

D'OCTAVE A MIRBEAU : LA TENTATION DE LA TOTALITE

Au chat Théo.

"Homme d'une seule pièce, "plein-chêne", à une époque de contreplaqué."

Charles Vildrac,
Les Cahiers d'aujourd'hui, n° 9, 1922.

MIRBEAU L'ANTI-PROCUSTE

Si les commentateurs reconnaissent à l'occasion la volonté de dépassement qui porte Mirbeau et dont il est question ici, c'est bien souvent pour n'en retenir que les indices tout superficiels de la dispersion, en occultant ainsi ce sentiment océanique élargi à l'envi. Seul affleure alors ce qui lui est fondamentalement le plus antithétique : la tendance au discordant, l'attachement au détail (travers naturaliste par excellence), les tensions générées par des adhésions incompatibles (marquant notamment le parcours politique), le rapprochement forcé des opposés, le cantonnement au superficiel, le goût du discours partisan, forcément partiel. Une compulsion de la somme, une réelle aspiration à la complétude sont oblitérées par le chapelet de leurs propres manifestations. Autant d'écueils, de faces immergées de l'iceberg, qui laissent malaisément entrevoir l'aiguillon intérieur qui s'exerce : celui d'un effort vers une possession exhaustive, inconditionnelle, non-lacunaire.

L'inextricable réseau de contradictions que fait traditionnellement affleurer une lecture historique ou biographique gagne à être complété par la prise en compte d'une nécessité plus profonde, fantasmatique : satisfaire à une rêverie de la totalité. Cette rêverie imprimerait aux attitudes, aux initiatives assumées, aux goûts avoués, leur configuration échevelée. Le jeu des paradoxes qui jalonnent le parcours de Mirbeau doit s'éclairer à la lumière d'une tentative (ou tentation) plus vaste, une attirance vers une réalité matricielle dont ces éléments relevés, disparates, sont à la fois les modalités d'essais et les signes d'échec. Mallarmé, hanté par une semblable obsession, avait déjà formulé d'une manière définitive l'obligation de se frotter à la dualité pour accéder à l'unité : *"Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux [...] au nom d'une centrale pureté."*¹ Le dévoilement de ce projet chez Mirbeau fait fatalement affleurer le socle de l'enfance, plaque à la fois mobile et stable d'où s'impulse une authentique tectonique de la contradiction : une sorte de poussée interne mène Mirbeau à la progression, puis au recul, sous l'effet d'une aimantation successive, parfois simultanée, vers les divers pôles de sa curiosité.

La *"rondeur d'esprit"* qu'Hubert Juin attribuait à Mirbeau, cette loyauté viscérale plus que raisonnée, démasquent l'une des vocations candides de l'enfant, qui éclaire le projet de *"ce grand gosse de*

Mirbeau² ; ainsi le vœu d'intégralité caressé jadis fonde l'inclination à l'intégrité. Mais l'idéal utopique demeure : trouver la complétude dans la connaissance d'états contradictoires ; être tout – et la capricieuse Clara du *Jardin des supplices* clamera cette exigence inaccessible : "Je voudrais... je voudrais être... tout" (p. 218) –, connaître le tout, ne rien tenter sans s'assurer que l'on n'abandonne rien, refuser les prétendus dépassements au prix d'une destitution d'un atout jadis décisif, les mues qui ôtent davantage qu'elles ajoutent, autant de repères qui guident obscurément l'esprit immature : Freud dégagera plus tard les implications psychanalytiques de cet instinct universel : "À l'origine, le moi inclut tout, plus tard, il exclut de lui-même le monde extérieur"³. N'est-ce pas la tendance de Mirbeau, qui flirte avec le blanc, lorgne vers le noir, pour parfois devoir se contenter du gris, et vise l'addition plutôt que la division ?

Parmi les créateurs chez qui fonctionne ce ressort d'un impossible choix non-restrictif, d'aucuns font bloc, de la solidité de leur œuvre et de leur carrière, de la pérennité inébranlable de leurs idées : le monolithisme manifeste trahit, en s'y accordant, la visée exhaustive du projet d'une vie, l'aspiration à cumuler tous les aspects de l'existence ; mais Mirbeau n'est ni Hugo, ni Claudel. Doit-on en déduire qu'il s'est contenté de beaucoup, pour ne pas avoir accédé au tout, entraînant de lui-même sa relégation parmi les écrivains subalternes ? Reste que le mouvement d'appel vers la totalisation le happe réellement, débouchant sur un parcours en dents de scie ou en pointillés plus que sur l'apparence d'un serein cheminement, sans hésitations, oublis ni abdications notables. C'est avant tout sur les points d'incidence obliques de ce fantasme d'une intégralité reconquise que nous voulons insister ici. Nous suivrons ainsi quelques pistes : l'initiative volontiers donnée à la sensation plus qu'à l'intellect, les traductions romanesques de ce complexe, sa présence filigranée au travers d'inclinations esthétiques symptomatiques, enfin les résonances de cet appel avec des traits de tempérament plus manifestes. Cette impatience paroxystique de ne rien concéder, rien abdiquer ni délaissier, éclairerait peut-être le magistral chaos⁴ de ces contradictions.

A. LE SACRE D'UN ÉCRIVAIN ANTI-INTELLECTUALISTE

Mirbeau appartient à cette génération d'écrivains qui, à la faveur de l'affaire Dreyfus, participent, bon gré mal gré, à la mue de l'homme de lettres. Le romancier et le poète se dégagent de l'étroite carapace qui enserrait l'artiste, et répudient l'isolement dans la tour d'ivoire de la création, pour entrer de plain-pied dans le bouillonnement des préoccupations sociales. Sortis de ce creuset des contingences avec une âme trempée d'un nouvel airain, ils sont les acteurs désormais incontournables sur la scène des idées. Contextuellement, il est légitime d'inclure Mirbeau dans cette nouvelle famille. En revanche, les traits de caractère de Mirbeau vont à l'encontre de cet enrôlement sous cette bannière toute fraîche ; le resserrement du champ de vision, travers que n'évite pas toujours l'intellectuel, n'est pas de son fait. Très peu de vue d'ensemble, un recul parfois plus volontiers théorique que réel, une mise en perspective dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne souffre pas toujours l'épreuve de la postérité, une hiérarchisation des données faussée, la subordination de l'ensemble au détail : la myopie compromettrait la valeur du discours émis par celui qui est, *a priori*, le plus autorisé des témoins de son temps, du fait même de ce truisme qui veut que le spécialiste ignore ce qu'il ne sait aborder, en même temps que lui échappent l'ampleur et le volume d'une situation englobant tous les aspects⁵ ; Julien Benda, dans *La*

Trahison des clercs (1927), déclinera toutes les variations que mérite ce thème de la vision étroite d'un intellectuel en définitive bien peu universel.

Or, à contre-courant des difficultés d'"accommodation" qu'accusent ces nouveaux penseurs du siècle commençant, c'est par son ignorance résolue du cantonnement aux choses de l'esprit que se distingue Mirbeau, cet anti-Procuste. Le refus de la sélectivité du regard intellectuel prend les formes les plus inattendues chez un homme de lettres : promotion d'un matérialisme poussé jusqu'à la matérialité (le goût, avoué ou non, de Mirbeau pour les plaisirs procurés par l'argent ne prend tout son sens que mis en rapport avec la liberté de pouvoir, au sein des ses "châteaux et parterres", renouer avec des racines paysannes fort lointaines) ; exaltation des passions et des affinités les moins cérébrales de son être (le patricien s'avère un praticien hors-pair, lorsqu'il s'agit de sarcler des choux ornementaux, de greffer ses rosiers ou de prendre soin d'une basse-cour où l'on imagine malaisément un Maurice Barrès ou un Anatole France). L'odeur et la tessiture du fumier lui servent à préserver sa souplesse d'esprit, et lui tiennent lieu de garde-fou pour ne jamais verser du côté de l'excès intellectualiste, un excès aux allures de limitation, de choix et de restriction, toutes choses bannies par un esprit qui en définitive se révèle bien maladroit à choisir ; la sauvegarde de cette liberté qui seule préserve la fonction totalisante de la conscience passe chez Mirbeau par une réhabilitation inconditionnelle des règnes animal et végétal – choux, chien, fumure et fleurs, dindes⁶ et dingos – convoqués dans leur matérialité et leur plénitude physique pour lester une réalité artistique, éthérée, jugée parfois par trop "insuffisante". C'est à l'épreuve du feu qu'il soumet la souveraineté de l'art, principe acquis de longue date dans les hautes sphères de l'esprit, un instant délaissé pour ses vassaux à poils et à plumes ou à feuilles sur le fief jalousement délimité de la Beauté : "*Ces fleurs, c'est plus beau que tout, plus beau que tous les poèmes, plus beau que tous les arts ! [...] La littérature, demandez plutôt aux hêtres ce qu'ils en pensent !*"⁷ "*Ne me parlez plus d'art ! À quoi servent les artistes, puisqu'on n'a qu'à regarder soi-même la nature ?*"⁸

Le mode de l'assimilation, de l'inclusion et de l'enchâssement fonctionne à plein, témoin de cette impatience à visualiser la matrice unifiante de toutes choses, avant la différenciation entre beauté naturelle et beauté artistique : la question d'une révolution esthétique, toujours, s'intègre dans une interrogation bien plus vaste, qui doit faire jouer tous les rouages de la société *in extenso* ; le phénomène de filiation (l'art résulte de la rencontre de la nature et de la société) s'avère réversible, le particulier remontant s'intégrer au grand corps dont il est issu : "*Oui, tout changera en même temps, la littérature, l'art, l'éducation, tout, après le chambardement général...*"⁹

Décisive et nécessaire est la refonte de cette matrice initiale, par un retour au désordre qui doit, selon la logique anarchiste, conditionner une organisation unifiée, une hiérarchie intelligente, la seule acceptable.

