critique, avide de dispenser l'émotion, n'ait découvert dans les formes du roman ou de la nouvelle des supports intéressants. Mais le développement narratif du propos critique fait du même coup peser sur le jugement esthétique le caractère indécidable qui préside à la lecture de la fiction. Privé de sa dimension explicitement référentielle, l'exposé s'ouvre, comme le récit, à de multiples interprétations, dans lesquelles il peut arriver que le message originel se perde. Les difficultés qu'offre, par exemple, l'identification des artistes masqués sous un nom fictif sont tout à fait révélatrices de ce flottement du sens. Si en effet on s'accorde sans trop de peine à reconnaître Dante-Gabriel Rossetti dans le John-Giotto Farfadetti des « Intimités préraphaélites », la question se pose en revanche de savoir qui recouvre exactement le nom de Frédéric-Ossian Pinggleton ; certains lecteurs « penchent » pour Burne-Jones, d'autres se prononcent plutôt en faveur de William Morris. L'hésitation, sans conséquence dès lors que les fiançailles de John-Giotto Farfadetti avec « *la femme de son cher Frédéric-Ossian Pinggleton* » apparaissent à titre d'épisode romanesque, pèse en revanche sur la crédibilité de l'exercice critique qui s'accorde mal de l'équivoque. Quelle serait la pertinence d'une critique dont on comprend bien qu'elle rit, sans saisir pourtant précisément de qui ? Les trois états du texte dans lequel Kariste trouve finalement sa place suscitent la même perplexité. La répétition de réflexions identiques y apparaît fort ambiguë, puisqu'elle semble

³¹ *Ibid.*, op. cit., p. 81.

³² *Ibid.*, op. cit., p. 82 : « *Moi, je suis un malade, et ma maladie est terrible, parce que, maintenant, je suis trop vieux pour m'en guérir. C'est l'ignorance ! Oui, je ne sais pas un mot de mon métier, et jamais, jamais, je n'en saurai un mot ! Je ne suis pas un fou, comme tu pourrais croire. Je suis un impuissant, ce qui est bien différent. Ou, si tu aimes mieux, un raté, ce qui est pire.* »

³³ *Ibid.*, op. cit., p. 84.

³⁴ « Intimités préraphaélites », *Le Journal*, le 9 juin 1895.

³⁵ *Le Journal d'une femme de chambre*, chapitre X, in *Œuvre romanesque* de Mirbeau, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, op. cit., t. II, pp. 527-531.

³⁶ « Van Gogh », *L'Écho de Paris*, le 31 mars 1891, repris dans *Combats esthétiques*, I, op. cit., p. 443.

s'accompagner d'un texte à l'autre d'une opération de transvalorisation dont on a du mal à percevoir l'exacte portée. L'article sur Van Gogh, texte matrice en quelque sorte, évoque, pour les admirer, les ciels « où les astres ivres tournoient et chancellent, où les étoiles s'allongent en queue de comète débraillées »³⁷, notation reprise dans le roman³⁸ comme dans l'article de 1895³⁹. Pourtant ce qui était chez Van Gogh éloge d'une vision unique, connote la folie lorsqu'il s'agit de Lucien :

*Son art me troublait, par son audace et par sa violence. Il m'impressionnait, me donnait de la terreur, presque, comme la vue d'un fou. Et je crois bien qu'il y avait de la folie éparse en ses toiles. C'étaient [...] d'étranges nuits, des plaines invisibles, des silhouettes échevelées et vagabondes, sous des tournolements d'étoile, les danses de lune ivre et blafarde, qui faisaient ressembler le ciel aux salles en clameur d'un bastringue.*⁴⁰

