

MIRBEAU ET CLAUDEL ORIENTÉS

La rencontre de Mirbeau et de Claudel ne va pas de soi, rendue plus improbable encore par le recul que nous confère plus d'un siècle écoulé. Interrogations religieuses, partis pris dramatiques, inclinations à la poésie ou à la prose : les deux artistes semblent devoir se tenir chacun à l'autre bout du spectre. Pourtant l'entente fut effective un temps, loin de se limiter à un artefact, c'est-à-dire un signe sans valeur. Mirbeau révèle en effet pour la première fois au public le nom de l'auteur de *Tête d'or* et de *La Ville*, comme le rappelle Marie-Victoire Nantet¹ dans la belle étude qu'elle consacre au phénomène de génie tel que l'entend le critique Mirbeau. Les échos qui diffusent dans la *Correspondance*² récemment éditée de ce dernier ne laissent pas d'intriguer le lecteur, curieux d'en savoir davantage sur la portée et les significations, parfois contradictoires, de cette affinité qui, en définitive, n'eut guère de suite durant le XX^e.

Hommes de théâtre, pour qui le drame est le mode d'expression privilégié d'une personnalité divisée, complexe et livrée à des tendances plurielles, Octave Mirbeau et Paul Claudel ont trouvé dans la scène à donner carrière à une violence qui se conçoit au plus profond de soi, au cœur d'un théâtre intime. De la projection de l'imaginaire, aux scènes de l'Odéon ou de la Renaissance, s'imposent une logique de l'objectivation bien réelle, une recherche de la représentation au sens total. Diviser les voix au théâtre prolonge et exalte les essais de polyphonie que Mirbeau exerce dans *Les Dialogues tristes*³ ou à travers *Dans le ciel*, par exemple. Le vif élan d'enthousiasme de Mirbeau pour l'œuvre et la personnalité de Claudel ne fut-il qu'un feu de paille, comme tendent à le faire accroire les distances que le romancier prend vis-à-vis de l'œuvre du dramaturge Claudel, une fois passé l'engouement des premiers instants devant *Tête d'or* et *La Ville* ? Ou, à l'inverse, au regard de leur commune fascination pour une certaine Asie, peut-on parler d'une *orientation* partagée ?

UNE RENCONTRE

C'est donc en 1892 qu'un critique mentionne *Tête d'or*. Il s'agit d'Octave Mirbeau, le même qui a porté au grand public le nom de Maeterlinck quelque deux ans plus tôt, et qui se pique de rapprocher les noms des deux jeunes talents (il parle dans les deux cas de « génie ») qu'il pressent comme les portiers du XX^e siècle en littérature.

La lecture de Mirbeau (1848-1917, soit l'aîné de Paul Claudel d'une génération) intéresse, dans la mesure où le critique réagit à chaud, dans la période contemporaine de la genèse des premiers textes dramatiques de Claudel. Nombre des réactions qu'il est possible de recueillir sont en effet quelque peu infléchies par la diffraction que leur font subir les quelque vingt-deux ans qui séparent l'écriture des premières œuvres de leur parution au *Mercur* de France. De 1889 à 1911 en effet, les contours de l'homme Claudel ont changé, son image s'est très nettement affranchie du petit cercle où le cantonnaient dans les années 90 à la fois ses interrogations religieuses, sa farouche timidité, ses choix de vie. En 1911, par conséquent, l'œuvre est comme saisie à froid. Mais Renard, Schwob, Mallarmé, Maeterlinck, et indirectement Mirbeau, constituent sans conteste le premier noyau, le canal littéraire originel par lequel se diffusent peu à peu les premières appréciations qui accompagnent la genèse de l'œuvre d'un jeune poète. Le cas Mirbeau importe à double titre, dans la mesure où ce qu'il lit à travers *Tête d'or*, pour lequel son emballement est comparable à celui que manifeste Maeterlinck – « *Vous m'apparaissez subitement comme le plus grand poète de la terre*⁴ » –, s'éloigne en tous points de ce à quoi on pouvait s'attendre de la part de ce pamphlétaire féroce. Mirbeau qui ferraille contre l'injustice et se dépense sans compter dans des combats politiques

¹ Marie-Victoire Nantet, « Camille Claudel, « Une femme de génie » ? », *Claudel et Rodin*, Hazan, 2005, p.325-335.

² *Correspondance générale*, I et II, L'Âge d'homme, 2002 et 2005.

³ *Les Dialogues tristes*, édition, introduction et notes par Arnaud Vareille, Eurédit, 2004.

⁴ Lettre de Maeterlinck à Claudel, 1890, cité par Stanislas Fumet, *Claudel*, Gallimard, 1968, p. 216.

guidés par son souci de l'actualité, est à mille lieues, par exemple, de pressentir que le Général Boulanger prête certains de ses traits psychologiques, de l'aveu de Claudel, à Tête d'Or.

Et pourtant, chez le jeune poète, qui tente de se défaire de ce « *baigne du matérialisme* », ne le requiert que la dimension spirituelle, ce qu'il nomme « *des visions extraordinaires, des surnaturalisations vraies, des analogies confondantes*⁵ ». De la part d'un critique, romancier qui plus est, comme Mirbeau, que tout semble opposer à Claudel – esthétique, style, et morale –, on est surpris de constater comment sa sensibilité délimite aisément les contours d'un style de contention, lourd de promesses, qui annonce une réalité nouvelle et imminente, un style de révélation – à plusieurs reprises, il use de l'expression « *langue pleine* », métaphore où l'on peut voir une représentation condensée de la création claudélienne. C'est dans sa correspondance privée qu'il libère les sentiments qu'éveillent chez lui les premières pièces du jeune diplomate, que leur ami commun Schwob s'est hâté de lui faire découvrir. On est réduit à cet égard à quelques hypothèses concernant l'attrait soudain de Mirbeau pour la littérature de Claudel, parmi lesquelles l'identité du frère de Camille – Mirbeau s'est plu à révéler et à défendre d'une manière durable dans la grande presse le « *génie* » de la jeune sculptrice —, secret que Schwob, en dépit du désir d'anonymat de Claudel, a éventé.

