

DANS LE CIEL : TRADITION ET MODERNITE

"...puisque ce que nous voyons autour de nous, c'est nous-mêmes, et que les extériorités de la nature ne sont pas autre chose que des états plastiques, en projection, de notre intelligence et de notre sensibilité."

Octave Mirbeau, *Les Souvenirs d'un pauvre diable*, ch. VI, *Le Journal*, août 1895.

Dans le ciel, terminé le 2 mai 1893, est un roman dont la critique savante parle assez peu. Écrit après les trois romans autobiographiques qui forment une sorte de trilogie : *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888), *Sébastien Roch* (1889) et posent O. Mirbeau en romancier naturaliste, *Dans le ciel* jouit d'un statut particulier : il paraît dans *L'Écho de Paris* du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893 en 28 chroniques qui constituent les 28 chapitres du roman ; Mirbeau ne le publie pas, malgré la demande de quelques lecteurs (celle de Marcel Schwob en particulier). D'autre part, il n'y a aucune trace dans la correspondance de Mirbeau de ce roman, et pourtant les trois autres font l'objet de nombreuses lettres. Il semble que l'écrivain ait donné peu d'importance à un récit qu'il estimait bâclé. Autre singularité : le titre. "Dans le ciel" est un syntagme nominal prépositionnel, vague et énigmatique alors que les autres titres des romans de Mirbeau font pénétrer le lecteur dans un univers balisé, annoncé, dont l'intrigue suit un déroulement relativement prévisible : *Le Journal d'une femme de chambre* introduit à la fois la critique sociale et le portrait d'une servante, *Sébastien Roch* l'analyse psychologique du personnage éponyme.

Enfin, l'œuvre hésite entre la chronique journalistique, que Mirbeau pratique depuis 1872, soit vingt ans, la fiction romanesque et le genre plus bref de la nouvelle ; plusieurs chapitres ont été et (ou) seront des nouvelles à part entière : tel est le cas du chapitre X du roman, écrit dès 1889 et paru sous le titre de *Vae Soli*, que l'écrivain publie à nouveau en 1895 sous un autre titre : *Solitude*.

Chronique ? roman ? nouvelle ? *Dans le ciel*, œuvre incertaine au sein de la production mirbellienne, offre la particularité et l'intérêt de se nourrir d'une tradition romanesque qui s'est affermie tout au long du XIX^e siècle et de montrer des signes évidents de modernité, confirmés dans les derniers romans : *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901), *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913).

I - UNE ŒUVRE QUI S'APPARENTE A LA TRADITION ROMANESQUE DU XIX^e SIECLE

1. La confession

Dans le ciel s'apparente à la confession : l'essentiel du roman est un manuscrit, fragments de confession du narrateur principal, Georges,

depuis son enfance jusqu'à la mort de son meilleur ami et mentor, le peintre Lucien, sur une durée de trente ans environ. Cette écriture du moi, inventée par Montaigne, est pratiquée par tous les auteurs qui ont tenté de décrire la formation de la personnalité par les mémoires, le journal ou l'autobiographie : *Les Confessions* de Rousseau, *René* de Chateaubriand, *La Vie de Henri Brulard* de Stendhal ; Vallès, contemporain de Mirbeau, écrit sa trilogie autobiographique : *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*. À la fin du XIX^e siècle, la confession est un genre romanesque bien établi et rencontre un succès considérable : *Le Horla* de Maupassant (édition de 1887) en témoigne.

2. Le roman d'éducation

Dans le ciel se situe dans la lignée des romans d'éducation à la première personne comme l'étaient *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*. La formation du narrateur principal, Georges, que nous appellerons narrateur numéro un, se fait en deux étapes symétriques : en province, au sein d'une famille étriquée dominée par la figure du père, porteur de toutes les valeurs bourgeoises que le narrateur exècre, puis à Paris, sous la tutelle du peintre Lucien, porteur de l'idéologie de l'artiste. À l'initiation amoureuse tentée par la tante de Georges "*fort laide, si laide que jamais personne ne l'avait demandée en mariage*" (1) répond la relation fugitive du narrateur avec Julia, fille de la concierge de son logement parisien. On trouve donc l'opposition Paris-province qui n'est plus le lieu d'une dialectique comme dans la plupart des œuvres de Balzac, mais celui d'une répétition de l'échec.