Transférées sur le portrait de Kariste et ramenées de la fiction au texte critique, les mêmes allusions viennent manifester l'impuissance du symboliste. Qu'en conclure ? Que l'appréciation du critique a singulièrement évolué entre 1891 et 1895, au point que la vision personnelle naguère encensée par lui est devenue à ses yeux mêmes rayonnement maladif ? Sans doute pas. On notera d'abord que la lecture du tableau, dans le roman, n'est pas directement prise en charge par l'auteur, mais apparaît comme l'expression d'un narrateur qui, précisément, confesse son ignorance et son incapacité à appréhender l'originalité. Aussi reproduit-il, sans même en avoir conscience et sans y mettre de malice particulière, le jugement que le « bourgeois » profère sur l'art contemporain. Il n'en reste pas moins que la fin du récit, en précipitant Lucien dans la folie, corrobore au moins partiellement la lecture que proposait le narrateur. Le détournement opéré par le troisième texte est plus ambigu encore. Comment admettre en effet que les signes de la grandeur folle de Van Gogh soient devenus ceux de l'impuissance non moins folle de Kariste ? Force est de supposer que le critique, non sans subtilité, mais avec une très grande mauvaise foi, retourne contre les symbolistes des jugements qu'il méprise par ailleurs, mais qu'il retient néanmoins ici pour les besoins de la cause et parce qu'ils vont dans la direction même qu'il souhaite. La mise en roman engage ainsi un flottement du sens, Mirbeau préférant toujours l'ouverture du récit et l'indécidabilité du texte à la diffusion didactique d'un message.

SUR LE MODÈLE DU SILENCE RESPECTUEUX DU CRITIQUE : ÉLOGE DE L'OUVERTURE INTERPRÉTATIVE

Dans le ciel, exercice critique et roman inachevé, confirme le double caractère fondateur de l'expression d'une émotion et du refus du didactisme. Plus encore, ce feuilleton de 1892 peut se lire comme un manifeste de la création selon Mirbeau, manifeste dont la transparence même explique peut-être que le critique et romancier ait finalement préféré le laisser dans l'oubli, en lui refusant la publication sous forme de livre. Enté directement sur la dimension critique de l'œuvre, *Dans le ciel* montre comment le critique se fait romancier, résolvant par là l'épineux problème sur lequel butait son personnage : « Voir, et sentir, et comprendre, tout est là ! ... Et puis exprimer aussi, que diable ! ... »⁴¹. Le titre même du livre s'avère décisif : « *Dans le ciel* » évoque une grande nappe de couleur, dans laquelle il est difficile de se repérer, connote tout à la fois le vague et l'indétermination de l'immensité, l'inquiétude que propage le « *silence de ces espaces infinis* »⁴², l'angoisse ou l'espoir selon les cas : titre éminemment polysémique, qui procède comme une invitation préalable à l'interprétation, posée au seuil du texte.

³⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 443.

³⁸ *Dans le ciel*, op. cit., p. 79.

³⁹ « Des Lys ! Des lys ! », op. cit., p. 81 : « de bizarres étoiles qui ressemblaient à des yeux de prostituées » et p. 83 : « des sarabandes d'astres en ribote ».

⁴⁰ *Dans le ciel*, op. cit., p. 79.

⁴¹ *Ibid.*, op. cit., p. 78.

⁴² Pascal est fort opportunément cité — approximativement — dans le chapitre VI : « Pour la première fois, j'eus conscience de cette formidable immensité, que j'essayais de sonder, avec de pauvres regards d'enfant, et j'en fus tout écrasé. 'Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraya' » (op. cit., p. 43).

Il n'y a certes pas grande originalité en 1892 à écrire le roman d'un peintre et il est trop facile de voir tout ce que Lucien doit à Claude Lantier, dont le souvenir hante Mirbeau : *Dans le ciel*, comme tant d'autres textes de l'écrivain, tient du pastiche et de la réécriture et peut se lire comme l'un des nombreux avatars de *L'Œuvre*⁴³. Tout roman de l'artiste depuis *Le Chef-d'œuvre inconnu* au moins comporte ainsi quelques thèmes et scènes obligés, que Mirbeau reprend sans leur apporter jamais de variations décisives⁴⁴. Le caractère inédit de la structure romanesque est en revanche remarquable. Le roman s'articule sur le double principe de l'expression subjective et de la recherche de l'effet, en sorte de combiner idéalement l'émotion du narrateur et, par-delà lui, celle de l'écrivain et celle du lecteur.

Dans le ciel est composé comme un ensemble hybride, dans lequel se mêlent récit, confession, transcription d'une correspondance. Ce mélange des genres est compliqué d'un brouillage des voix : la voix du narrateur qui ouvre le texte est relayée à partir du IV^e chapitre par celle de X... — dont la confession nous apprend bientôt le prénom, Georges ; dès le chapitre XIV, le récit est entrecoupé d'une autre voix, celle du peintre Lucien, dont les lettres se pressent dans les chapitres XX, XXII, XXIII. Ce double brouillage des genres et des voix s'articule sur l'incertitude quant à l'identité du protagoniste. La fin du roman désigne évidemment Lucien, mais elle ne le fait que par défaut. Le texte reste en suspens et seule une histoire sur les trois qu'il combinait trouve son achèvement. Ajoutons que c'était contre toute apparence la moins intéressante, tant la prégnance de l'intertexte et les souvenirs de Balzac et de Zola laissaient pressentir la fin tragique du peintre. Le lecteur ne saura rien en revanche de ce qu'il advient de Georges lamentablement abandonné sur son pic rocheux, non plus d'ailleurs que du narrateur premier.