Tout d'abord, l'œuvre de Claudel est saisie par le critique Mirbeau comme la genèse spontanée d'un monde nouveau, d'une structure inédite, elle ouvre sur une vision d'avenir cohérente : « *La langue en est forte, pleine, claire, nullement décadente. [...] Je ne sais personne qui ait plongé plus avant dans les ténèbres de l'inconnaissable. Et il y a à chaque instant des phrases qui contiennent des mondes*⁶. » L'inconnaissable démarquant quelque peu le projet décadent, il convenait de bien faire le départ : rien de plus éloigné en effet des fantasmagories échevelées que la rigueur et la solidité du massif claudélien. Celui-là évide l'univers de tout sens, celui-ci remue les bases de la cité pour en extraire et en exprimer les promesses d'espoir, en diffuser les prolégomènes de l'amour. Parlant de Claudel, Léon Daudet avait ce beau mot : « *Il traite le fini comme un infini, il réagence et redistribue le réel selon son rêve*⁷. » Mirbeau lui-même est sensible à cette approche, qui est la principale distinction entre le Claudel des années 1890, certes nourri de pessimisme et d'une certaine amertume, et la spiritualité dévoyée des occultistes, des mages de la dernière heure et des convertis de la dernière chance. Citons les termes assez baroques de cette même lettre, qui révèlent aussi bien un critique, Mirbeau, et un auteur, Claudel, uniment contempteurs des fadeurs et des tiédeurs consenties par les esthètes fin de siècle :

[J]'ai lu trois fois ce drame heurté, violent, incohérent et génial ; je l'aime infiniment et l'admire avec passion. Les critiques ? Parbleu, je sais celles qu'on peut y faire. [...] Elles disparaissent emportées par l'énorme souffle qui anime l'œuvre tumultueuse et belle, Tête d'Or. C'est la bataille, sans merci, pour la justice de l'avenir, c'est la destruction farouche des vieilles sociétés de mensonges, et c'est, à la fin, l'aube nouvelle apparue, par-delà les ruines et le sang, dans le rayonnement du sacrifice volontaire et de l'amour.⁸

Suivons pas à pas cette évocation par Mirbeau, en nous avisant de ce que, là encore, elle nous renseigne autant sur le peintre que sur le modèle.

1. D'emblée, ce qui surprend dans cette analyse de l'œuvre claudélienne, c'est qu'un effort de relecture s'impose à Mirbeau : trois fois sur le métier pour *Tête d'Or*, pas moins pour *La Ville*, début 1893. Sa correspondance retrace les initiatives patientes de Mirbeau, désireux de se mettre au diapason claudélien. Le singulier est de voir notre lecteur ne pas saisir le sens, mais être entièrement

⁵ Mirbeau, lettre à Marcel Schwob, 6 mars 1892, repris dans *Correspondance*, t. II, p. 561.

⁶ Mirbeau, *Correspondance*, Lettre à Philippe Gille, 24 février 1892, L'Âge d'homme, t. II, p.557.

⁷ Léon Daudet, *L'Entre-Deux-Guerres*, repris dans *Souvenirs et polémiques*, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p.280.

⁸ Charles-Henry Hirsch avait chanté les louanges de *Tête d'Or* en des termes assez proches, y voyant « *la revendication d'opprimés, leur cri d'appel à l'Aube nouvelle, leur malédiction crachée sur la vieille société qui s'abîme*. », cité par Jacques Petit, introduction à *La Ville*, Mercure de France, p. 21.

disposé à se laisser saisir par le sens, prêt lui aussi à se laisser inséminer, à se laisser envahir, malgré les rebuffades de sa sensibilité première. Le 7 ou 8 janvier 1893, à Schwob: « *J'ai lu La Ville, et j'ai été un peu déçu. Je l'ai lue rapidement, il est vrai ; et je n'ai pas senti la grande émotion dont j'avais été secoué par Tête d'Or, et je n'ai pas reconnu la coulée bouillonnante qui menait Tête d'Or à la mer du génie. [...] Je vais donc relire La Ville, posément, avec toute la réflexion dont je suis capable.* »

Le 10 ou 13 janvier : « *J'ai relu La Ville. Ma seconde impression est meilleure. Et je crois qu'une troisième lecture me la rendra telle que je la souhaite.* »

Le 18 ou 20 janvier : « *J'ai relu La Ville. Cette fois je suis de votre avis. J'ai compris, sauf quelques ellipses. Et je pense même que La Ville est peut-être plus fortement conçue que Tête d'Or.* » Effort d'assimilation et de décantation qu'opère le lecteur, qui doit lentement se défaire de son moi propre afin de mieux comprendre l'altérité de cette création.