Le rétrécissement du champ visuel, au sens métaphorique, de l'intellectuel à œillères – on pourrait lui appliquer la comparaison suivante : "*il ne voit que ce qui est à droite, ou à gauche, comme un politicien de la Chambre*"¹⁰ – se fonde donc sur un défaut de prise en compte de la totalité sensitive et signifiante, à la fois contingente et théorique, de toutes choses, immédiatement fondues dans une réalité pléthorique. Le refus de la sélectivité intellectuelle se prolonge en une quête de la

compréhension d'un ensemble liant les apparences au sens, l'extériorité à l'intelligible, l'envers et l'endroit ; l'originalité de ce prétendu naturaliste réside dans son effort à identifier la vérité d'un englobement du sens communément réduit à ses aspects les plus "unidimensionnels", en tirant au besoin parti d'une sensibilité hyperesthésique : "*Je suis né avec le don fatal de sentir vivement, jusqu'à la douleur ; dès ma petite enfance, je donnais au moindre objet, à la moindre chose inerte, des formes supra-vivantes et d'exceptionnels mouvements.*"¹¹

Tel est bien l'axe directeur qui lie ces tentatives de percée du sens : une approche du volume ontologique, un balisage du relief – creux et bosses – formé par l'intrication de la signification dans les données sensibles ; le passage de l'inconscient au conscient est vraisemblablement la forme métonymique de cette connaissance du Tout qu'il est dommage de n'avoir pas vu Mirbeau identifier de manière satisfaisante.

Ennemi des conceptualisations comme de tout mode d'appropriation intellectuelle forcément réducteur et lourd du risque de voir la glose retrancher au tout, puisque aussi bien "*paroles et commentaires ne peuvent rien ajouter [à l'œuvre d'art] et [qu'] ils risquent en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse*"¹², l'apôtre de la synthèse, le chantre de la diversité, plaide *a contrario* en faveur d'un mode de compréhension à part entière, plus riche, l'émotion, la sensation : seules les résonances de l'impact sensitif ouvrent la voie d'une connaissance pleine, où la profondeur vécue physiquement et intérieurement contrecarre la superficialité du regard intellectualiste, impersonnel. Le caractère "submersif", ondulatoire, déferlant, de l'émotion s'oppose au cloisonnement d'une démarche où prévaut la pensée, en fonctionnant sur le schéma de la dilatation, de l'attention sensible au détail comme à l'ensemble. Là où le travail du logos échoue à rendre compte du monde de manière exhaustive, la spontanéité de la sensation permet de découvrir un monde dans son intégralité ; non que la démarche sensitive exclue le recours à des exigences plus systématiques : la récurrence des adjectifs de "*mathématique*", "*logique*", "*harmonique*", renseigne sur la nécessité d'une ordonnance des éléments plastiques entre eux ; mais elle s'accordera aussi bien avec le "*rêve*", le souvenir, la jubilation sensitive, pour permettre de goûter à une expérience esthétique diverse, marquée par la non-restriction.

Qui plus est, l'objet de la critique ou du propos se ressent lui aussi du choix de la démarche critique, avec laquelle il doit avoir en commun la mise en valeur des facettes innombrables, le rejet des occultations et des dévoilements parcimonieux. Rare et moderne forme de l'engagement d'un écrivain contre les excès de spécification propres à l'intellectualisme : celle qui impose de se désespérer des limites essentielles du mot, inapte à dégager dans un seul mouvement une abondance simultanée de sens, une bouffée polysémique. Face à l'insuffisance du verbe, Mirbeau s'en remet à un mode d'expression bien plus opératoire, en termes de restitution immédiate, instantanée, d'une expérience sensitive lestée de sa signification profonde : l'œuvre plastique, peinte ou sculptée. Là encore, cette préférence instinctive va dans le sens de la modernité critique.

B. LES POLYVALENCES DU TOUT : SIMULTANÉISME, A-TEMPORALITÉ ET DON D'UBIQUITÉ

Le contact avec l'objet esthétique profite de la capacité du spectateur de comprendre en un regard qui enveloppe tous les plans sémantiques superposés dans l'œuvre ; on peut considérer que c'est

sur une réalité temporelle que se fonde donc l'autorité de la création appréhendée instantanément, sur une œuvre dont le sens se construit au contraire peu à peu, au fil des lignes et des pages. La connaissance du tout n'existe qu'au prix du dépassement des conventions qui régissent socialement le temps ; l'attrait d'une transgression des cloisonnements temporels mène le vingtième siècle au simultanisme, dont l'œuvre de Mirbeau renvoie quelques échos éloquents. Le moteur de *La 628-E8*, c'est précisément la perspective de pouvoir fondre plusieurs émotions distinctes et distantes en une seule, de connaître en une même minute un pluriel d'impressions, une sorte de dilatation d'un temps élastique : *“Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes [...] et j'éprouvais cette sensation [...] d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois.”*¹⁴

L'automobile, autant que l'aiguillon opportun et moderne d'une tentation nouvelle, représente tout aussi bien le moyen de répondre à une interrogation durable chez Mirbeau : comment superposer ces trois pôles que sont le passé, le présent, l'avenir, en une somme qui cumulerait, sans rien en perdre, ces trois données ? Une résolution de ce questionnement se suit, de loin en loin, dans l'œuvre, sous une forme bien plus “incarnée” que l'invention de Charron : l'intérêt pour cette forme ésotérique de mythologie ou de religion orientale qu'est la métempsycose. Les *Lettres de l'Inde* portent la marque de cette sensibilité de Mirbeau au brassage des temporalités humaines, le présent ressuscitant les destinées passées, pour les parfaire dans un hypothétique futur. La tentation du tout ramassé dans un seul individu cristallise¹⁵ momentanément dans cet attachement à ce phénomène de transmigration de l'âme : on touche au mythe de la complétude humaine, de l'être comme réceptacle absolu des expériences génériques passées ou à venir. Sébastien Roch témoigne encore de l'intrication si profonde de ce concept absolu de l'interpénétration des périodes avec l'imaginaire d'un auteur pour le coup bien peu naturaliste. *“Ces mélodies le [Sébastien] prenaient dans sa chair, le conquéraient dans son esprit, dans toute son âme et y réveillaient quelque chose de préexistant à son être, de co-éternel à la propre substance de son Dieu, la suite sans fin des éternelles métempsycoses.”*¹⁶

N'est-ce pas le même attrait pour ce chevauchement syncrétique des temporalités dont se fait l'écho le goût de Mirbeau pour les thèses évolutionnistes de Darwin, fondées sur la conception d'une vie totalisant les étapes antérieures, progressant au travers des strates et des couches successives pour en conserver l'essence propre ? Rêve fou, transposé sur le plan de l'interrogation scientifique, mais qui ruine les représentations séculaires d'une création de l'homme *ex nihilo*, coupé de son passé, dépouillé de repères antérieurs.

Sur le mode personnel, anamnétique, l'attachement de Mirbeau à sa jeunesse prouve que lui aussi “*fu[t] fidèle à l'enfant qu'il fut*”¹⁷ ; son œuvre repose sur un socle initial de romans pour et sur l'enfant, qui dénotent une proximité – peut-être plus présente qu'il ne l'eût souhaité – à ce qu'il a été ; au présent de guérir les plaies du passé évoquées dans “Pétrisseurs d'âmes”, par exemple, sans pour autant qu'il s'agisse de se départir des dettes contractées précédemment, de se défaire avec désinvolture des lignes de conduite jadis tracées et suivies : “Palinodies !” en témoigne ; de ce terreau d'expériences, au contraire germera une possible présence dans l'avenir, que chante *La 628-E8* : *“Est-ce curieux, est-ce décourageant, cette persistance de la poésie à n'aimer que ce qui est morbide, ce qui est vieux, ce qui est*

mort ?¹⁸. Renouer, grâce à l'écriture, avec l'enfance, c'est s'acquitter de ses obligations à l'égard de ce passé où seul le plus naturel des instincts avait cours : celui qui autorise à ne rien élire ni retrancher, à faire un usage immodéré d'une conscience hyper-exigeante. Aujourd'hui reste pour Mirbeau un avant perpétuellement réintégré, puisque aussi bien "*nous sommes tous des enfants*"¹⁹, au dire d'hommes dont la réalisation sociale semble paradoxalement porter en elle le deuil de toute naïveté.

