



**HAL**  
open science

## Dans le ciel ou la nature et son double : pour une poétique de la description

Alice de Georges

► **To cite this version:**

Alice de Georges. Dans le ciel ou la nature et son double : pour une poétique de la description. Littératures, 2011, 64, pp.47-62. 10.4000/litteratures.482 . hal-04829566

**HAL Id: hal-04829566**

**<https://hal.science/hal-04829566v1>**

Submitted on 10 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

## *Dans le ciel* ou la nature et son double : pour une poétique de la description

Alice De Georges-Métral

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/litteratures/482>  
DOI : 10.4000/litteratures.482  
ISSN : 2273-0311

### Éditeur

Presses universitaires du Midi

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2011  
Pagination : 47-62  
ISBN : 978-2-8107-0180-3  
ISSN : 0563-9751

Ce document vous est fourni par Université Côte d'Azur



### Référence électronique

Alice De Georges-Métral, « *Dans le ciel* ou la nature et son double : pour une poétique de la description », *Littératures* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 03 août 2016, consulté le 10 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.482>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## ***Dans le ciel* ou la nature et son double : pour une poétique de la description**

*Alice DE GEORGES-MÉTRAL*

« L'art est à la fois surface et symbole<sup>1</sup>. »

Au sommet d'un pic, en une bâtisse abandonnée, Lucien, Georges et l'un de ses amis, narrateurs successifs du roman *Dans le ciel*<sup>2</sup>, s'installent à tour de rôle pour subir la fascination déstabilisante et terrible d'un paysage inquiétant, noyé dans les nues. Le pic qui semble épouser le ciel offre au peintre Lucien, à l'écrivain Georges et au narrateur anonyme un modèle propice à la représentation. Influencé par le naturalisme, dont la présence s'atteste au cœur des trois premiers romans signés par Mirbeau<sup>3</sup>, le romancier emprunte à cette école les théories de la description. Mais très influencé aussi par Barbey et Dostoïevski, notamment, il reprochera bien vite au naturalisme ses imperfections :

Plus je vais dans la vie et la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature ! Il n'y a rien, rien que des redites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée – qui est la seule vraie<sup>4</sup>.

- 
1. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Préface, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 42.
  2. Publié dans *L'Écho de Paris* du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893.
  3. Ses premiers romans, comme *L'Écuyère* (1882) ou *La Maréchale* (1883) étaient publiés sous des pseudonymes.
  4. Lettre à Paul Hervieu du 20 juillet 1887, *Correspondance générale*, t. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003.

Avec *Dans le ciel*, Mirbeau s'engage à dépeindre l'objet visible et sa profondeur invisible, cette *vie cachée* que le peintre ou le romancier s'attachent à révéler.

#### L'ART PICTURAL, UN MÉTADISOURS SUR LA DESCRIPTION LITTÉRAIRE<sup>5</sup>

L'étonnant dispositif narratif de ce roman – par un triple emboîtement des niveaux de récit et par son caractère apparemment inachevé – semble promouvoir une instance narrative trinitaire. Le premier niveau de récit est pris en charge par un narrateur anonyme, un sybarite parisien, venant rendre visite à X, un ancien ami installé depuis quinze ans dans une maison délabrée « perchée au sommet d'un pic » (*DC*, p. 24<sup>6</sup>). Cet ami, un écrivain raté, lui donnera à lire quelques feuillets qui retracent sa vie, depuis son éducation funeste jusqu'à sa rencontre avec Lucien, un peintre accablé par l'impossibilité de faire coïncider sa conception de l'art et sa pratique. Ce dernier s'isolera pour peindre, dans la demeure qu'il acquiert, isolée au faîte du pic, aux Écluses de Porte-Joie d'où il écrira des lettres à X. Ainsi, Georges, dont nous apprenons l'identité au fil de la lecture du manuscrit, y reproduit les lettres de Lucien, qui lui léguera plus tard cette propriété sise *Dans le ciel*. Le récit, enfin, se clôt brutalement sur le suicide de Lucien, abandonnant Georges et le narrateur anonyme dont nous perdons la trace. L'absence de clôture des deux récits enchâssants laisse croire à l'inachèvement du roman<sup>7</sup>. À moins qu'elle ne transfigure les trois personnages en trois facettes d'une même instance diffractée. Point n'est besoin de faire retour sur le récit de chacun des trois narrateurs s'ils sont une variante l'un de l'autre, des « avatars successifs » (*DC*, p. 41), dans une logique spéculaire. Le narrateur anonyme, jouisseur frivole, fait accéder Georges au statut d'auteur en publiant ses feuillets, ce que renouvelle Georges à l'égard de Lucien en reproduisant ses lettres dans ces mêmes pages détachées. Roman de la production artistique, *Dans le ciel* représente le problème de la représentation car la « mise en