Le roman pour autant ne saurait se lire exclusivement comme un roman du peintre et la présence même éphémère de Georges et du narrateur premier n'est évidemment pas dépourvue d'intérêt. Comme l'écrivain est hanté par le ciel⁴⁵, de même le peintre par la terre⁴⁶ et le ciel⁴⁷, en un combat également perdu d'avance contre l'immensité et le désir de peindre ou d'exprimer « *de l'invisible dans de l'impalpable...* »⁴⁸. Si en effet Georges ne meurt pas, il est devenu impuissant à écrire autre chose que la confession que le texte nous donne à lire⁴⁹. L'enchâssement de ces deux aventures catastrophiques invite pourtant à lire le texte comme un accomplissement de ces vocations ratées, l'auteur du feuilleton réussissant en quelque sorte là où ses personnages échouent.

Le narrateur premier trouve tout son sens dans cette perspective et n'a d'autre fonction que de rappeler, page après page, le primat de l'émotion. Dépourvu de personnalité comme de nom, il se présente en effet comme une suite d'états de conscience, sans que l'auteur se préoccupe en rien

⁴³ Sur le rapprochement entre Lucien et Claude Lantier, on pourra consulter Maria Carrilho-Jézéquel, « Le Peintre-vampire ou la rupture artiste-société pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle : Mirbeau, Zola et Maupassant », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 37-50 et Joy Newton, « Zola, Mirbeau et les peintres : *L'Œuvre* et *Dans le ciel* », *Écrire la peinture*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1991, p. 47-58.

⁴⁴ Sur cette question, voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art*, Paris, Klincksieck, 1999. Au nombre de ces scènes obligées, par exemple, la visite de l'atelier marquée par la stupeur effarée du spectateur, la destruction de ses toiles par un artiste saisi par un découragement qui confine à la folie, la mort de l'artiste enfin ; en ce qui concerne les grands thèmes, il faut évoquer la folie de l'artiste, son impuissance à réaliser effectivement son idéal, l'abîme qui existe entre l'idée et l'œuvre, l'ophtalmie, la maladie de la main...

⁴⁵ *Ibid.*, op. cit., p. 26 : « *Je crois que je serais très heureux, s'il n'y avait pas de ciel... Le ciel effraie tout le monde...* »

⁴⁶ *Dans le ciel*, op. cit., p. 88 : « *Est-ce que je t'ai montré mon étude : Le Fumier ? / - Non ! / - Comment, je ne t'ai pas montré ça ? ... Ce n'est rien... C'est tout simplement un champ, à l'automne, au moment des labours, et au milieu un gros tas de fumier...* » ; et encore, p. 110 : « *Toutes les nuits, je rêve cet étrange et torturant cauchemar. Je suis un jardinier et je plante des lys. À mesure que j'approche de la terre le bulbe puissant et beau comme un sexe, il se fane, dans ma main, les écailles s'en détachent, pourries et gluantes, et, lorsque je veux enfin l'enfouir dans le sol, le bulbe a disparu.* »

⁴⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 111 : « *C'est trop beau pour moi, c'est trop grand... je me perds dans le ciel comme dans une forêt vierge. Il se passe dans le ciel trop de choses qu'on ne comprend pas... Il y a trop de fleurs, trop de plaines, trop de forêts, trop de mers terribles... Et tout cela se confond. Les forêts flottent comme des mers, les mers s'échevellent comme des forêts, et les fleurs m'endorment de leurs poisons.* »

⁴⁸ *Ibid.*, op. cit., p. 114.