C'est sans doute à son insu que l'on est en droit de voir en Mirbeau une autre réussite dans la fédération des temps, des époques ; la biographie de 1990 montre assez comment il est – peut-être plus encore qu'un maître écrivain – l'homme d'une synthèse de l'histoire littéraire, une sorte de carrefour des chronologies artistiques : songeons que de Flaubert, Tolstoï ou Goncourt, à Gide, Claudel, Pergaud ou Léon Werth, de Raffaëlli et Puvis de Chavanne à Vallotton ou Matisse, l'envergure des rencontres, des contacts a été telle que l'embrassée tient d'un bout à l'autre plus du siècle artistique. Tout juste si l'on achoppe sur Proust ou Picasso, pour pouvoir le considérer comme le canal esthétique obligé, le goulet où se croisent et convergent les confluent littéraires, plastiques, musicaux les plus riches. De la table de chez Trapp aux bureaux de *La Revue Blanche*, puis de *L'Humanité*, en passant par les dîners de l'académie Goncourt, un pan d'éternité de la littérature se cristallise en Mirbeau, dinosaure en pleine modernité. Un "passeur" complet, de Maeterlinck à Renard, de Jean Lombard à Marguerite Audoux, qui d'Edmond de Goncourt, Paul Hervieu, Barbey d'Aureville (respectivement dédicataires de *Sébastien Roch*, de *L'Abbé Jules*, et du *Calvaire*), ancêtres de la littérature figés de leur vivant dans un classicisme ambigu, n'hésite pas à passer la main aux "portiers" du XIXème siècle : le précurseur de l'interview Jules Huret, le technicien commercial Charron, le promoteur nouveau de l'homéopathie et des médecines douces Albert Robin (respectivement dédicataires du *Journal d'une femme de chambre*, de *La 628-E8* et de *Dingo*), s'offrant ainsi l'occasion de faire éclater les bornes d'un champ spécifiquement littéraire.

L'"empan" historique prodigieux que Mirbeau s'est ouvert sur le monde des arts fait écho, dans son ordre, au phénomène de simultanésisme ou à celui des temporalités élargies qu'il entraperçoit dans certaines croyances orientales et qu'il reconnaît dans le travail de réélaboration de l'image de l'homme mené par les philosophies de la science ; ce dernier fonctionne de pair, sur le plan de l'imaginaire, avec une rêverie ardente tout aussi impérieuse, mais dont le peu de marques dans l'œuvre atteste la moindre prise sur Mirbeau : celle qui brode sur le don d'ubiquité, la capacité de dédoubler sa présence ici et ailleurs. Si ce n'est Joseph qui "*disparaît*", "*s'évanouit*", puis "*surgit*" et fait irruption inopinément devant Célestine, lors même qu'elle le croit à Cherbourg²⁰, ou Dingo, dont les accès d'angoisse suscités chez les populations locales multiplient l'image diabolique aux quatre coins du pays²¹, aucune figure ne concrétise sérieusement ce fantasme, pourtant à bon droit considéré comme exprimant le désir d'une emprise totale sur l'espace et le mouvement : pas d'ébauche du Passe-muraille chez Mirbeau. L'impatience à embrasser de nouveaux horizons lui est pourtant familière, lui qui use de sa *628-E8* comme de bottes de sept lieues pour franchir les frontières européennes ; mais, sauf exception, la compulsion boulimique à démultiplier géographiquement sa présence témoigne d'un relatif désintéret.

C. LE TOUT DANS LA CONSTITUTION D'UNE

PERSONNALITÉ : **LES DONNÉES DU TEMPÉRAMENT**

À appliquer la grille de déchiffrement des personnalités fixée par Verlaine dans *Les Poèmes Saturniens*, le caractère foncier de Mirbeau en ferait une sorte de Protée indiscipliné, chez qui, autant selon le moment que selon l'identité du commentateur, prévaut souvent le tempérament "nerveux" – avec son avatar de "féminin", et l'on aura beau jeu de rappeler ici les susceptibilités du Mirbeau de 1880-1885, ses duels... Capable de violences – ne fussent-elles que littéraires – et de réactions impulsives, Mirbeau serait aussi le type du sanguin impétueux et actif, sans grand contraste avec la précédente classification. La rupture a lieu quand change le regard porté sur l'écrivain : la peu indulgente Alice nous laisse de son auteur de mari l'image d'un romancier peu zélé, toujours prompt au "débrayage", enclin à transformer les plages de reprise d'inspiration littéraire en d'interminables pauses, bref celle du lymphatique endurci se révélant pleinement une fois réintégrée sa thébaïde campagnarde. La mise en perspective de ces dispositions divergentes laisse apparaître un ultime visage psycho-physiologique : celui de l'atrabilaire, définitivement validé non seulement par les attitudes de l'homme public, mais par les humeurs capricieuses d'un Mirbeau au jour le jour, dont la grande douceur, l'amour des fleurs, la répugnance pour les mots grossiers forment un contraste étonnant avec la récurrence thématique, dans l'œuvre, du crime, de la cruauté, du sexe.

Il reste que cette dernière facette a le plus notablement retenu l'attention de ses détracteurs : Mirbeau serait un être double, bifide, dont le caractère mêlé, composé, donnera lieu aux interprétations les plus suspicieuses à l'endroit de sa sincérité. Les exigences d'une personnalité encline au divers ont incité nombre de commentateurs à voir dans cette plasticité un manque de spontanéité, la preuve d'un calcul, d'une onctuosité : le mariage avec la théâtrale Alice Régnauld, "*malgré ses millions*", relèverait de la malhonnêteté morale, de la part d'un Mirbeau "*horriblement intéressé*"²³, cinq ans après que le banquisme, le mercantilisme et ... le milieu dramatique ont reçu leur lot de stigmatisation ; l'entreprise de réhabilitation littéraire de l'ouvrier ne serait, lui, que façade ; les professions de respect à l'égard de Zola, simultanées des critiques les plus malveillantes à l'endroit de l'auteur des *Rougon-Macquart*, confiées à Paul Hervieu, procèderaient de l'hypocrisie ; le détachement sans ménagement de l'œuvre et de la personnalité de Paul Bourget, cependant que l'auteur du *Disciple* croit définitivement acquis son soutien, confinerait au lâchage ; s'accommoder d'une doctrine du juste milieu et d'une position de consensus, quand on plaide dans un même temps la révolte sans concession, le choix farouche de la marge, et le ralliement politique, ou l'insertion dans le système "*marchand / critique*", résulterait d'une pratique consommée du double jeu. On n'en finirait plus d'énumérer les procès d'intentions dressés à l'encontre de Mirbeau ; peut-être faut-il invoquer là l'exemple du même Zola : la duplicité dont on l'accusait lui aussi n'est-elle pas, comme le pense Jean Borie, le prix à payer pour approcher le "*désir utopique d'une réconciliation générale*" ?

Au nom de ce même désir, ne doit-on pas considérer que ces accès de liberté, cette absence naïve de calcul, sont la preuve, non d'une perfidie, mais d'une conviction que toute chose vaut son contraire, justifiant en premier lieu la mobilité des relations humaines ?

Reste qu'il est bien difficile de concilier l'urgence impérieuse de ce fantasme d'unité avec les impératifs de cohérence édictés par la vie en

société. Un thème en fournit la preuve, celui de la problématique misogynie de Mirbeau. Il semble en effet que, pour l'auteur de la préface à *Lilith* de Remy de Gourmont, la femme, marquée du sceau de l'incomplétude, représente une sorte de figure contrevenant "ouvertement" au projet de totalité, puisque incluant en elle cette source d'effroi, le vide. Sur le mode polémique, l'écrivain souligne l'inconcevable, l'irreprésentable, la seule réalité propre à miner le tout, la béance. La femme n'est qu'un sexe, et cette limitation à une physiologie de la lacune, du creux, autorise à lui faire payer le prix fort : cette conciliation avec le partiel, l'absent, désignent la fidèle "moitié", non plus comme la déjà dévalorisante pièce complémentaire à l'existence masculine, mais comme celle qui réduit, diminue, lamine l'homme "entier", lui ôte, lui retranche, bref attente à sa totalité. La vacuité qui leste la femme n'est désamorcée et comblée, sa réintégration d'une sorte d'état synthétique n'est validée, que lorsque le discours romanesque ou à dominante littéraire s'efface devant l'efficacité et le caractère consensuel de l'essai : *L'Amour de la femme vénale* réhabilite la "castratrice" au nom de l'égalité des sexes face une société spoliatrice.

Au demeurant il est frappant de constater chez Mirbeau l'absence d'une figure sexuée de la complétude alors que, selon Jean-Luc Planchais, "*des premières traditions sacrées au questionnement philosophique des romantiques allemands, la recherche d'une communion entre les deux natures, en vue de rétablir l'ancienne unité d'avant la SEXION, a toujours fonctionné sur le mode spiritualisé de l'androgynie*"²⁴. Peut-être faut-il penser que cette tâche est implicitement confiée aux erratiques adeptes de Lesbos, tant il est vrai que chez Mirbeau, le saphisme est tout sauf un sophisme.