5. Voir à ce sujet l'article de Maeva Monta, « *Dans le ciel*, un détournement de la figure de l'*ekphrasis* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 18, 2011, p. 35-49.

6. Pour chaque citation de ce roman, nous utilisons l'édition suivante : Mirbeau, *Dans le ciel*, texte établi, annoté et présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989. Nous signalons entre parenthèses *DC*, suivi du numéro de page.

7. Pierre Michel et Jean-François Nivet commentent « l'état d'inachèvement apparent du récit, qui se termine abruptement dans le sang, à la façon de Barbey d'Aurevilly, sans que l'autobiographie de Georges – elle-même écrite au fil des souvenirs – soit menée à son terme, et sans que le narrateur initial reprenne la parole, comme il se doit, pour clore le récit et conclure. » *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle. Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 480.

abyrne facilite aussi l'introduction de la réflexion – au double sens du mot : méditation et spécularité<sup>8</sup> ».

Cette stratification narrative revêt une deuxième fonction. Si Lucien ne parvient pas à produire une représentation picturale telle qu'il la théorise, Georges fait advenir, par l'écriture, cette *mimèsis* idéale. Il fixe discursivement les tableaux imaginés par Lucien et applique dans ses descriptions littéraires les théories du peintre, accordant au changement de *medium* la capacité d'accomplir le projet de l'artiste. Enfin, le narrateur métadiégétique ouvre son récit par une description de la maison perchée au sommet du pic qui pousse plus loin encore les réussites scripturales de Georges. L'emboîtement des récits, étrangement, inverse les habitudes de la composition, puisque le roman débute par le tableau magistral du pic perdu dans le ciel, peint par le narrateur anonyme n'ayant aucune prétention artistique, se poursuit sur les descriptions moins achevées de l'écrivain raté pour s'achever enfin sur les toiles inabouties du peintre maudit<sup>9</sup>. L'apparent inachèvement de ce roman, que semblait confirmer le refus de Mirbeau de le publier en volume, résulte de cette particularité macrostructurale. *Dans le ciel* est construit à rebours, débutant par le tableau achevé et s'achevant sur ses esquisses. C'est aussi l'absence de retour sur les niveaux deux et trois qui contribue à cette apparence d'inachèvement. Or, il semble que la logique narrative ne se situe pas dans la progression linéaire du récit, mais, à rebours, dans la progression temporelle de la diégèse. Les théories de la représentation et les esquisses qui en tentent l'application se situent dans les lettres de Lucien, qui sont ensuite reproduites dans les feuillets de Georges qui transpose ces théories dans ses descriptions littéraires, tandis que le narrateur anonyme, après lecture des feuillets, parvient à les appliquer parfaitement pour accomplir le chef-d'œuvre. Sa description du pic, à la fois littéraire et picturale, ouvre de ce fait le récit lorsqu'elle clôt l'histoire, ainsi achevée, paradoxalement, en son *incipit*.

Les lettres de Lucien et les feuillets de Georges, postérieurs dans le fil du récit à la description prise en charge par le narrateur anonyme, font office d'esquisses préalables à sa composition. Configuration trinitaire<sup>10</sup>, l'artiste revêt plusieurs oripeaux à l'instar de la statue de Saint Latuin, le

8. Pierre Michel, préface pour *Dans le ciel*, Paris, Éditions du Boucher, Société Octave Mirbeau, 2003, p. 15. Voir aussi à ce sujet Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

9. Mirbeau, à ce titre s'inspire, entre autres, de *L'Œuvre* (1886) de Zola pour évoquer ce drame de l'artiste dont les moyens dont il dispose ne parviennent pas à exaucer ses théories sur la représentation.