⁴⁹ *Ibid.*, op. cit., p. 21 : « *X... aurait pu se créer un nom dans la littérature. Il était doué supérieurement.* » et p. 27 : « *Travailles-tu au moins ? ... demandai-je en l'interrompant... Tu avais du talent, autrefois... / - J'ai... c'est-à-dire... autrefois j'ai travaillé...* ».

d'ailleurs de leur hypothétique cohérence. On le voit successivement en l'espace de quelques pages attendri⁵⁰, découragé⁵¹, égoïste⁵², effrayé⁵³. Et c'est sous le coup de ces émotions qu'il livre le texte que donnent à lire les chapitres IV à XXVIII, autrement dit le cœur du livre, présenté de ce fait comme son émanation. Tout laisse ainsi penser que ce fantôme émotif propose une incarnation de l'artiste et des modalités d'une authentique création. Incarnation évidemment peu flattée, le personnage en question ne se distinguant ni par une intelligence ni par une ouverture de cœur remarquables ; mais sans doute est-ce pour Mirbeau une manière de dire que le créateur authentique se laisse « remplir » par son sujet, lui offre une matière souple, dans laquelle il pénètre sans résistance ; incarnation minimale en quelque sorte, sur laquelle il serait ensuite possible de broder, puisqu'elle ne livre que l'essentiel : la faculté de se laisser émouvoir que Mirbeau désigne dans le même temps chez Georges⁵⁴ et chez Lucien⁵⁵.

Le feuilleton multiplie sur cette base les scènes dans lesquelles se manifeste la violence de l'émotion : maladie nerveuse de l'enfant au tambour, stupeur affolée devant les toiles de Lucien, colères incontrôlables du peintre, suicide enfin, marqué par un dernier évanouissement de Georges. Ricochets d'émotion, pourrait-on dire en plagiant Barbey, maître en récits enchâssés. Les derniers mots du texte⁵⁶ achèvent ainsi, si même ils ne l'accomplissent pas, « *l'horreur rêveuse* » qu'éprouvent d'ordinaire les personnages aurevilliens. En ce sens, les chapitres IV à XXVIII apparaissent bien comme l'expression la plus proche de l'idéal exprimé tant par Georges que par Lucien : non tant le développement d'un « sujet » que celui des impressions qui s'y attachent ; non un chien, mais l'aboi de ce chien pour reprendre les fantasmes délirants de Lucien⁵⁷.

Dans cette perspective, la folie joue un rôle essentiel. Elle dit en effet une émotion brute, privée du lien causal qui sert d'ordinaire à en rendre compte, à tout le moins disproportionnée par rapport à lui. Cette émotion privée de signification apparaît comme le paradigme d'une création qu'elle condamne du même coup au suspens du sens. Ce n'est certes pas un hasard si ce roman est demeuré en quelque sorte inachevé : l'absence de publication sous forme de livre n'est guère à cet égard qu'une forme extrême d'un processus que l'absence de clôture des récits suggère déjà puisque ni le roman du narrateur ni celui de Georges ne s'achèvent. On constatera sans peine d'ailleurs que la plupart des romans de Mirbeau demeurent de même « inachevés » : c'est évidemment le cas du *Calvaire*, qui loin de se refermer sur la fin des amours malheureuses de Juliette et Mintié, leur substitue *in fine* l'ouverture maximale que représente le départ⁵⁸ ; le cas encore de *L'Abbé Jules*, qui s'achève sans que le mystère sur la vie de l'abbé ait été en rien levé, le cas aussi, dans une moindre mesure pourtant, de *Sébastien Roch*, dont le personnage principal meurt fort opportunément sans que son destin soit accompli. Quant aux romans suivants, *Journal d'une femme de chambre*, *Vingt et un jours d'un neurasthénique* par exemple, l'accumulation d'anecdotes qui les compose ne souffre de fin que superficielle et dictée par les nécessités éditoriales ; on pourrait aussi bien retrancher ou ajouter un ou deux chapitres. L'inachèvement constitutif de la création mirbellienne s'insère plus profondément encore dans les textes, marqués par la récurrence insistante du point de suspension, qui signifie suffisamment le refus de conclure. *Dans le ciel* montre comment cette ouverture interprétative, qui apparaît comme l'une des caractéristiques les plus sûres du roman de

⁵⁰ *Ibid.*, op. cit., p. 21 : « ce pauvre X... Ah ! je me rappelle le passé... (...) Ce pauvre X... ! ».

⁵¹ *Ibid.*, loc. cit. : « sa naïveté me décourageait ».