D. UN ART TOTAL : FIGURES ARTISTIQUES DU TOUT

Peut-on sans risquer la saturation, par l'aspect de litanie que prendrait la remarque, faire une fois encore état de cette pierre d'angle du système esthétique de Mirbeau qu'est l'aversion du détail portée à son paroxysme ? L'élément séquentiel, isolé, est porteur d'une charge an-esthétique par essence. Cet argument est le fer de lance de sa critique anti-naturaliste : si le programme zolien échoue, c'est avant toutes choses à cause de sa "*myopie*", de son échec à adopter un recul suffisant et à éviter un confinement dans la partie, au détriment du tout. Autant de verges que le naturalisme donne à Mirbeau pour se faire battre. Les termes de l'article "Le Rêve" du 3 novembre 1884 paru dans *Le Gaulois* sont cristallins, et déclinent à l'envi les variations sur l'exigence artistique d'une totalité littéraire préservée, d'une réalité textuelle exhaustive, pleine, sans oubli : littérature "*qui ne voyait dans un être humain que les boutons et les plis de sa redingote*", "*miroir grossissant qui ne grandit que les défauts*", le naturalisme "*dépouille de ce charme flottant*", il "*nie tout : amour, tendresse, beauté, musique...*". La focale est manifestement mal choisie, et la théorie des vitres de l'auteur des *Rougon-Macquart* condamnée à découper et à saucissonner le réel, ou à porter mensongèrement l'indice au niveau du tout. À l'opposé de ce cantonnement dans le morcelé et les éclats, s'affiche un art généreux, probe, chaleureux, dont le titre de l'article dévoile la représentation mythique : une création entière, totale, ne délaissant aucun des aspects esthétiques, humains, naturels ; un art matriciel, enveloppant – il "*entoure les êtres et les choses*" –, consubstantiel au rêve qui, "*dans tous les peuples, à toutes les époques*", convie à valoriser l'ensemble complet plus que le contingent, à concevoir une réalité solidaire plus que fragmentée. Le prix à payer en est çà et là un ton

parfois allusif, – “*il a promené tous nos rêves...*”, “*Tout en elle est à son plan...*” –, la prolifération du pronom “tout” estompe parfois la précision des images.

Quatorze ans se sont écoulés, quand le chroniqueur vante dans une lettre-préface les talents poétiques de Francis de Croisset, à peine né à la date de ce manifeste contre Zola ; certains ne verront qu’un revirement dans cette charge du rêve éthéré, peureux. En réalité, elle ne cache pas longtemps la continuité réelle qui se trame, sous le conflit terminologique ou la caducité des idées : l’idée de l’approche d’une réalité pluri-dimensionnelle réussie, grâce à l’art. Sur le plan du temps, par exemple : “*En elles [Les Nuits], je me revois parmi les images de ma jeunesse – paysages, figures, et rêves de très vieilles choses, déjà, un peu effacées aujourd’hui. [...] Tout cela si candide !...*”. D’un article l’autre, l’art conserve et véhicule, sous la gangue éphémère des noms, ses attributs de souplesse, sa plasticité, sa capacité de donner accès à une conscience plurielle.

“*Chez les poètes, c’est ainsi que tout finit !... [...] La génération poétique qui précède la vôtre, à part deux ou trois exceptions glorieuses, n’a donné l’exemple que de pitoyables effondrements. [...] Et tout cela, déjà, a disparu.*”

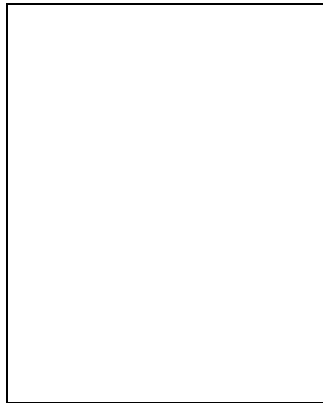
On s’est peut-être trop peu avisé de cette cohésion de la pensée qui fait de l’article du *Journal* le pendant logique de celui du *Gaulois*. Cette conception d’un art enveloppant, incluant simultanément toutes les facettes des choses et des êtres, est vraisemblablement l’une des clés permettant de l’identifier.

Les critères définitoires d’un art complet se trouveront dès lors de manière récurrente sous la plume du critique. La capacité du créateur de ne rien mettre à l’écart, de n’accepter nulle forme de dépossession de soi ou de son motif préside souverainement à la quête du talent novateur, trouvé notamment chez Monet. Pas de “*peintre plus complet*” : il “*a fait sortir de sa palette tous les incendies et toutes les décompositions de la lumière, tous les jeux de l’ombre, toutes les magies de la lune et tous les évanouissements de la brume.*” “*Il l’a [la nature] surprise à toutes les heures, toutes les minutes.*”²⁵. Démiurge titanesque, “*on sent gronder en lui les impatiences de la fécondité, s’agiter le désir mâle et féroce de tout embrasser, de tout étreindre, de tout soumettre à la domination de son génie.*”²⁶

De même, Renoir, qui “*a tout compris, tout saisi, tout exprimé*”²⁷, et Corot, qui “*a tout dit, tout vu, tout rendu*”²⁸, incarnent cette efflorescence de talent, à la croisée de l’inné et de l’acquis. Ces grands créateurs ne sont-ils pas la face lumineuse d’une même figure, parodique celle-là : Clara Fistule, qui “*totalise en [lui] les multiples intellectualités de l’univers*”²⁹ ? Puissance incommensurable, compétence infinie : les traits de génie décelés dans ces œuvres, et dressés inductivement en critères de jugement esthétique, auront beau prendre des noms divers, ils n’en reviennent pas moins à l’idée de réussite d’une somme définitive, d’un art exhaustif : chez Pissarro, dont “*l’œil, comme la pensée, découvre les grands aspects des choses, les totalités*”, elle a pour nom “*l’harmonie*”³⁰. Le terme de “*synthèse*” prévaut aussi, çà et là, impliquant un ramassement, une récapitulation présentant un ensemble plus ambigu, certes, puisqu’il suggère un processus de sélection relative. Mais l’exigence reste clairement énoncée : la création, par nature ambitieuse, doit viser l’englobement, se refuser au choix, se hisser jusqu’à ce niveau inconcevable, le tout. On peut être alors être frappé par l’emphase et l’hyperbole de certains textes comme *La Préface au catalogue de Camille Pissarro* : outre les

formules restrictives à valeur absolue, les superlatifs, ou des termes sémantiquement voisins (“*éternel*”, “*universel*”, “*immuable*...”), on y recense plus d’une vingtaine d’occurrences du sème “*tout*”, décliné sous toutes ses formes, sans que cette satiété verbale tourne à la saturation stylistique. Elle désigne en réalité le dessein esthétique qui se profile à l’horizon des créateurs authentiques : atteindre à une composition portée par une conception sans limites, débordante, de l’enjeu esthétique et du monde.

C’est donc un premier éclairage explicite, obvie, porté sur la vocation totalisante de l’art : non pas une activité vulgarisatrice, encore moins “*suffrage-universalisante*”, qui confondrait nombre ou moyenne avec le tout, mais une création qui en appelle à la complétude, à une imperfectible complétude.



A. Beardsley (Illustration pour « Salomé » d’O. Wilde).

Toujours au risque de frôler la glose surajoutée, rappelons que l’un des critères du critique Mirbeau en matière de beauté, consiste en la nécessité d’une réunion capitale : celle du sens et de l’apparence, du perceptible et de l’intelligible. Sous peine d’inauthenticité, l’œuvre ne peut privilégier la surface des apparences, le Beau périphérique, au détriment de l’essence poétique et du noyau de vérité (c’est aussi la seconde leçon qui découle de la comparaison de ce manifeste idéaliste qu’est “*Le Rêve*” avec son contre-manifeste de 1898) ; la transgression de cette nouvelle règle de plénitude se répercute métaphoriquement sur le statut des auteurs incapables d’êtreindre dans leur indissociable relation le revers et l’avvers, les côtés pile et face d’extériorités forcément signifiantes : insensibles à l’aspect total, d’une seule pièce, des choses, ils ne sont alors que “*la moitié d’un peintre*” (Bastien-Lepage), voire “*un quart de peintre*” (Gervex). Dans le même sens, les peintres qui se rendent coupables de la réduction inverse, celle qui oblitère la matérialité des corps ou de la nature, sont marqués du sceau d’une perte, plus éloquente encore. “*Châtrés*”, “*eunuques*”, “*impuissants*”, ils sont gratifiés de tares qui déclinent les variantes d’une diminution plus douloureuse, interdisant aux Burne-Jones, aux Rossetti ou aux Moreau de ne plus se considérer comme “entiers”. Non qu’il s’agît d’un parti pris arbitraire contre une école en faveur d’une autre : au catalogue d’exposition des peintures d’écrivains de 1892, après la mention “*Esthétique*”, sur la feuille de participation de Mirbeau, on trouve : “*Toutes*”. La même indifférenciation des courants littéraires contemporains, mêlés uniment à la faveur d’une convergente curiosité pour le neuf ou la sincérité, éclate dans la réponse à l’*interview* de Jules Huret ; c’est un maelström littéraire, une “*floraison d’art*”, devant l’avènement duquel

Mirbeau invite à se réjouir : “*Ce que je trouve d’admirable dans la littérature, c’est justement de pouvoir aimer en même temps, et Zola qui, en somme, est surtout beau quand il arrive au symbole, et Mallarmé, et Barrès, Elémir Bourges, Paul Adam, et Paul Hervieu !*”.³¹ Euphémisme (“J’aime tout”) sous couvert d’œcuménisme (“Je les aime tous”) ? Presque.