3. Le roman de l'artiste

À l'intérieur du roman d'éducation, Mirbeau creuse le sillon du roman de l'artiste, qui fait partie du champ esthétique naturaliste, au même titre que le roman de la prostitution ou le roman militaire. *Dans le ciel* en 1893 arrive au bout d'une chaîne constituée par *Manette Salomon* et *Charles Demailly*, de Jules et Edmond de Goncourt, par *Sapho* de Daudet, *À Rebours* de Huysmans et enfin *L'Œuvre* de Zola. Chacune de ces œuvres met en scène un artiste, le plus souvent un peintre, véritable foyer des multiples questions qui se posent à qui pratique la musique, la peinture, la sculpture ou l'écriture. Qu'est-ce que l'œuvre d'art ? Comment la faire reconnaître par la société ? L'art et l'amour peuvent-ils coexister ? Quels sont les choix qui s'offrent réellement à l'artiste à l'intérieur des structures économiques et sociales du XIX^e siècle ? *Dans le ciel* s'inscrit bien dans la tradition, en présentant simultanément deux figures d'artiste : l'écrivain (Georges) et le peintre (Lucien).

4. Le roman de la famille

En outre, le thème de la famille traité dans la première partie du roman de Mirbeau constitue le cadre général de nombreux univers de fiction dans la seconde moitié du siècle, *Les Rougon-Macquart* en formant le massif principal, entouré des romans de J. Vallès et des contes et nouvelles de Maupassant.

Enfin, pour cette œuvre oscillant entre la chronique journalistique, le roman et le conte, Mirbeau choisit une structure éprouvée plutôt utilisée dans la nouvelle : l'encadrement, ce qui suppose la présence de deux narrateurs.

Mirbeau reprend donc un matériau romanesque affiné tout au long du siècle, et banalisé, voire saturé en 1893.(2)

Et pourtant *Dans le ciel* est un roman qui fissure la tradition et prépare les recherches romanesques du XX^e siècle.

II - DANS LE CIEL OUVRE LA VOIE AU ROMAN MODERNE

1. L'énonciation

Les trois romans antérieurs de Mirbeau, à la première personne, dépendent d'un seul narrateur. *Dans le ciel* en multiplie le nombre par trois. L'essentiel du roman, soit 24 chapitres sur 28, est raconté par le narrateur principal homodiégétique, Georges (narrateur numéro un) qui retrace sa pitoyable jeunesse et sa rencontre décisive avec le peintre Lucien auquel il donne la parole à partir du chapitre 14, centre du roman. Ainsi Lucien devient à son tour narrateur (numéro deux) intradiégétique par ses discours sur l'art et les lettres qu'il envoie au narrateur numéro un. Dans les quatre premiers chapitres du roman s'exprime un troisième narrateur, personnage sans nom qui vient rendre visite à Georges et recueille son manuscrit qu'il ne commentera pas, autrement dit narrateur extradiégétique.(3)

Le je est donc fragmenté en trois voix narratives : l'écrivain Georges, le peintre Lucien et le troisième narrateur anonyme, témoin de la déchéance de Georges, et lecteur du manuscrit, autrement dit le regard de la société sur l'artiste. À ces trois narrateurs correspondent trois temps narratifs qui s'entrecroisent dans le récit : la jeunesse de Georges, sa vie parisienne avec Lucien, une vie de solitude dans un endroit retiré du monde après le suicide du peintre. Nous sommes donc dans le cadre d'une narration ultérieure, position classique du récit au passé. L'originalité de *Dans le ciel* est de mettre en relation chaque étape avec un narrateur différent ; on serait donc en mesure d'attendre un éclairage varié sur ces trois tranches de vie. Il n'en est rien. Ces trois narrateurs se superposent et se confondent car ils assurent principalement deux fonctions : la fonction proprement narrative et la fonction d'attestation ou "émotive", ou encore rapport affectif du narrateur avec sa propre histoire.(4)

Le rôle de cette fonction émotive est si considérable que le récit s'en trouve perturbé : chacun des trois je s'avère incapable de formuler sa narration au moyen d'une syntaxe égale, maîtrisée et apaisée. Le texte est sans arrêt troué de phrases exclamatives, interrogatives, inachevées et souvent répétitives, qui s'épanouissent essentiellement dans le dialogue ou le monologue intérieur.

• Narrateur numéro 3 : "*Ce pauvre X... Ah je me rappelle le passé... Notre passé...*"

• Narrateur numéro 1 à sa sœur : "*Sotte !... Sotte !... Sotte !... Tu ferais mieux de regarder les étoiles, la nuit...*"

• Narrateur numéro 2 à Georges : "*Un arbre... Un arbre ! Eh bien quoi, un arbre ? Qu'est-ce-que ça prouve ?*" (pp. 23, 49 et 92).