2. Car ce qui ressort, entre autres choses, des critiques des premières œuvres, l'une des caractéristiques qui frappent le lecteur, semble être sa force de réflexivité, la vivacité avec laquelle le texte, par-delà son obscurité, tend une sorte de miroir à son lecteur, fusionnant le même et l'autre (chez Mirbeau, au même titre que chez Mallarmé, qui, rappelons-le au passage, voyait dans *La Ville*, le parangon du "Livre", le drame claudélien y cristallisant les notions mallarméennes par excellence. Citons cette lettre : « *Pas une page, sans la surprise de paroles inédites et que profère la bouche humaine, en une farouche, splendide nudité : ces merveilles se groupent puis roulent en chœur prodigieux dans le drame. J'admire comme cela sourd et la force du jet ! Le lieu Théâtre insuffisant à la tragédie de Vie, que la musique et les lettres seules expriment avec son mystère, vous êtes un de ceux qui l'auront superbement transposé en le Livre, notamment par La Ville. Merci, très cher Claudel⁹.* ») Comme si ce que certains critiques nomment la pensée poétique annexionniste de Paul Claudel qui s'empare du monde, son impuissance géniale à envisager un *tu* sans tenter de l'assimiler au *je* s'exerçait par répercussions en direction de ses lecteurs qu'elle renvoie impitoyablement à eux-mêmes, à leur préoccupations esthétiques, à leurs interrogations ontologiques. Encombrante figure, profondeur vertigineuse du texte, dont l'emprise et la fascination opèrent sans partage, y compris sur ses plus fidèles, Segalen en tête, un peu plus tard : « *Il est évident que Claudel pèse beaucoup sur moi. Je ne m'en effraie pas. Il me faut des sortes de tremplin dont je m'évade ensuite¹⁰* », et plus loin : « *Claudel me prend, je me laisse faire¹¹.* »

Revenons à Mirbeau. L'effet de miroir tendu que produit le texte claudélien chez le lecteur désorienté n'implique pas exclusivement la réflexion esthétique, il réveille une clairvoyance, chez l'humble lecteur, qui met en lumière ses propres défaillances : le critique Mirbeau, désarçonné par le premier contact avec l'œuvre, ne cède pas à la tentation d'en accuser l'opacité intrinsèque, mais souligne au contraire que l'œuvre fait émerger ses faiblesses de lecteur en le ramenant à un sentiment d'insatisfaction. On lit successivement : « *C'est sans doute que je ne comprends pas. Je n'accuse pas l'œuvre, je m'accuse moi-même.* » ; « [...] *je vous le répète, c'est moi qui ai tort, sans doute.* » ; « [...] *ne dites pas à Claudel mes hésitations. Je ne voudrais pas qu'il sût la bête que je suis.* ». Et pourtant, étonnamment, c'est dans le cadre de cette analyse de l'œuvre de Claudel que Mirbeau va situer à brûle-pourpoint l'une des premières et inattendues critiques des insuffisances de la lecture impressionniste, de cette tendance narcissique à vouloir trouver tout et n'importe quoi dans une œuvre, sous prétexte qu'elle est suffisamment vaste et signifiante pour abriter toutes les interprétations – avant tout les plus vagues et subjectives. En effet, à la grande surprise de Pierre Michel, les lettres sur Claudel manifestent chez leur auteur l'essai d'un dépassement de la critique subjective, résolument inopérante face à ces aérolithes que sont *Tête d'Or* puis *La Ville* L'unique recours critique, c'est l'intelligence : « [...] *je crois que l'intelligence est tout ce qu'il y a de plus*

⁹ Lettre de Mallarmé à Paul Claudel, mars 1893, recueillie dans Mallarmé, *Correspondance, lettres sur la poésie*, Folio Gallimard, 1995, p.616-617.

¹⁰ Lettre à Yvonne Victor Segalen, 29 avril 1909, *Lettres de Chine*, p.23, cité par Henry Bouillier, p.191.

¹¹ Lettre à Yvonne Victor Segalen, 11 mai 1909, *Lettres de Chine*, p.30, cité par Henry Bouillier, p.193.

*beau, plus beau que la sensation*¹². » Vanter les mérites et les forces de l'exercice intellectuel, les clartés de la raison destinées à pallier les insuffisances de la sensation incapable de percer les obscurités de la langue et du style, reste chose inédite sous la plume de Mirbeau ; que ce soit par surcroît à propos du mode de création claudélienne ne laisse pas de surprendre. Rappelons le sentiment de Léautaud : « *M. Paul Claudel offre de la beauté, nous dit-on. Jamais ne fut mieux prouvé que beauté est différent d'intelligence*¹³. » Et Romain Rolland, relayé par Renard le 3 mars 1889, formulait cette sensation :

Son ennemi personnel, c'est la Métaphysique. Aussi ne se donne-t-il pas la peine de raisonner : c'est absurde, selon lui ; – et puis, c'est plus commode. Seuls existent la Nature, l'Instinct, la Sensation, l'Amour, le Désir, la Passion, la Flamme, la Vie...etc., mais nettoyés de la pensée, qui n'en est qu'un champignon.

Dans la pensée allégoriste de Claudel, difficile en effet d'intégrer le rôle de l'intelligence dans l'économie d'une inspiration. C'est pourtant la tentation de Mirbeau, qui en fait son miel : « *En tout cas, je reste sur l'impression que je vous dis, cela me suffit à me donner de la joie, et une joie rare et grande*¹⁴. »

3. Ces affinités électives qui semblent lier le cadet Claudel à l'aîné Mirbeau ne déboucheront hélas ! pas sur l'entrevue souhaitée par Mirbeau, qui devait avoir lieu chez ce dernier le 25 novembre 1892, en présence de l'intercesseur, Schwob, le diplomate stagiaire est en effet retenu aux Affaires étrangères :

*Claudel est triste de n'être pas venu. Ne pourriez-vous déjeuner ou dîner avec nous à votre prochain voyage à Paris. Je voudrais bien que vous le connaissiez. Il est admirable de nouveauté et de permanente création.*¹⁵

Une seule missive de Claudel destinée à Mirbeau nous est parvenue, qui reflète le sentiment de reconnaissance du poète face aux évocations élogieuses de son art ; au demeurant, il s'agit tout autant de remercier le critique d'art de mener le bon combat en faveur de sa sœur, dans les colonnes du *Journal*. Écrite de New York le 3 juin 1893, sa teneur nous intéresse, indépendamment de l'expression de gratitude qu'on y trouve. Les termes par lesquels la métropole américaine est dépeinte nous interpellent.