Dans la quête d’un art symbolique plus que symboliste, unissant dans une même révélation essence et formes, il importe de ne rendre à Mirbeau que ce qui appartient à Mirbeau : le syncrétisme en question est un problème d’époque qui galope insidieusement au travers d’un contexte fin de siècle visant la connaissance d’une réalité artistique totale. “Certains” tendent à la conciliation simultanée du *hic et nunc* et d’un absolu esthétique, comme Huysmans qui met dans la bouche de Durtal le désir d’“*d’atteindre les en deçà et les après*”.

À l’auteur de *Là-bas* on ne reproche pas la palinodie ni le revirement inconséquent, tout juste une évolution déroutante ; alors pourquoi les imputer à Mirbeau, accusé d’apostasie critique et de haute trahison littéraire, sous prétexte que ces deux *credo* totalement opposés ne seraient nulle part contenus en germe, et trahiraient une belle inconséquence ? En outre, ce que Huysmans baptise “*naturalisme spiritualiste*”, Mirbeau n’en propose-t-il pas l’équivalent sous le terme de “*supernaturalisme*” ou “*supernaturalisation*” (le second qualifie notamment le travail d’un jeune poète qui lui aussi voit tout en toutes choses, et use d’une intuition des analogies particulièrement aiguë : Paul Claudel, dont les “*supernaturalisations vraies*”³² sont le fait d’une mise en perspective synthétique du détail et de l’ensemble, de l’apparence et de la signification) ?

Le danger est qu’en appelant de ses vœux cet art allégorique d’un absolu, Mirbeau glisse fâcheusement vers cet avatar à la fois voisin et antagoniste du tout : l’infini, l’ordre cyclique, la dimension, forcément déceptive, d’un vertigineux illimité. Si le concept de totalité implique par essence un univers fini, circonscrit, en revanche l’image vers laquelle l’idéal esthétique de Mirbeau en matière de représentation du tout dérape régulièrement, connote le malaise, puisque cet absolu confine à l’inaccessible et suscite nécessairement l’insatisfaction, face à l’inconcevabilité de la réalisation.

Ainsi des suggestions éveillées par l’art de Camille Claudel : “*art infini*”, mais aussi “*marches terribles qui jamais ne finissent*”, “*interminables lisières*”³³. Et ce même lorsque le prodige opéré par Monet, Rodin, Pissarro, tient dans le côtoiement, l’approche de “*l’insaisissable*”, “*l’impalpable*”. Il semble que dans la densité de cet imaginaire touffu, le projet de fixation de l’image du tout détermine d’elle-même l’élaboration de son imparable antidote, et génère de son propre mécanisme la naissance de son système de désamorçage ; la représentation de la totalité dérive vers celle de l’infini – non-sens, réalité inconcevable – en choisissant vraisemblablement comme zone d’interférences une figuration symbolique propre aux deux schémas : la forme du cercle, à la fois reproduction de l’illimité et conceptualisation d’une totalité aboutie, d’une inclusion parfaite.

Sans doute l’image du démiurge créateur qui fait converger vers soi, comme centre de son environnement et croisée des flux qui l’encerclent, toutes les énergies, culmine-t-elle dans cette apologie sibylline, mais non moins éloquente, de Claude Monet, dont l’œuvre traduit “*tout ce qui s’agite en nous, par elle [la nature], de force animique, tout ce qui, au-dessus de nous, en elle, s’immémorialise d’infini et d’éternité. Les paysages de Claude Monet sont pour ainsi*

*dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées*³⁴. Difficile de mieux égaler par la prose la force suggestive de la poésie, plus adéquate traditionnellement à restituer le courant osmotique qui enveloppe, diffuse et irradie d'un même mouvement les êtres et les choses.

La lecture de telles professions de foi esthétiques renseigne assez sur la faculté de l'art de s'accorder aux tendances mobiles, expansives, du caractère de Mirbeau ; caractère qui l'incline à porter à son paroxysme et à son expression ultime les exigences que doit assumer – avant l'artiste – l'art lui-même. La création qui pourrait se définir chez Mirbeau comme l'espace de la non-restriction, de la sélection absente, impossible, se heurte inévitablement aux exigences de l'État, qui tranche dans la masse indivise et réduit l'irréductible en se gargarisant de n'accepter "*qu'un certain degré d'art*", selon le mot de Georges Leygues souvent cité par Mirbeau. Le mépris de l'État à respecter la réalité incompressible de l'art incline Mirbeau à paraphraser l'abbé Sieyès, considérant non plus un "Tiers-État", mais une expression artistique entière : "*Que doit-être l'art ? Tout. Qu'est-il ? Rien.*"

Devant ces frénésies de dépouillement systématique qu'opèrent les corps constitués et les institutions, et face à ces coupes déréglées sur un art tout à l'inverse impatient, animé d'une force d'expansion impérieuse, naturellement enclin à la dilatation et à l'occupation du volume maximal, reste l'ironie amère ; puisque aussi bien il existe un art "déficient", dont le programme, le contenu et l'ambition sont, à l'évidence, carencés, car répondant à l'effarante demande de la société en matière d'art, il convient, pour ces ersatz, de convoquer "le complément", si l'on veut parvenir à le radouber, à le constituer en projet absolu, c'est-à-dire de mobiliser "le reste" ; mais "*le reste*" n'est pas que littérature chez Mirbeau : "*Le reste ?... Eh bien ! quoi, le reste ? C'est Bouguereau !*".³⁵ Douleur de conscience de la part d'un auteur pour qui le reste, ailleurs nommé le "*superflu*", est hissé à la hauteur de "*ce par quoi nous vivons réellement*"³⁶.

Pour autant loin de Mirbeau l'idée de préserver artificiellement l'art au sein d'une bulle hermétique, loin des assauts du contingent ou du quotidien. Le Beau artistique est mis à l'épreuve de contacts et de comparaisons avec une série d'éléments qui lui sont parallèles, mais traditionnellement tenus à distance : les manifestations des derniers progrès technologiques (voir l'*interview* donnée à Paul Gsell), le réalisme le plus outrancier ("*L'art, c'est un ventre ouvert avec des pinces dedans*"), les formes élémentaires de la nature ("*Ces fleurs c'est plus beau que tout, plus beau que tous les poèmes, plus beau que tous les arts*"³⁷). Le champ esthétique fusionne ainsi avec des espaces voisins pour constituer un ensemble plus vaste : le Beau.

Pour concevoir plus précisément le sens de cette exaltation d'une création s'accouplant – pour le meilleur – au corps du quotidien, de la matérialité ou du contingent, il faut garder à l'esprit ce fait que, pour Mirbeau, la mutation idéale serait celle qui ferait de l'artiste un homme total, siège de toutes les connaissances (ainsi de Rodin : "*D'abord, il sait tout [...] il connaît la philosophie, aussi bien que Claude Bernard, l'histoire comme Michelet, la chimie, la physique, la géologie, l'astronomie, enfin tout.*"³⁸) et de toutes les compétences manuelles et ouvrières (à propos de Pissarro : "*Il pense fermement que le peintre 'est dans l'humanité' au même titre que le poète, l'agriculteur, le médecin, le forgeron, le chimiste, l'ouvrier qui tisse, qui rabote, qui tourne le cuivre et trempe l'acier*"³⁹). La réalité porte un nom, l'artisanat ; le statut existe, celui

d'artisan. Sa polyvalence le pose en une sorte de paradoxe, le spécialiste du tout : il excelle non seulement à produire sa composition, mais surveille qui plus est les processus d'élaboration préalables ou marginaux (*"Il suffisait que Félix [Pissarro] désirât faire quelque chose pour qu'il le fit aussitôt : peinture, aquarelle, eau-forte, bois gravé, sculpture sur métal ; avec un clou rouillé et une feuille de zinc tombée du chéneau de la maison, il faisait des pointes sèches d'un arrangement toujours ingénieux."* Pour son frère Georges, *"toutes les matières lui sont bonnes ; tous les outils."*⁴⁰).

Factotum de la création, l'artisan complet assure le suivi de sa progéniture, attentif aux recommandations de Mirbeau, qui incite avec une vigueur répétée peintres et sculpteurs à prendre soin de leurs rapports avec les marchands d'art, ou les dissuade de se désintéresser de leurs productions une fois achevées ; le critique souscrit enfin à l'initiative du littéraire qui sait occuper la marge de ses textes en l'habitant de motifs esthétiques (*Enguerrande* de Bergerat, illustré par Rodin par exemple), au besoin prêche d'exemple (*Le Jardin des Supplices*) en matière de représentation totale. Vaut-il jusqu'à démarquer Mallarmé choisissant la qualité de son papier, la finesse de son encre ? C'est ce que nous ignorons. Reste que polyvalence et perfectionnisme vont de pair dans cette recherche d'une figure de l'artiste proche de l'ouvrier ; l'artiste se doit, non de se rabaisser, mais bien de se hausser au rang de l'artisan, qui tient dans sa main tous les fils symbolisant chacun des processus de la création. Une telle conception de la composition engage et implique la responsabilité du critique, à qui est dévolue la charge de médiateur entre le créateur et le public ; il est à l'occasion félicité de posséder la stature d'un demiurge, d'embrasser dans une prodigieuse synthèse les époques littéraires et les mouvements artistiques : ainsi d'Émile Hennequin, qui projetait d'écrire *"l'histoire du dix-neuvième siècle, non point l'histoire telle que l'entendent les professeurs, bornée aux faits politiques, circonscrite aux évolutions militaires, mais l'histoire des cerveaux et des âmes, l'histoire des aspirations spirituelles, et des conquêtes morales"*⁴¹.