Les trois narrateurs manifestent donc une seule et même subjectivité qui affecte tous les éléments du récit. Cette subjectivité démultipliée répète à l'infini la difficulté, voire l'incapacité à communiquer ses sensations ou ses désirs. "*Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule*" est la première phrase (p. 35) de l'autobiographie de Georges, qui ne peut exprimer sa sensibilité qu'avec des larmes. Le peintre Lucien se suicide après avoir scié la main qui n'a pas su projeter ses sentiments sur une toile. C'est pourquoi *Dans le ciel* décrit la condition tragique de l'artiste : si Lucien crève ses tableaux, Georges se montre incapable de faire des phrases. Les points de suspension qui saturent le texte ne sont pas sans faire penser aux romans de Céline ou à ceux de Sarraute. Si chez Céline, ils constituent un indice de l'oralité,

le signe que la phrase est une pulsion qui refuse le discursif, chez Sarraute une pensée inachevée qui va revenir sous une autre forme, dans le roman de Mirbeau ils révèlent l'impuissance d'une subjectivité à se formuler. Et le personnage principal, qui se décrit tout au long du roman comme une sorte de larve, annonce les personnages dont Beckett peuple son œuvre.

Cette syntaxe très particulière de l'échec contraste avec les descriptions parfaitement maîtrisées que les trois narrateurs font de la famille, de Paris la nuit, ou de l'ancienne abbaye achetée par Lucien, comme s'ils étaient à l'aise avec les grands thèmes développés par le réalisme et le naturalisme ; et Georges utilise parfois l'héritage romantique en matière de prose poétique : "*Et des silhouettes violentes se dressaient ça et là, sur des fonds de pâle firmament, et des silhouettes indéçises, ombres sur de l'ombre, glissaient, sans bruit, sur le fleuve.*" (p. 95)

Les voix narratives hésitent entre le néant du je et la plénitude descriptive opérant pour certains domaines déjà explorés. Mais "À quoi bon décrire ce que tout le monde sait ?" déclare Lucien.(p. 127) Ainsi est créé un rythme narratif très particulier, une alternance entre l'écriture du rien et l'écriture du trop plein.

2. Personnages et objets

Autour de l'instance narrative principale gravitent des personnages que l'on rencontre dans tous les romans d'éducation, puisque le narrateur s'inscrit dans un cadre historico-social précis, ici la seconde moitié du XIX^e siècle. La famille de Georges est composée de ses parents, de deux sœurs et d'une tante (5) ; la description physique est absente ou signale la laideur du personnage, la description intellectuelle et morale intéressant davantage Mirbeau dans la mesure où elle permet de comprendre le non-épanouissement d'un enfant né avec une sensibilité d'artiste dans une famille bourgeoise médiocre. Outre la conception anarchiste de la société qui apparaît clairement, l'ironie se manifeste dans la répétition mimétique : le père et la mère de Georges meurent tous deux du choléra le même jour (chapitre XII), les deux sœurs, dont le seul désir est l'insertion sociale par le mariage, épousent "*deux êtres vagues, étrangement stupides*", le narrateur éprouve par deux fois de l'amour pour "*une petite marchande de tabac... noire et très pâle, et très sale*", (pp. 68 et 33) et pour Julia, la fille malade de la concierge de l'appartement qu'il habite à Paris. La conséquence de cette imitation constante est la création d'un univers d'indifférenciations, de nivellements.

D'où une platitude généralisée, qui semble être la hantise de cette fin de XIX^e siècle, où tout se répète et où se marque une anesthésie sentimentale et psychologique (6). Ce véritable ballet de doubles trouve son apogée dans les dialogues : "*Oh !... Oh !... faisait mon père [...] Ah !... Ah !... faisait ma mère*" sont les dernières paroles prononcées par les parents de Georges avant leur mort. Julia, aimée du narrateur principal, prononce les mêmes onomatopées vides, à un moment d'émotion extrême : "*Oh !... Oh !... Oh !... fit-elle. [...] - Oh !... Oh !... Oh !... fit-elle encore... [...] - Oh !... Oh !... Oh !... fit-elle toujours.*" (pp. 73 et 106)

L'ironie destructrice de Mirbeau en ce qui concerne les personnages se manifeste également à propos de deux objets importants dans la destinée de Georges : le tambour et la figurine en plâtre. Un tambour offert en cadeau révèle les qualités musicales de l'enfant considéré par sa famille comme un "*imbécile*". Cependant ce qui aurait pu être pour lui un moyen d'expression artistique est mis au service d'une fête religieuse en l'honneur de la paroisse : détournement qui détruit

en partie le narrateur, pris d'une méningite violente (et symbolique) après sa prestation musicale.