⁵² *Ibid.*, op. cit., p. 22 : « Je veux bien être généreux, à la condition toutefois qu'il ne m'en coûte rien, et que mes générosités me soient à moi-même un redoublement de plaisir égoïste et de vaniteuse joie. »

⁵³ *Ibid.*, op. cit., p. 25 : « Non, vraiment, je n'étais pas rassuré. »

⁵⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 33 : « Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule. »

⁵⁵ *Ibid.*, op. cit., p. 21 : « Mais il avait trop de sensibilité. »

⁵⁶ *Ibid.*, op. cit., p. 130 : « Et je m'évanouis. »

⁵⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 113 : « Et puis, tu me donneras peut-être un conseil pour mon tableau !... Tu te rappelles, je t'ai parlé d'un chien qui aboie toujours, d'un chien qu'on ne voit pas et dont la voix monte dans le ciel, comme la voix même de cette terre ? ... Voilà ce que je veux faire !... Un grand ciel... Et l'aboi de ce chien !... ».

⁵⁸ *Le Calvaire*, in Octave Mirbeau. *Œuvre romanesque*, t. 1, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000, p. 303 : « Le lendemain, j'achetai un vêtement d'ouvrier.../- Alors, Monsieur s'en va !... me dit le garçon de l'hôtel, à qui je venais de donner mes vieilles hardes. /- Oui, mon ami !/ Et où Monsieur s'en va-t-il ? /- Je ne sais pas... [...]... ».

Mirbeau, procède de la pratique du critique. Au silence que l'œuvre d'art imposait au critique répond le refus de trancher du romancier ; comme le tableau, le roman revendique moins une hypothétique compréhension rationnelle que la communion induite par l'émotion.

CONCLUSION

Marqué par le primat des émotions et le refus des interprétations univoques, *Dans le ciel* apparaît ainsi comme une forme originale de texte critique. Le peintre et l'écrivain placés successivement au centre du récit sont l'occasion de mettre en scène la création, d'en discuter les principes, d'en montrer les ressorts. *Dans le ciel* vaut de ce fait comme une approche programmatique de la création et désigne l'exercice critique, pratiqué par Mirbeau dès les origines, comme la matrice et le modèle de l'œuvre romanesque, devenue ce texte tout « *de sensations* » qu'a longtemps rêvé l'écrivain⁵⁹. Loin du roman à thèse et d'une littérature didactique, Mirbeau propose ainsi une œuvre tout entière placée sous le signe de la sensibilité, écrite « *au hasard de mes souvenirs et de mes rêves* », comme il le confessera plus tard⁶⁰. Œuvre non point « autobiographique » à proprement parler, mais qui rend sensible des « *émotions intérieures* »⁶¹ et se fait l'écho de la sensibilité d'un homme. Là résident sa force, mais aussi sa faiblesse, particulièrement remarquable dans une époque qui va voir s'affirmer une pratique intellectuelle fondée sur la raison et revendiquant comme une priorité la formation de l'esprit. Du critique d'art au romancier, c'est un Mirbeau anti-intellectuel que dessine ce parcours de la création⁶².

Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN
Université Paris VII

⁵⁹ Lettre à Claude Monet, septembre 1891, in *Correspondance avec Claude Monet*, édition de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Éditions du Lérot, 1990, p. 126 : « *Je vais me mettre à réaliser, ce qui me tourmente depuis longtemps, une série de livres d'idées pures et de sensations, sans le cadre du roman.* »

⁶⁰ *La 628-E8*, Octave Mirbeau. *Œuvre romanesque*, t. III, *op. cit.*, p. 298.

⁶¹ C'est bien le programme qu'on lit dans la confession de Georges, au chapitre VIII du roman : « *Ces pages que j'écris ne sont point une autobiographie, selon les normes littéraires. [...] Ce que j'ai voulu, c'est [...] rendre plus sensible une des plus prodigieuses tyrannies, une des plus ravalantes oppressions de la vie* » (*Dans le ciel*, *op. cit.*, p. 50-51).

⁶² Et le fait qu'il ait signé le manifeste dit « des intellectuels » en 1898 ne change rien à l'affaire. Mirbeau peut bien être aux côtés de ces intellectuels pour défendre les intérêts de Dreyfus, il peut bien s'accorder avec eux sur des questions certes essentielles d'idéologie, il n'en reste pas moins que sa pratique littéraire n'a rien à voir avec les revendications des intellectuels.