Mais le plus souvent nous l'avons dit, l'exigence de restitution globale, sans blancs, coupes ni ellipses, de la réalité de l'œuvre, est atteinte, non par le biais du travail culturel, mais par l'abandon aux richesses spontanées de l'impression, seule voie d'accès véritable à une connaissance entière, satisfaisante, pleine, du processus et de l'objet artistiques.

Hors ces voies royales, point de salut, et tout aspirant-critique court le danger de n'être qu'un suiveur, à la remorque des idées partiales et partielles, émises par leurs prédécesseurs ; mais la reconnaissance insigne sanctionne la réussite du vrai critique, celle qui porte sur un travail de création d'un ordre essentiel attestée par exemple par les paroles de Rodin : *"Vous avez tout fait dans ma vie."*⁴²

Il n'y a pas jusqu'à la courbe globale de l'itinéraire du créateur Mirbeau qui ne porte les traces de la sensible influence d'une attraction du pluriel : de la face sombre de l'écrivain (Mirbeau écrivain-nègre) à la pleine lumière baignant les pièces à succès, Octave parcourt une gamme, celle des modes de réception littéraire possibles⁴³, jusqu'à réunir en un seul corps les multiples apparences de Protée devenu écrivain : de Miroux à Bauquenne, Pierre Michel l'a bien vu⁴⁴, une figure divisée retrouve son unité au terme d'un parcours morcelé, presque schizophrénique, et d'une succession d'avatars, des moins glorieux au plus gratifiant.

E. QUI TROP EMBRASSE, MAL ÉTREINT ?

C'est le doute que l'on peut avoir au sujet de Mirbeau, dès lors que l'on privilégie volontairement l'acception affective du terme "embrasser". L'essentiel est là : au principe de cette étreinte du tout préside une certaine conception des rapports humains, basée sur la gratuité, l'expansion, un amour sincère. Une telle volonté compulsive à étreindre le tout s'enracine vraisemblablement sur le terrain de l'affect, du pathos. Il se peut fort bien que ce "*misanthrope assoiffé d'absolu*" ait mis bien au-dessus des principes faisant la part belle à la culture et au savoir celui de générosité et de fraternité. C'est cette générosité multiforme, débordante, qui suscite le fourmillement des centres d'intérêt, l'attraction vers le divers et le contradictoire et l'avidité à orchestrer la juxtaposition des contraires : il y a chez Mirbeau du Pamphile, cet "amoureux du tout". Ainsi dans l'aveu d'une attirance sans exclusive pour toutes les littératures exprimé plus haut, on est tenté d'inverser les propositions, pour mieux faire apparaître la hiérarchisation des réalités profondes : non pas "j'aime toutes les formes de littérature", mais "je cherche à les connaître toutes, car j'aime". Comme si, prenant le parcours du jeune Roch à rebours – "*Sébastien, remontant des faits généraux aux particularités, ne rencontrait que des petites gens de sentiments*"⁴⁵ – Mirbeau, habité par une ampleur de compassion et de compréhension d'autrui insatiable, se trouvait avant tout déterminé par l'aimantation de son pôle affectif vers les points d'ancrage les plus éloignés. Remy de Gourmont l'a noté, Mirbeau ne distingue pas le Bien, le Beau, le Vrai, intriqués en une interpénétration des jugements éthiques, esthétiques, ontologiques. Vérité, morale, beauté, organisent un univers unique, irréductible. La générosité paroxystique, pléthorique, dessine un champ où la référence au Beau implique le rapport au Bon, où se réclamer du Juste revient à s'autoriser du Beau. Car le tempérament de l'écrivain refuse la classification, la segmentation, le cloisonnement. Moderne Janus de l'éthique et du Beau, Mirbeau mise sur une hyper-conscience au monde, qui ne s'accommode d'aucun délaissement ; son propre est de cristalliser à tout va, de déployer une frénésie, une surabondance d'affect, à mille lieues de l'activité purement intellectuelle, qui sélectionne, pèse, retranche, scinde, prélève, exalte le choix et l'application restrictive, là où le mode sentimental et passionnel fonctionne sur le schéma de la montée vertigineuse, du déploiement illimité, qui enfle, déborde, submerge, déferle, emporte torrentueusement. Sans pour autant qu'il s'agisse de cette prédominance de l'affect sur l'intellect qu'une autre figure démiurgique du cumul et de la totalité, Victor Hugo, a modelée sur les lignes de l'attention paternaliste, ou d'une générosité maîtresse quasi-despotique : chez Mirbeau, elle prend plutôt l'apparence d'un empressement de fraternité et de don, conçu comme un moteur, un foyer ardent, qui peut se passer d'objet d'application et consumer une vie sans respecter à la lettre les formes conventionnelles coutumièrement dévolues à la prodigalité des sentiments. Plus même, il y a fort à parier que certaines non-réalisations ont accru cette tendance à la gratuité ; on peut ainsi se demander si son refus d'enfants, qui privilégie le virtuel, ne serait pas un avatar paradoxal de cette volonté d'une étreinte universelle, d'un rapport passionné au monde, haï et aimé d'une égale ardeur.

Il appartient cependant moins à Mirbeau qu'à Hugo de s'imposer cette charge d'âmes, qui débouche sur un refus d'élire quoi ou qui que ce soit au prix d'une pondération des élans protecteurs. Néanmoins le socle affectif vibre toujours chez l'auteur de *L'Abbé Jules*, et peut être considéré comme le moteur de cette durable

tentative d'apprivoisement des complémentaires : cette attitude détermine en effet un humanisme prodigue, généreux, insoucieux des appartenances idéologiques ou des divergences littéraires. Ainsi il soutient de son amitié et de ses deniers des artistes fort différents, défend bec et ongles un officier juif richissime, se rallie à Zola jadis décrié. Certains commentateurs ne s'y trompent pas, voyant en Mirbeau "*le Charitable de la crèche*"⁴⁶ ; la bonté profonde, l'altruisme, déterminent une ardeur de tout êtreindre, qui à son tour conforte la légitimité de ce rapport essentiellement amoureux aux choses et aux êtres ; une capacité de don qui, sans trouver à tout coup à se réaliser, marque d'une empreinte durable l'écriture de Mirbeau. Il y a forcément du démiurge chez celui qui, poussé par une compassion universelle, capable d'empathie, se sent un devoir de soutien obscur, confus : quel personnage, de Sébastien Roch à Jules, ne connaît pas la velléité d'évangéliser les prostituées ? Ailleurs, c'est Mintié qui, à l'instar d'Isis, figure de la complétude s'il en est, rêve d'avoir "*cent mamelles de femme, gonflées de lait, pour les tendre à toutes [l]es lèvres exsangues*" des mobilisés de 1870⁴⁷, ou le narrateur de *Dans le ciel* qui avoue être "*par nature [...] organisé pour aimer trop, et trop de gens*". et qui finit par simuler l'amour pour "*écouler ainsi le trop plein de tendresses qui bouillonnent en [lui]*" (p. 36).

À l'inverse de ce que pourraient laisser comprendre certaines déclarations misanthropiques, Mirbeau postule une capacité d'aimer intacte chez l'homme, jointe à une réelle capacité de s'amender. Du même coup, l'intuition de cette sincérité le place à la croisée de ces flux de commisération, de disponibilité chaleureuse qu'il distribue et libère quasi aveuglément, dans la mesure où n'est pas défini le lieu de leur retombée et où ne sont pas individualisés *a priori* les bénéficiaires de ces largesses.

Ce débordement de générosité débouche, on l'a dit, sur une naturelle propension à l'empathie, capacité d'écarter les frontières de l'expérience individuelle pour faire sienne la pensée de l'autre : des bêtes (Dingo) aux êtres virtuels ou aux défunts ("*Botticelli proteste*"), la prosopopée signe bien souvent la réussite d'une communication parfaite en un monde plein, sans obstacles, ni intervalles, le fonctionnement harmonieux d'un univers total, préservé de tout sectarisme. Mais l'élan altruiste qui suscite la projection incessante du Moi confine alors à la spéculation, à l'extrapolation audacieuse : l'idéal mariage ne se fonde-t-il pas sur un mirage ?

F. LE CHAMP DE TOUS LES POSSIBLES

"Assumer le plus d'humanité possible" n'est pas en effet l'unique *credo* gidien qu'endosse Mirbeau, en anticipant même sur l'auteur des *Nourritures* ; avant Gide – car Mirbeau n'est déjà plus exclusivement après Zola – et sur une note différente, Mirbeau met un pied dans le champ philosophique des possibles à êtreindre, et celui des ses implications formelles.