La statue de plâtre qui décorait la cheminée de la salle à manger familiale, "*hideuse, mais tel était le goût de ma mère*", va peu à peu se recouvrir de "*tâches brunâtres déposées par les mouches et impossibles à nettoyer*"; (p. 60) cette statue noirâtre devient pour Georges la métaphore de l'enfant dont la personnalité est étouffée par les éducations successives de la famille et du collège.

Ces deux objets symboliques liés à l'art (musique et sculpture) répètent l'impossibilité de parvenir à une expression artistique authentique. La subjectivité est souillée ou détruite par l'environnement social médiocre, mais puissant. On se trouve ici en présence de l'objet symbolique, façonné par Flaubert, dont l'exemple le plus prestigieux est la casquette de Charles Bovary. Comme il anéantit la dialectique balzacienne Paris-province, Mirbeau ravale l'objet symbolique grandiose du roman flaubertien à un objet dégradé : un tambour, instrument de musique simplifié, et une figurine en plâtre, matière friable. Ainsi se voient dévalorisés deux legs romanesques d'importance : *Dans le ciel* est un roman conclusif.

Le narrateur principal, maltraité par ses semblables et par des objets hostiles, a encore la ressource de se tourner vers la nature, comme l'ont fait les artistes romantiques au début du siècle. À l'encontre des codes réalistes et naturalistes, les lieux sont très stylisés dans le roman. Aucun nom de ville ne vient situer précisément l'enfance du narrateur, aucun nom de rue n'accompagne les promenades parisiennes nocturnes de Georges et de Lucien. L'espace de vie est la province, hostile à l'art et Paris, ou la possibilité pour le narrateur devenu autonome de produire l'œuvre d'art tant désirée. À la différence des Goncourt dans *Manette Salomon* ou de Zola dans *L'Œuvre*, Mirbeau ne s'intéresse pas à la lutte de l'artiste pour se faire reconnaître par la société de son temps : le peintre Lucien ne cherche pas à exposer au Salon officiel longuement décrit dans les œuvres précitées. Les narrateurs 1 et 2 existent uniquement dans leurs efforts à produire une œuvre d'art : comment une subjectivité peut-elle devenir objet admirable ? La réponse se trouve dans un troisième espace en place dès le début de la narration : dans le ciel, titre du roman dont nous avons souligné la singularité plus haut.

Au XIX^e siècle, les compléments circonstanciels de lieu semblent réservés comme titres aux seuls romans d'aventure. Citons comme exemples *Voyage au centre de la terre* (1864) ou *Autour de la lune* (1871) de Jules Verne ; mais *Dans le ciel*, roman psychologique, n'entre pas dans cette catégorie. Comment alors expliquer ce titre ? Les occurrences du "ciel" sont nombreuses dans le récit : le mot est utilisé et développé par une phrase ou un paragraphe 45 fois, 16 fois dans sa fonction circonstancielle. Le ciel est l'objet principal des préoccupations des trois narrateurs, véritable *leitmotiv* qui parcourt le roman du début à la fin.

Le narrateur principal, Georges, a la révélation de cet espace alors qu'il est enfant : "*Pour la première fois, j'eus la conscience de cette formidable immensité, que j'essayai de sonder, avec de pauvres regards d'enfant, et j'en fus tout écrasé. Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraya*" (p. 49). Malgré la référence explicite à Pascal, le ciel de Georges est vide de Dieu ou de toute autre divinité. C'est le peintre Lucien, narrateur numéro 2, investi d'une fonction d'idéologue, qui formule clairement la signification de cet espace : "... *Il est temps que tu viennes sur mon pic et que tu interrogues le ciel !...C'est là qu'est la vérité et la beauté...*" (p. 127). Autrement dit,

le ciel apparaît comme le lieu d'inspiration et d'aspiration de l'artiste (7). C'est pourquoi Lucien choisit comme endroit pour travailler une ancienne abbaye sur un pic, loin des hommes et proche du ciel.

3. Dans le ciel

Cet espace naturel s'oppose radicalement aux deux précédents, la province et Paris, selon un axe vertical : en bas la terre et l'homme social, en haut l'artiste, souvenir de la problématique baudelairienne formulée dans *L'Albatros*. Le lexique associé au ciel est luxueux : le fantastique, le cosmique, la mort se côtoient et s'articulent autour des figures privilégiées de la métaphore ou de la comparaison, thèmes et procédés qui convoquent pêle-mêle Nodier, Hugo, ou Baudelaire.