Monsieur,

Excusez-moi de ne vous avoir pas remercié plus tôt des belles choses que vous avez dites de ma sœur et de moi. Pourquoi ne pas avouer que j'en ai ressenti un grand plaisir, séparé que je suis de la parole et des yeux de nos amis par la mer comme par une distance abstraite ? Je reconnais volontiers la justesse de vos critiques sur ces livres produits d'un esprit irrité et souffrant. J'espère arriver à écrire avec plus de sécurité et de force.

New York est un endroit que je commence à trouver intéressant. La ville ne présente pas dans sa formation la complexité de Paris ou de Londres, qui sont l'un le développement concentrique d'un noyau sociable et l'autre une juxtaposition d'organes ou cités ; c'est un vaste baraquement annexé à une jetée de débarquement et à un quartier d'affaires. Mais le milieu est très divers et très remuant.

[...] Je ne sais pourquoi je vous donne ces détails qui ne vous intéresseront pas, mais la manière toute gracieuse dont vous avez agi envers moi me porte presque à vous considérer comme une connaissance à qui on donne de ses nouvelles.

[...] J'ai appris que Maeterlinck avait fait représenter Pelléas et Mélisande. J'espère qu'il aura eu le succès qu'il mérite.

*Adieu, Monsieur, et croyez à mes sentiments dévoués et reconnaissants*¹⁶.

¹² *Correspondance, loc. cit.*, t. II, p. 710.

¹³ *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1912.

¹⁴ Mirbeau, lettre à Schwob, 10 ou 13 janvier 1893, repris dans *Correspondance*, t. II, p. 710.

¹⁵ Lettre de Schwob à Mirbeau, 29 novembre 1892, *Correspondance inédite* de Schwob, Droz, 1985, p. 214.

¹⁶ Catalogue Blaziot, février 1936, p.17, cité par Pierre Michel, *Correspondance* de Mirbeau, t. II, p. 756.

Comme bien souvent, dans l'espace de la correspondance intime, c'est la digression qui fait sens. Ces « *détails qui ne vous intéresseront pas* », relatifs aux deux modes de constitution des villes, ce petit traité de la genèse topographique de New York, Paris, Londres, semblent relever d'un questionnement d'ordre poétique profond, plus qu'ils ne témoignent d'un intérêt récent pour la géographie urbaine, pour « *quelque chose d'actuel et de quotidien* », en dépit de la permanence de cette façon de penser la géographie¹⁷. « *Développement concentrique d'un noyau sociable* » ou « *juxtaposition d'organes ou cités* » : la création claudélienne, telle qu'il peut en retrouver l'image dans la réception des premiers critiques, ne participe-t-elle pas de cet échange entre l'extension nucléaire d'un point focal signifiant (« *sociable* ») d'un côté, et l'apparente mosaïque de fragments ? L'épaississement organique de l'écorce de l'œuvre, rendue singulièrement sensible par les réécritures successives des premiers drames, objets de deux, voire trois versions, abrite un noyau, et semble une caractéristique majeure qui a frappé ses premiers lecteurs, car l'architecture demande aussi à être saisie en profondeur : « *Je ne saisis pas encore bien l'ensemble*, confesse Mirbeau après une seconde lecture de *La Ville*. *Je ne suis pas le lien qui doit attacher l'une à l'autre certaines parties de l'œuvre*¹⁸. » Mais une semaine plus tard : « [...] *je pense même que La Ville est peut-être plus fortement conçue que Tête d'Or et que, dans l'exécution, plus serrée, il y a, comment dirai-je ? moins de bavures*¹⁹. » Plus serré semble le cœur de l'œuvre, plus denses en semblent les nœuds, plus compact et concentré paraît l'aubier, chez cet auteur qui va d'ici peu construire ses pièces, selon ses mots, *de l'extérieur*, en les situant dans l'histoire (la critique claudélienne distinguera ensuite les deux drames, *Tête d'or*, « *pièce extensive et linéaire* », *La Ville*, « *pièce intensive, multiple, repliée sur elle-même*²⁰ ») Au reste, la métaphore naturelle est peut-être contre-productive en ce qui concerne la poétique de Claudel, tant l'exemple urbain semble aiguillonner son imagination. Parallèlement à ce relief, à cette épaisseur, il existerait un mode de la juxtaposition, de la contiguïté, sans espace interstitiel. Claudel nous en offre un bel exemple à travers cette correspondance, en laissant se greffer à cette étude de base des cités, présente dans la lettre de 1893 à Mirbeau, la signification des villes chinoises²¹.

Le curieux est en effet que, quelque trois années plus tard, l'écriture de « *Villes* », (et non plus *La Ville*), daté de 1896, dans *Connaissance de l'Est*, déploie l'évocation des capitales en exploitant strictement les mêmes termes que ceux de la lettre à Mirbeau de 1893. Claudel tire ici la substance des quatre univers citadins, Paris, Londres, les villes chinoises, organisés selon les plans respectivement focal, transversal, longitudinal, New York présentant quant à elle une inédite structure bifide : « *Paris, capitale du Royaume, dans son développement égal et concentrique [qui] multiplie, en l'élargissant, l'image de l'île où il fut d'abord enfermé. Londres, juxtaposition d'organes, emmagasine et fabrique*²². » Reste à agréger à l'examen des modèles français et anglo-saxon la peinture de la ville chinoise traditionnelle, qui vient se sur-imprimer sur le palimpseste de la lettre à Mirbeau. Dans ces feuilles de *Connaissance de l'Est*, qui est la synthèse du réalisme et du symbolisme que l'on sait, l'analogie entre création littéraire et formation urbaine fonctionne à plein, puisque l'observation des cités cristallise en la série des « *points spéciaux à étudier, [...] la géométrie des rues, la mesure des angles, le calcul des carrefours, la disposition des axes [...] tout*

¹⁷ Mégalo-poles ou pays passent au crible de cette lecture : « *Qu'est-ce que l'Asie ? Une élévation de montagnes étagées au milieu d'un immense cloisonnement horizontal. L'Inde est un triangle et la Chine est un segment de cercle [...]* », « Le Poète et le vase d'encens », *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Poésie, Gallimard, p. 842.