Çà et là surgissent des aveux d'une frustration devant l'impossibilité d'occuper l'espace des virtualités (non pas "*cosmogoniques*", comme celles dont se réclament les "*peintres de l'âme*"...), caractéristique d'une déception de ne pouvoir juxtaposer la facette de la réalisation et celle de l'inaccomplissement, de l'inconsommé. Inapte à saisir la réalité d'une scission du "possible", à un moment donné, entre un stade effectif et une réalisation avortée, c'est pourtant à Mirbeau qu'il revient de donner à ce réseau d'hypothèses une vitalité aussi dynamique que celle qui marque l'accomplissement : ainsi Mintié, dans *Le Calvaire*, prend-il conscience de l'ironie du sort⁴⁸ qui

gouverne la destinée humaine (*"cette minute d'hésitation banale, [...] cette minute a contenu l'acte le plus considérable de ma vie. [...] Ainsi, il s'est passé, dans le cours de mon existence, un événement formidable, un seul, puisque tous les autres découlent de lui, et il m'échappe absolument !..."*). Sous la plume de Mirbeau, cet intérêt pour le hasard – et Jules s'assurera bien que, pour son bonheur, son neveu en ignore tout, jusqu'à l'orthographe – atteste une conception des faits, du destin, qui n'exclut pas que l'on se penche sur une orientation autre des événements ; cette conception se nourrit implicitement de l'intuition de "pistes probables" dans lesquelles ne s'engageront malheureusement pas des personnages brisés par la société, en tête desquels l'abbé Jules, *"éternel comédien de lui-même"*, pas plus que Sébastien Roch, autre figure riche de virtualités, jeune *"Mozart qu'on assassine"* ; la satisfaction de cette soif de connaître les deux faces passe par cette prise en considération de l'image inversée mais symétrique de la réalisation positive des événements, de son double secret, le possible.

À cet égard, l'anarchisme repose lui-même sur un rapport exhaustif au monde puisqu'il sous-entend deux étapes complémentaires : l'indignation suscitée par un état de faits inique constitue le point d'impulsion d'une vision idéale de la société et de la logique qui doit y conduire. Le possible n'est alors plus seulement un moyen pour donner corps à l'utopie, ni une étape intermédiaire sur le chemin de la reconquête de la justice ; il est fermement intriqué dans le tissu imaginaire de l'écrivain, et sa concrétisation est perpétuellement repoussée dans un lointain futur, au point qu'il devient la fin même du principe libertaire. De ce fait, l'anarchisme est la seule option politique à s'alimenter de son propre dynamisme, sans se soucier exclusivement de résultats tangibles, comme Mirbeau le souligne à propos de *La Société mourante et l'anarchie*, de Jean Grave : *"Même si, de-ci, de-là, [l'ouvrage] contient des parties de pur rêve, ce rêve est beau puisqu'il poursuit le bonheur"*⁴⁹. Vecteur plus qu'impact, mouvement translatif plus qu'horizon à atteindre, la sensibilité libertaire témoigne d'une conceptualisation du monde polarisé en un maintenant et un futur, un ici-bas et un en-dehors, un centre et une marge ; autant de représentations qui font la part belle à une mise en perspective des situations historiques, de l'actualité sociale, alors doublées du volume de leur "réalisation possible", à la fois relativisées et mises en relief par la nécessité anarchiste.

On serait tenté, pour donner la mesure de cette nouvelle exigence du tout chez Mirbeau – exigence sublimée, super exigence –, de lui attribuer la connaissance d'une réalité temporelle supplémentaire, aussi valide que la dimension "passé-présent-avenir", celle de l'hypothétique : "Cela n'est pas, mais cela pourrait être", principe qui ne déroge pas à la recherche du tout, pourrait présider à une certaine conception poétique du possible, comme aussi doué d'authenticité que l'effectif. Prenons les procédés farcesques des *Dialogues tristes* ou des *Farces et moralités* qui rehaussent la crédibilité au rang de crédit : l'exactitude qui émane de mises en scènes fictives balaie comme un détail l'écart entre invention romanesque et fidélité aux faits. Mirbeau évolue ici en pleine liberté, dans un espace où l'hypothèse cautionne la véracité et se charge d'une autorité que l'auteur dénie par contrecoup aux faits vrais. Cette réhabilitation du potentiel et de l'imaginaire passe par des réalisations littéraires aussi surprenantes que les *Lettres de l'Inde*, où l'écriture prétendument nourrie du réel – rappelons que le canular fait de Mirbeau une sorte d'envoyé spécial en Orient – s'abreuve, en effet, aux sources de la

véracité, à ce détail près qu'il ne s'agit pas du support escompté : la luxuriance des plateaux de l'Himalaya est toute de rêve, pure virtualité pour Mirbeau, mais les exubérants rhododendrons qu'il y évoque, par exemple, s'épanouissent bel et bien sous ses yeux à l'instant où l'écrivain déploie sa palette, au cœur du Perche⁵⁰. Une sorte d'aboutissement synthétique est obtenu, dans ce soutien mutuel d'une élaboration fictive et d'une recomposition d'éléments disparates issus de l'environnement immédiat.

Une fois faite la part du feu donc, entre mystification et conscience de la légitimité du possible, il reste à donner corps littéraire au produit de ce double intérêt, pour l'avéré et la spéculation : ce sera *La 628-E8*, qui, après avoir liquidé le ponctuel et caduque attrait pour l'exact, le confirmé, renoue avec une égalité du possible et de l'authentifié, avec la sagesse du peut-être – au point que ce Mirbeau-là paraît en écrivant certaines lignes, avoir à l'esprit les asiatiques facéties littéraires de 1885⁵¹. L'ouvrage de 1907 vise ainsi la complétude du fait vrai par le fait possible, convoqué comme complément indispensable. La mise en doute de la souveraineté des données positives, la perpétuelle contestation des certitudes soumises au feu du scepticisme indiquent assez la tendance d'un tempérament chez qui la peur de rien concevoir d'incomplet impose une évolution simultanée dans les marges du rêve et de l'imaginaire, autant qu'autour d'un noyau de savoir avéré : les marques de cette incrédulité, fruits d'une exigence ultime, sonnent comme autant d'articles d'un programme qui se fixe l'omniscience comme borne absolue : *“Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? [...] Il y a des moments où le plus sérieusement du monde, je me demande quelle est, en tout ceci, la part du rêve, quelle la part de la réalité. Je n'en sais rien [...] Hélas, cher Monsieur Thureau-Dangin, quel homme peut se vanter de n'être ni fou, ni malade ? [...] Au gré des souvenirs, qui ne sont peut-être que des rêves, et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions premières, il est possible [...] que je vous mène de Cologne à Rotterdam...”*⁵²

S'ensuit logiquement l'énoncé de la pensée maîtresse de Mirbeau, foyer de l'ouvrage comme de l'œuvre entière : le “tout” convoité et aperçu grâce au miroitement des contradictions prend la forme de l’*“innombrable”*. *“Selon que mes organes fonctionnent bien ou mal, il m'arrive de détester aujourd'hui, et d'aimer, le lendemain, ce que, la veille, j'ai le plus violemment détesté. Loin de m'en plaindre, je m'en réjouis, car c'est cela qui donne à la vie son intérêt innombrable”*⁵³. En 1907, le temps du recul est venu ; l'écriture de *La 628-E8* donne acte d'une nouvelle formulation de cette sollicitation ardente, tous azimuts, de la totalité. À l'opposé des discours “entiers”, des choix à l'emporte-pièce et des postures qui l'incarnent auparavant, les œuvres de maturité déportent le nœud du “complexe” vers une expression où relativisme, questionnement incessant, déstabilisation des vérités admises, permettent à Mirbeau de franchir un palier supplémentaire dans sa compréhension d'une réalité caractérisée par son exhaustivité : humilité face au savoir humain et impressionnisme exacerbé sanctionnent chez lui une évolution qui touche à toutes les dimensions, notamment en matière d'art, ou dans le domaine du temps et dans celui de l'espace⁵⁴. Comment se définit l'homme, quelle place occupe-t-il, maintenant qu'est établie la déconcertante relativité de ces trois pôles de la curiosité humaine ?

Bien que Mirbeau n'ait aucune prétention à la philosophie⁵⁵, il est indéniable que ce complexe d'attraits et de questions portant sur une sorte d'état d'hyper-conscience de l'individu – entité physique et

morale, créateur et créature, rouage de la société et élément du corps naturel, organique et mécanique – le menait vers une conception de plus en plus “métaphysique”, “philosophique”, de l’homme, parallèle aux résultats des réflexions bergsoniennes notamment. Cette mobilité, qui permet à l’homme de se constituer dans l’élan d’un mouvement, au travers des mille facettes de sa propre évolution, de se produire comme moi profond et moi social, on peut en voir, au-delà de *La 628-E8*, les traces manifestes dans l’invocation fréquente à l’adresse de ce précurseur de Bergson qu’est Herbert Spencer, notamment dans *Dingo*, sur le mode plus ou moins ironique. À l’évidence, le regard inductif de Mirbeau se précisait, et peut-être voyons-nous dans l’écrivain de 1913 l’avant-dernier Mirbeau – et non l’ultime, qui eût peut-être rompu plus nettement avec un genre romanesque trop rigide pour donner forme à une pensée plus ample.

CONCLUSION

Dans *La Vie errante*, Maupassant fait de l’écriture – et implicitement de la “vision du monde” – une affaire de regard. Face aux myopes, il existerait un type d’écrivains chez qui “*la coordination de l’ensemble, la proportion des lignes et des perspectives préférées à l’observation menue*” trahirait la presbytie. Mirbeau, n’en doutons pas, est de ceux-là ; plus, cet homme-là voit double, affecté d’un strabisme divergent, doté d’un regard panoptique plus que sélectif. S’il y a monomanie chez Mirbeau, c’est d’une “monomanie du pluriel” qu’il faut parler à son sujet.