Les trois narrateurs éprouvent généralement une intolérable impression de pesanteur : "*C'est le ciel si lourd, si lourd, si lourd*"... "*Le ciel est plein d'agonies, comme la terre.*"... "*Le poids de ce ciel immense et lourd, où nulle route n'est tracée.*" (pp. 28, 65 et 120)

Comment ne pas voir dans le ciel le "lourd" héritage du XIX^e siècle littéraire et pictural écrasant l'artiste à la recherche de nouvelles formes d'expression ? Quelle "route" emprunter puisque tout a déjà été dit ?

Le ciel est le lieu d'une dynamique de l'imagination et de la description emphatique, espace convoité par l'artiste, mais aussi "*gouffre épouvantant de l'infini*" où celui-ci perçoit sa petitesse ou son néant. Le ciel appelle les artistes et les sacrifie : "*et j'ai vu passer un cygne blanc et sanglant, qui s'est abattu dans l'île, là-bas, derrière les peupliers*" (p. 65). Écrasé par ce ciel, saturé de souvenirs, le je du narrateur se fragmente, se dilue, et finit par disparaître. La nature n'est ni bienveillante, ni fidèle reflet de l'âme comme dans la littérature romantique, mais menaçante, et les trois je broyés par le ciel annoncent l'expérience du je célinien dominé par le crépuscule africain dans *Voyage au bout de la nuit*.

Ce n'est pas un hasard si le ciel se reflète dans les yeux du peintre raté Lucien : "*son regard... ressemblait aux cieux tourmentés et déments de ses paysages*" et dans ceux d'une petite muette (8) qui conduit un aveugle : "*On dirait que ce regard a tout vu, tout connu. Il est vaste comme un ciel, profond comme un abîme*" (pp. 89 et 121). Le ciel se reflète dans les yeux de l'artiste impuissant, mais il est vide : il n'y a plus rien à voir. À partir de là se trouve posé le problème tragique de l'artiste exténué de cette fin de siècle : que reste-t-il à explorer ?

* * *

Dans le ciel est une réécriture de *L'Œuvre* de Zola (1886) : une comparaison méthodique des deux romans montrerait leurs nombreux points communs. Il est frappant de voir à quel point Mirbeau simplifie le personnage principal de *L'Œuvre* : Claude Lantier, riche d'une famille longuement décrite (il est le fils de Gervaise Macquart et de Lantier) et participant activement à la vie culturelle de son époque (il expose au Salon) devient Lucien, personnage sans passé, sans amour, sans ambition sociale, je qui ne cesse de dire sa souffrance de ne pouvoir exprimer sa subjectivité par la peinture.

Traitant avec désinvolture le naturalisme dont il a été partie prenante – "*Les naturalistes me font rire.*" (p. 93) – Mirbeau tente un roman de la subjectivité à l'état pur, domaine non encore exploré, et avoue l'expérience impossible : le narrateur principal s'appelle Georges, prénom emblématique de tous les ratés qui figurent dans l'œuvre mirbellienne. Mais cette porte ouverte sera empruntée par Proust,

Céline ou N. Sarraute, Robbe-Grillet et Butor, qui, chacun à leur manière, explorent la subjectivité du personnage romanesque au XX^e siècle.

Françoise QUÉRUEL

NOTES

1. *Dans le ciel*, chapitre 9, page 62. Toutes les références renvoient à la seule édition du roman, L'Échoppe, Caen, 1989.
2. Nombreux sont les écrivains qui consacrent un roman à l'artiste, et plus particulièrement au peintre entre 1870 et 1900. Nous pouvons citer *L'Atelier Chantorel*, de Frantz Jourdain, *Le Roman d'un peintre*, de F. Fabre, *Grave imprudence*, de P. Burty.
3. Genette, *Figures III*, chapitre 5, Seuil, 1972.
4. Genette dans *Figures III* distingue cinq fonctions du narrateur : la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction d'attestation et enfin la fonction idéologique. Le peintre Lucien se voit parfois attribuer la fonction idéologique quand il expose ses théories artistiques.
5. Le thème de la vieille fille effacée au sein d'une famille est traité par Maupassant dans *Une Vie* et *Mademoiselle Perle*.
6. Encore une fois, on trouve cette répétition généralisée dans plusieurs contes de Maupassant : *Une Famille* et *Une partie de campagne* sont les plus représentatifs.
7. On sait que le ciel est un des sujets principaux de la peinture paysagiste et impressionniste.
8. Comment ne pas voir, dans cette petite muette, la métaphore de l'écrivain raté (Georges), qui accompagne un (peintre) aveugle (Lucien) ?