¹⁸ *Correspondance* de Mirbeau, t. II, p. 710.

¹⁹ *Ibid.*, p. 713.

²⁰ A. Blanc, *Présence littéraire : Claudel*, Bordas, 1973, p. 56.

²¹ La réexploitation de la lettre à Mirbeau fonctionne assez bien à l'image de l'œuvre théâtrale même, selon le principe aristotélicien de la puissance et de l'acte, principe que Jacques Rivière avait bien mis à nu dans son compte rendu de la première série du *Théâtre complet*, en 1911 (*Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1911, cité par Didier Alexandre, dans « Jacques Rivière, lecteur du Théâtre de Paul Claudel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 178) : un état imparfait s'amende degré par degré, l'étape suivante parfait toujours la précédente, qui contient, latente, déjà en germe, comme en puissance, la promesse de l'œuvre à venir.

²² *Connaissance de l'Est*, Poésie, Gallimard, 1974, p. 47.

*ce qui est mouvement ne leur est-il pas parallèle ? tout ce qui est repos ou plaisir, perpendiculaire ? / Livre*²³. »

Croisement de lignes verticales et horizontales, point de rencontre des orthogonales, direction des obliques qui indiquent les sens : dans ce texte, où l'on trouve déjà l'esquisse de la « Religion du signe », une poétique se définit, se précise, se développe, s'articulant autour de l'anagramme approximatif qui transforme la *ville* en *livre*. Poétique urbaine, ou de l'urbain, à condition de souligner la résonance avec le beau mot d'*urbanité* cher à Segalen ; création architecturale, au sens plein du mot, qui renvoie à l'étymologie de *poésie*. Il est évident que, dans la création claudélienne, quelque chose de la structure d'une ville passe.

Analogie et juxtaposition, paradigme et syntagme. À l'instar de l'architecture citadine, l'acte de créer ressortit aussi à un processus agrégatif, peut-être plus qu'il n'a su le voir, indépendamment du travail coutumier de refonte des drames comme *Tête d'Or*. « *Série d'approximations successives*²⁴ », la création se veut aussi interpénétration des divers champs de réalisation de l'écriture, la lettre et le poème, le brouillon comme le texte déjà édité, le rapport diplomatique ou administratif et le poème en prose²⁵. La correspondance à un destinataire qui n'était pas à proprement parler un familier nous intéresse. Si éloigné qu'il soit de son écriture, Mirbeau appréhende d'une manière sensible l'importance du travail de composition claudélien, son évolution, d'une œuvre à l'autre, en en soulignant par exemple le caractère de dépouillement, comme plus haut : « [...] *je pense même que La Ville est peut-être plus fortement conçue que Tête d'Or, et que, dans l'exécution, plus serrée, il y a, comment dirai-je ? Moins de bavures.* » Quant à Claudel, l'espace de confiance né de la rencontre avec Mirbeau s'avère suffisamment vaste pour générer une réflexion qui dépasse le cadre de l'anecdotique.

DANS LE CIEL ET TÊTE D'OR

L'impact de cette rencontre sur Mirbeau est réel et profond, non pas durable, car le dramaturge en lequel il s'apprête à se muer n'a en définitive que très peu subi l'influence du drame total claudélien, mais suffisamment marquant pour qu'en porte trace le récit qu'il élabore dans cette période contemporaine de la correspondance avec Schwob et de la lecture de Claudel. *Dans le ciel* manifeste en effet plus qu'un simple symptôme en réaction à cette rencontre. Récit des désespérances et des échecs, *Dans le ciel*, paru en livraisons dans *L'Écho de Paris* en 1892-1893, ne sera jamais publié en volume du vivant de Mirbeau, et l'on doit attendre 1989 pour prendre connaissance de ce récit. *A priori*, peu d'affinités entre, d'une part, ce récit de la rencontre du narrateur et du peintre Lucien, menant un itinéraire parsemé d'obstacles et de déconvenues, qui entravent notamment la réalisation des aspirations esthétiques des deux hommes, et d'autre part, l'œuvre de la conquête sauvage et de la possession impérieuse qu'incarne *Tête d'Or*, si ce n'est que Mirbeau met dans la bouche de l'un de ses personnages l'éloge dithyrambique de *La Ville*, en prenant soin de préserver l'anonymat de son jeune auteur. À bien y regarder, il est piquant de noter que l'allusion à l'œuvre de Claudel est suivie d'un portrait de Lucien marqué des qualités que Mirbeau a reconnues à Claudel : Lucien « *passait d'une idée à une autre, sans ménagement, avec une rapidité qui rendait souvent ses conversations difficiles à comprendre. Ou bien ses idées ne s'associaient qu'au moyen d'ellipses qui m'en cachaient le lien intérieur* » (pour mémoire, *La Ville* recèle aux yeux de Mirbeau « *des visions extraordinaires, des surnaturalisations vraies, des analogies effarantes*²⁶ [...] »). Créant le personnage de Lucien, Mirbeau songe-t-il au jeune Paul Claudel ? Pourquoi pas, si on y ajoute le portrait du jeune narrateur, dont le cauchemar lui fait voir des « *analogies effarantes et surnaturelles* » et dont le caractère à la fois timide et sauvage l'éloigne des cercles artistiques :

²³ *Ibid.*, « Villes », p. 47.

²⁴ Claudel, *Œuvres complètes*, t. XVIII, p. 344.

²⁵ Voir Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, édition critique de Gilbert de Gadoffre, Mercure de France, 1973, pp. 13-14.

²⁶ Cité par Pierre Michel et Jean-François Nivet, dans *Octave Mirbeau*, Séguiet, 1991, p. 447.