Par sa nature et son orientation, notre interprétation nous a conduit à délaissier naturellement l’examen de la question des positions politiques de Mirbeau ; mais, si elle est fondée, ne peut-on imaginer qu’il a conçu en son for intérieur un détachement spontané des implications politiques de la notion de choix et de partialité ? Il faut élargir l’exhortation à “*la grève des électeurs*” à une invite bien plus large au refus de délaissier quoi que soit, puisque “l’élection” postule la division, la scission, le détachement. Mirbeau, incapable d’élire, de choisir, faute de renoncer au tout, désarmé face aux orientations sélectives, exclusives, n’a-t-il pas senti l’incompatibilité entre le ralliement à un parti politique et son aspiration à un monde unifié ?

L’homme du tout ne peut se satisfaire du regard de Cyclope qu’exige la posture du doctrinaire et de l’idéologue, forcément sectaire. À Romain Rolland jugeant sévèrement Mirbeau vieillissant – qui n’était déjà plus le Mirbeau entier⁵⁶, mais un Mirbeau hongre, coupé, retranché de son Moi – et qui voyait en lui l’homme d’une sorte de capitulation, il ne manquait qu’un préfixe, qu’une syllabe, pour toucher juste : Mirbeau homme de la synthèse, homme de la récapitulation.

Samuel LAIR

Université catholique de l’Ouest – Bretagne Sud.

NOTES

Les sigles suivants désignent respectivement les titres : C : *Le Calvaire, Les Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991. A. J. : *L’Abbé Jules*, *ib.*. S. R. : *Sébastien Roch*, *ib.*. J. F.C. : *Le Journal d’une Femme de chambre*, Le Livre de Poche, n° 1293, 1986. 21 J. : *Les Vingt-et-un Jours d’un neurasthénique*, Fasquelle, 1933. D.L. C. : *Dans le ciel*, L’Échoppe, Tusson, 1989. C. E. : *Combats Esthétiques*, Séguier, 1993. O. M. : *Octave Mirbeau, L’Imprécatrice au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Séguier, 1990.

1. *Propos sur la poésie*, Éditions du Rocher, Monaco, 1953, p. 174.

2. Jules Renard, *Journal*.

3. Freud, *Malaise dans la civilisation*, P. U F., 1973, p. 10.

4. Claude Herzfeld, dans *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992, souligne avec raison que le mot "chaos" n'a longtemps pas été distingué de "cahots" ; le goût du mouvement constituant une forme d'extériorisation d'un désir totalisant (p. 17).
5. Au point qu'il est un lieu commun, en cette fin de siècle, de considérer ce "port d'œillères" comme une méthode inductive infaillible pour identifier l'intellectuel...
6. Et ... les paons ? Robert Ziegler reconnaît à bon droit la présence fantasmagorique de ces oiseaux dans nombre d'œuvres (*DLC, Le Jardin des Supplices, Les Affaires...*). Il est dans les traditions ésotériques le symbole de la totalité. (voir *Le Dictionnaire des Symboles*, A. Gheerbrant et J. Chevalier, Bouquins, 1994, p. 726). Homophoniquement, le nom de ce volatile nous ramène au seul dieu dont Mirbeau eût pu se réclamer ouvertement, Pan. Cette nouvelle figure du Tout, double en ce qu'elle est l'incarnation de la pleine liberté et celle d'un ordre social, n'éclaire-t-elle pas l'œuvre entier, et ses ambiguïtés ? Le Rien dont parfois Mirbeau se réclame – mais "l'on arrive plus facilement à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien" (A. J. p. 596) – résulte chez lui comme chez Geffroy ou chez Clemenceau d'une fusion réussie dans le Grand Tout, d'un éparpillement dans la nature. Entre le Tout et le Rien, pas de milieu chez Mirbeau, qui ne connaît alors pas la demi-mesure.
7. Interview par Jules Huret : *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 187, Thot, 1982.
8. Interview par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, repris dans C. E. t. II, p. 426.
9. *Ib.p.* 193.
- 1.0 *La 628-E8*, 10/18, 1977, p. 277.
11. D.L.C., p. 35. Variation sur cette propension, dans *La 628-E 8*, p. 24 : "J'ai cette manie de toujours donner un âge aux gens que je frôle un instant".
12. Voir notamment la lecture symboliste des toiles de Monet, dans *L'Art dans les deux mondes*, mars 1891 (C. E., t. I, p. 431).
13. "Claude Monet", *L'Humanité*, 8 mai 1904, repris dans C. E., t. II, p. 353.
14. *La 628-E8*, p. 39.
15. Hommage est rendu par exemple à la capacité de Balzac – c'est là presque un poncif – d'endosser d'innombrables identités virtuelles : "Tout fut énorme en lui, ses vertus et ses vices. Il a tout senti, tout désiré, tout réalisé de ce qui est humain. Il fut Bianchon, Vandenesse, Louis Lambert ; il fut aussi Rubempré ; il fut même Vautrin" (p. 376).
16. S. R., p. 813.
17. Bernanos.
18. *La 628-E 8*, p. 166.
19. *Le Foyer*, Fayard, p. 56.
20. J. F. C., p. 202.
21. *Dingo*, chapitre VIII, au même titre que l'image du chanteur des Bouffes dans l'esprit de Mintié, ou que celle de de Kern chez Sébastien.
22. A. J. p. 462. Ainsi du père Pamphile : "Successivement il parcourut la France, l'Espagne, l'Italie, l'Autriche, l'Asie Mineure. [...] Un jour reçu dans le palais d'un cardinal romain, [...] un autre jour roulant sur un paquebot, [...] ou bien encore capturé par des brigands."
23. Lettre de Léon Fontaine à Pierre Borel : "L'auteur du Calvaire ne pardonna jamais à Maupassant d'avoir plus de succès que lui et surtout de gagner plus d'argent", in *Le Vrai Maupassant*, p. 72, Pierre Cailler, 1951.
24. Jean-Luc Planchais, *L'Information littéraire*, mars-avril 1995, p. 19.
25. "Claude Monet", *La France*, 21 novembre 1884, repris dans C. E., t. I, p. 82.
26. "L'Exposition Monet – Rodin", *Gil Blas*, 22 juin 1889, repris dans C. E., t. I, p. 380.
27. "Renoir", 8 décembre 1884, *La France*, repris dans C. E., t. I, p. 87.
28. "Des lys ! Des lys !", 7 avril 1895, *Le Journal*, repris dans C. E., t. II, p. 83.
29. *21 J.*, Fasquelle, p. 15.
30. "Camille Pissarro", 10 janvier 1891, *L'Art dans les Deux Mondes*, repris dans C. E., t. I, p. 413.
31. Cf note 7.
32. Cité par P. Michel et J.-F. Nivet, dans *O. M.*, p. 447.
33. "Ceux du Champ de Mars", 12 mai 1893, *Le Journal*, repris dans C. E., t. I, pp. 33-34.
34. Cf. note 12.
35. C., p. 118.
36. S. R., p.975.
37. Cf. note 7.
38. Lettre à Hervieu, citée dans *O. M.*, pp. 328-329.
39. Cf. note 30.
40. "Famille d'artistes", *Le Journal*, 6 décembre 1897, repris dans C. E., t. II, p.206.
41. "Émile Hennequin", *Le Figaro*, 27 juillet 1888.
42. Lettre de Rodin à Mirbeau de 1910, catalogue de la vente Mirbeau, 1919.
43. Et celle des formes littéraires possibles : contes, nouvelles, romans, chroniques, pièces, essai(s), d'accord en cela avec Giraudoux, pour qui : "Soyons éclectiques [...] Un homme de lettres ne doit jamais se spécialiser. Il doit s'intéresser à toutes les branches de la littérature."
44. "Quand Mirbeau faisait le 'nègre'", *Actes du colloque de Crouettes*, 1991, pp. 81à

101.

45. S. R., p. 937.

46. Saint-Pol-Roux, lettre à Mirbeau, citée dans *O. M.* p. 417.

47. C., p. 66.

48. *Id.*, p. 111-114.

49. "Pour Jean Grave", *Le Journal*, 19 février 1894 (*Combats politiques*, Séguier, 1990, pp. 141-146).

50. Cf. *Lettres de l'Inde*, L'Échoppe, Tusson, 1991, note 163, p. 114.

51. *La 628-E8*, p. 49 : "En tout cas, n'attendez pas de moi des renseignements historiques, géographiques, politiques, économiques, statistiques [...]. Il faut habiter un pays, vivre parmi ses institutions, ses usages quotidiens, ses mœurs et ses modes, pour en connaître les bienfaits et les outrages (*sic*)..."

52. *La 628-E 8*, p. 47-48.

53. *Ib.*, p. 51.

54. Concernant l'art, voir par exemple pp. 40-42 ; le temps, pp. 198-199 ; l'espace, p. 172.

55. "Je ne suis pas philosophe", confessera-t-il à Albert Adès : *La Pyramide : trois hommes et une vérité*, étude manuscrite d'Albert Adès.

56. Eugène Montfort s'attriste en ces termes de la déchéance des dernières années.