*Je n'avais encore, parmi ces naissantes et intimidantes gloires, nulle amitié. N'osant pas parler, gauche de mouvements, mal initié aux questions transcendantes qui se résolvait là, je sentais très bien que, dans ce milieu de théories combatives et de furibondes esthétiques, je n'étais qu'un intrus assez ridicule.*²⁷

Intéressé d'assez près à la personnalité du jeune Claudel, Mirbeau a sans doute entendu parler, notamment par son ami Jules Renard, des façons empruntées et provinciales du jeune Champenois, qui n'a jamais caché le sentiment de maladresse qui l'habitait auprès de fins causeurs comme Mallarmé, par exemple.

L'essentiel n'est pas là. Les deux textes sont, sur deux modes et dans deux registres différents, l'histoire de relations fraternelles fondamentales. Gagnés par un même sentiment d'inutilité, le narrateur de *Dans le ciel*, tout comme Cébès, semble condamné à une désillusion et une conscience aiguë de la vacuité de son existence. Si Cébès apparaît d'entrée de jeu comme l'orphelin seul au milieu de tous, le narrateur du récit de Mirbeau connaît le point culminant de la solitude à la mort de ses parents, qui le jette dans des « accès de folie », et le fait hurler « de longues plaintes, comme un chien perdu dans la nuit²⁸ », rappelant cette éloquente comparaison dans *Tête d'Or* : « Comme piaule le nid des crinches tout le jour quand le père et la mère corbeau sont morts ». Avouant une même ignorance de la vie, l'ami de Lucien, comme Cébès, est épaulé par une présence masculine amie, aînée, sorte de double sécurisant qui va le conforter dans son amour sensuel de la nature, en recourant parfois à des motifs identiques (celui de la motte de terre²⁹, en quoi se recèle un mystère), qui va l'encourager à s'émerveiller face aux manifestations sauvages et naïves de la force brutale : « Ah ! J'envie le sort d'un de ces bateliers de Belgique qui nous apportent la houille, qu'on voit l'été / Dans leur maison goudronnée, en attendant l'écluse, / Boire la bière au milieu de gosses sans chemise³⁰ » ; « Hier je suis resté toute l'après-midi à regarder décharger un chaland. Il y avait là, une équipe de huit hommes. Ah ! les bougres ! qu'ils étaient beaux ! Le bateau était plein de grands arbres, qu'ils enlevaient, comme moi j'eusse fait d'un crayon ! [...] Oui, des sourires de petit enfant, dans des muscles d'Hercule³¹ ! ». Simon et Lucien entretiennent ce goût d'une proximité extrême, animale, ou plutôt végétative, à l'existence primitive conçue comme exemplaire, et d'une impassibilité bornée : À « *Tête d'Or* – [...] et je vivrai dans l'herbe comme un bœuf ! »³² ; semble faire écho le sentiment ataraxique du narrateur du récit de Mirbeau : « J'en jouissais inintellectuellement et complètement, comme le bœuf jouit de l'herbe vernale où il enfouit ses fanons³³ ». C'est que l'absence de parents s'avère en fait emblématique du désir orphelin, condamné à errer sans perspective d'assouvissement. Ces mentors que sont Simon et Lucien sont tous deux porteurs d'une force irrationnelle, sauvage, qui les désigne à la méfiance, voire à la vindicte populaire : Simon est identifié à un dément, Lucien est comparé à un criminel.

Ainsi le texte de Mirbeau, postérieur, résonne-t-il d'échos familiers face à celui de Claudel ; pour le jeune poète, comme pour le Mirbeau des années 1892-1893, mais sous des formes différentes, la priorité est dorénavant donnée à l'action, au détriment de l'illusion et du rêve. L'enthousiasme de Lucien face aux forces de vie à l'œuvre dans les plus humbles et les plus repoussantes formes naturelles s'inscrit dans la continuité du déferlement, à la fois truculent et odieux, d'images de décomposition et de pourriture sorties de la bouche de Cébès. Le lecteur de Mirbeau est sensible à certaines fulgurances, dont rien, ni la nécessité dramatique, ni l'esthétique de l'écrivain, ne semble pouvoir rendre compte : la description du fumier dans *Dans le ciel*, devant

²⁷ *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 217.

²⁸ *Dans le ciel*, loc. cit., p. 73.

²⁹ *Tête d'Or*, *Œuvres complètes* de Claudel, VI, Gallimard, NRF, p. 82 : « Et le bloc de mon corps fond comme une motte de terre dégelée ! » ; *Dans le ciel*, p. 97 : « J'ai besoin de revoir du fumier ... de la terre, des mottes de terre, hein ?... »

³⁰ *Tête d'or*, loc. cit., p. 87.

³¹ *Dans le ciel*, p. 119.

³² *Tête d'or*, loc. cit., p. 101.

³³ *Dans le ciel*, p. 103.

laquelle s'extasie Marcel Schwob, élève cette matière au rang de richesse mythique ou de production fantasmagique.

La conscience d'un vitalisme propre au cycle s'aiguise dans l'idée de Mirbeau, elle dynamise l'adhésion progressive à l'idée d'action, elle accompagne le deuil d'une idée de retraite ou de divorce avec la vie, deuil qu'il lui a semblé trouver dans les premières œuvres de Claudel. Témoins de cette faveur nouvelle donnée à l'énergie et au courage face au réel, les images arborescentes se multiplient chez Mirbeau³⁴. Chez l'auteur du cycle de *L'Arbre* comme chez le Mirbeau de *Dans le ciel*, en l'arbre se conjuguent la notion de vigueur protectrice et le désir de reprendre contact avec le réel en dépit de son caractère effrayant : à ce prix se paie le nécessaire passage à l'âge de la maturité. Loin d'exprimer le désir d'une régression fusionnelle, l'arbre incarne l'élan de la volonté.

Pour autant, *Dans le ciel* n'est pas l'équivalent en prose d'un drame poétique dont *Tête d'or* serait le modèle. Mais ces affinités montrent à quel point l'influence de Claudel a pu s'exercer, non seulement en direction d'écrivains de sa génération, mais par surcroît sur ses aînés, quand bien même leurs options esthétiques différaient radicalement.

UN CERTAIN ORIENT

Promouvoir l'intelligence au détriment de la sensation ne semble pas aller de soi pour Mirbeau. C'est en effet sur un autre terrain, plus profond, que l'on est susceptible de fixer sa pensée d'une façon plus authentique. Il semble que dans ce problématique positionnement, Mirbeau et Claudel trouvent dans le continent asiatique le lieu rêvé de conciliation des contraires.

Mirbeau et Claudel occupent des positions distantes dans le champ des genres littéraires, partagé entre ces deux pôles que sont le roman et la poésie. En dépit des rencontres que la forme dialoguée propre au théâtre ne manque pas de favoriser, le premier demeure l'un des maîtres de la narration, cependant que le génie claudélien trouve son espace privilégié sur le terrain poétique. À ce titre, tenter un rapprochement entre les Orient respectivement esquissés dans *Le Jardin des supplices* (1899) et dans *Connaissance de l'Est* (1900-1905) pourrait sembler relever de l'anecdote, si, en définitive, l'entreprise ne révélait certaines analogies éloquentes. Bien qu'ils relèvent d'un langage et d'un registre peu comparables, les deux textes inclinent vers une Asie déterminée. Il faut d'emblée situer l'influence « orientale » de Mirbeau, et prendre la mesure de la réception du *Jardin des supplices*, par exemple. Un fait est significatif, pour ne s'arrêter qu'aux écrivains sinologues : lorsque Victor Segalen, dans ses *Feuilles de route*, évoque les tortures anciennement pratiquées, c'est d'une manière un peu ironique, il est vrai, qu'il place sous l'égide de Mirbeau sa peinture des traditions en matière de supplices : « *Appuyant ceci, il y avait, certainement une mise en scène dont on ne remarque plus que les déchets : les cangues pourrissent, les cages à supplices se délabrent. On ose à peine en parler après Octave*³⁵. »

L'expérience livresque précède souvent la prise directe sur la vie, chez le jeune Claudel. Il n'est pas interdit de penser qu'il a une connaissance, sinon personnelle du *Jardin des supplices*, au moins de seconde main, compte tenu de la grande popularité de son auteur. Emblème de l'ambivalence, de la réversibilité, de la dialectique, la Chine autorise et catalyse les évolutions humaines, psychologiques et spirituelles. La réalité y rejoint l'art. Pour Claudel, il n'est guère besoin d'une grande imagination dans la transposition des faits biographiques pour voir dans l'*Ernest-Simons* un *Sagalien* à bord duquel la rencontre avec Rose Vetch³⁶, opulente créature aux charmes généreux, figure féminine totale, spirituelle et charnelle, détermine, d'une manière aussi cinglante que chez le narrateur du *Jardin des supplices*, une découverte du continent-femme.

³⁴ *Dans le ciel*, p. 84 : « [...] j'avais la sensation de toucher, d'êtreindre quelque branche libératrice [...] » ; *ibid.*, p. 93 : « Et il me secouait le bras, rudement, comme une branche [...] »

³⁵ Segalen, *Feuilles de route*, 15 mai 1914, Robert Laffont, Bouquins, p. 1094. Renseignement aimablement communiqué par André Guyon.

³⁶ Jusqu'à la teneur des détails biographiques (Rose Vetch aurait fait entonner quelques chants grivois aux marins du bord, s'improvisant attraction du bord), qui vient souligner le croisement ponctuel des destinées.

Mission scientifique et charge diplomatique pèsent de peu face à ces expériences à travers lesquelles il semble qu'affectivement l'homme touche le fond, mais ait aussi accès à la glaise – très proche en l'occurrence d'une tourbe – essentielle de l'être. La prose de Claudel, pour la circonstance, retrouve certains échos platoniciens non étrangers à l'inspiration symboliste :

*J'ai toujours pensé que la femme est le symbole visible de l'âme, et qu'il y a une mystérieuse parenté entre sa forme physique et notre personnalité spirituelle, qu'elle est quelque chose de nous-mêmes qui dort et qui s'éveille quand nous la saisissons entre nos bras et qui nous regarde avec ces yeux dont nous voyons qu'il nous voit.*³⁷

Mirbeau a su donner corps à cette inquiétante étrangeté féminine, figure de l'altérité et de l'ipséité conjointes :

*[...] Clara regarde l'eau. [...] Elle regarde l'eau, mais son regard va plus loin et plus profond que l'eau ; il va peut-être, vers quelque chose de plus impénétrable et de plus noir que le fond de cette eau. [...] Existe-t-elle réellement ? ... Je me le demande, non sans effroi. [...] Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ?...*³⁸

Car si la Femme figure en apparence la grande absente de *Connaissance de l'Est*, comment ne pas voir que, sous le texte obvie, tout le recueil délivre l'ardente douleur de l'expérience avec « R. », comme en témoignent des textes comme « Ténèbres » et « Dissolution », et que les cris inexprimés et rentrés du jeune et taciturne Claudel (« *Quand je serai mort, on ne me fera plus souffrir. On ne se rira plus de ce cœur trop aimant* ») rejoignent ici les aspirations à la mort et au suicide où culmine la douleur du narrateur du *Jardin des supplices*.

Le sentiment de la mort liée à l'amour n'est pas le pressentiment de la sienne propre, bien différent de la souffrance d'autrui, par exemple. Claudel et Mirbeau partagent *de facto* un identique refus de la décadence littéraire parallèlement à un goût et une curiosité face à l'alliance de la mort et de la déchéance physique, qui trouvent à s'épancher sur la terre orientale. Point n'est besoin de rappeler les perversions où se complaisent les deux amants du récit de Mirbeau, pour les évoquer à la lecture de certaines notations de *Connaissance de l'Est*. Débauche d'ordures, mendiant doté « *d'un œil unique plein de sang et d'eau, d'une bouche dont la lèvre, la dépouillant de ses lèvres, a découvert jusqu'aux racines les dents jaunes comme des os et longues comme des incisives de lapin* », « *puits rempli de cadavres de petites filles dont leurs parents se sont débarrassés* », « *gros poussah doré* » qualifié d'« *obèse ascète*³⁹ » : la Chine se donne à voir sous un pluriel d'aspects crus, cruels, repoussants, dès les premières pages du recueil poétique, sans recours à une vision euphémisante ou complaisante. Le cœur de l'Asie remue, aux yeux de Mirbeau comme à ceux de Claudel, une vision impérieuse du corps souffrant, excessif, mutilé ou pléthorique.

À l'expérience claudélienne, ou à l'image mirbellienne de l'Asie, reste inéluctablement attachée une certaine conception de la *structure*. La Chine a « *l'une des formes géométriques de la fermeture* », c'est « *un segment de cercle*⁴⁰ ». Forme et volume fondus uniment, la spirale et le mouvement en colimaçon semblent avoir fasciné les deux artistes. Sensiblement conscient chez Claudel, il reste un attrait fantasmagique, certes seulement esquissé, chez Mirbeau, mais sa permanence chez l'auteur du *Jardin des supplices* interdit de voir dans ce schéma inscrit sous sa plume un simple dispositif romanesque : l'Empire du Milieu est avant tout celui de la claustration et de l'enfoncement vers le centre, chez Claudel (« Heures dans le jardin »), un circuit périphérique qui peu à peu resserre ses marges autour d'un point focal, pour le narrateur du *Jardin*. Quête ontologique, dimension autotélique de l'écriture, il y va manifestement de ces deux appels chez nos écrivains, grands marcheurs entre tous. Puits central, cloche vibrante, tour verticale, édifice

³⁷ Lettre de Claudel à Rose Vetch, non publiée, février 1918, citée par François Angelier, *Paul Claudel*, Pygmalion, 2000, p. 138.

³⁸ Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Folio, Gallimard, 1991, pp. 290-291.

³⁹ Claudel, *Connaissance de l'Est*, « Pagode », Poésie / Gallimard, p. 31.

⁴⁰ Cité par Jacques Petit, dans sa préface à *Connaissance de l'Est*, *loc. cit.*, p. 20.

religieux, bouddha inerte vauté sur sa propre pensée : le centre se décline sous des formes innombrables, atteintes après une phase de giration périphérique obligée. Les espaces clos, les enfilades de corridors, les mouvements de resserrement qui forment le cadre du souvenir de Claudel, celui du fantasme de Mirbeau, rythment respectivement l'avancée du jeune diplomate circulant dans le réseau labyrinthique des cités et la fourmilière des ports chinois⁴¹, et d'autre part la progression vertigineuse et concentrique vers la cloche du jardin, qui constitue son point focal. Le texte « Pagode » constituerait assez aisément la transposition poétique condensée d'une déambulation assez voisine de celle du narrateur du roman de Mirbeau. On y rencontrerait certaine inversion des signes européens considérés à la lumière des codes orientaux, un point de chute et un espace nucléaire que figurerait, non plus la cloche, mais la pagode, toutes deux surprenant le visiteur par l'allure déconcertante du mouvement qui les lie à l'azur : chez Claudel, l'édifice est « *suspendu en quelque sorte au ciel*⁴² » ; chez Mirbeau, la cloche (omniprésente aussi dans *Connaissance de l'Est*⁴³) tire son pouvoir de fascination du renversement de l'espace qu'elle induit : « *C'était, en quelque sorte, comme un gouffre en l'air, un abîme suspendu qui semblait monter de la terre au ciel [...]* »⁴⁴. C'est que, sans conteste, en la cloche cristallise une fascination fin-de-siècle pour le silence, une « *attente de tout l'univers* » ; dans une analyse en définitive très bachelardienne, « La lampe et la cloche », Claudel développe la suggestion d'une cloche qui rythme le silence de la nuit comme la lampe anime l'homogène de l'obscurité, cloche « *pareille à la nécessité de parler*⁴⁵ ». Certes, le motif de la cloche relève ponctuellement chez Mirbeau d'un folklore oriental, au même titre que pour Claudel qui y perçoit l'esthétique asiatique, sous la forme hyperbolique des inscriptions et des dessins, éminemment liée à un dispositif d'une singulière violence, puisque la cloche est l'instrument du supplice par excellence, le lieu de la torture par essence. Il y a néanmoins loin à dire qu'il s'agit ici d'un motif monosémique. S'il est vrai que la cloche exige sa part de sacrifices, sous la forme de la fille du fondeur, chez Claudel, de l'homme ravalé à l'état de bête, pour Mirbeau, et que, vierge ou bandit, le corps humain nourrit ce moderne minotaure qui alimente sa beauté des « *son[s] de cloche invisible[s] et immatériel[s]* », c'est qu'en elle gît un puissant mystère de vie⁴⁶.

Samuel LAIR

⁴¹ « En marche », *Connaissance de l'Est*, loc. cit.

⁴² *Connaissance de l'Est*, « Pagode », p. 32.

⁴³ « La cloche », « La lampe et la cloche », *Connaissance de l'Est*, loc. cit.

⁴⁴ *Le Jardin des supplices*, loc. cit., p. 264.

⁴⁵ *Connaissance de l'Est*, « La lampe et la cloche », loc. cit., p. 132.

⁴⁶ *Le Jardin des supplices*, loc. cit., p. 282.