patron de la paroisse du village dont Georges est originaire. Cette « grossière et vague image de plâtre, indécentement délabrée » par le temps, permettait de « figurer tour à tour et suivant les besoins, les traits de Saint-Pierre et ceux de Saint-Roch » (*DC*, p. 40-41). Le récit est ainsi, et avant tout, l'élaboration d'une théorie de la description, dont il n'importe aucunement qu'elle soit littéraire ou picturale<sup>11</sup> car, comme l'explique Lucien, « la littérature, ce n'est pas mon métier. Je n'y entends rien... Quand c'est beau, je sais que c'est beau, voilà tout ! [...] Pourtant, je crois bien que tous les arts se ressemblent... Écrire, ou peindre, ou mouler, ou combiner les sons... Oui, je crois que c'est la même douleur, vois-tu ?... » (*DC*, p. 86)

Série de narrations de tableaux à faire et réalisés par l'écriture, *Dans le ciel* en établit les fondements théoriques par le truchement des conseils du peintre à l'écrivain :

– Moi, à ta place, [...] J'observerais les visages, les dos, les yeux qui passent !... Et puis je me demanderais ensuite ce que cela signifie, et comment je puis l'exprimer !... L'art, mon garçon, ce n'est pas de recommencer ce que les autres ont fait... c'est de faire ce qu'on a vu avec ses yeux, senti avec ses sens, compris avec son cerveau... Voir, sentir et comprendre, tout est là !... » (*DC*, p. 86).

L'observation, de la nature ou de l'objet, étape première, s'assortit donc de sa saisie conceptuelle.

## L'OBSERVATION ET L'IDÉE : POUR UNE THÉORIE DE LA DESCRIPTION

La conception de la *mimèsis* par le peintre Lucien s'échafaude donc sur deux axes, qui correspondent à la poétique d'Octave Mirbeau.

- 
10. La rencontre de Georges et de Lucien éclaire cette interchangeabilité des deux protagonistes : « Au plus fort de ma détresse, j'éprouvai une grande joie. Je rencontrai Lucien, un jour que j'allais, par la campagne, ressassant ces intolérables pensées. Lucien était le fils d'un boucher *de chez moi*. Son père lui avait fait donner une brillante éducation, *comme mon père à moi*. Mais Lucien était doué d'une énergie peu commune. » (*DC*, p. 82, nous soulignons). Cette gémellité d'âme conduit Georges à éprouver une sorte de réminiscence d'un temps révolu, lorsqu'il observe son ami deux pages plus loin. Et, à partir de cette rencontre, ils ne se quittent plus. Georges parle des « influences, en quelque sorte diaboliques, qui faisaient de [s]on âme l'ombre même de l'âme de Lucien » (*DC*, p. 112).
  11. Voir à ce sujet Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « De l'émotion comme principe poétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, p. 86-100. Cet article montre que la critique d'art passe par le récit, seul vecteur propre à faire éprouver au lecteur une émotion et à la retranscrire. Ce détournement de la critique dans la fiction fait de *Dans le ciel* un manifeste de la création mirbellienne.

Il s'agit de rendre l'invisible perceptible par la représentation d'un référent palpable.

Le naturalisme, scientifique comme littéraire, est devenu incontournable dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle où le succès des thèses de Buffon, Cuvier ou Darwin, comme des romans de Zola, attestent leur indubitable cohérence. La technique des descriptions zoliennes, notamment, emporte l'admiration de ses contemporains, et si l'entrée en littérature de Mirbeau s'est faite par le naturalisme, il n'en omet pas les mérites lorsqu'il s'en détourne, refusant de participer aux soirées de Médan auxquelles il est invité. Son écriture conservera toujours les traces d'une école dont il ne pourra jamais totalement se défaire<sup>12</sup>, mais à laquelle il reproche une attention exclusive pour la matérialité des objets dépeints. Le courant naturaliste, à son sens, s'avère incapable de comprendre les lois qui dirigent le monde sans avoir recours au dogmatisme intellectuel du scientisme qui devient une nouvelle religion sans spiritualité. « La dérivation scientiste de la fin du siècle, explique Samuel Lair, apparaît pour Mirbeau l'une des menaces les plus sérieuses pesant sur l'homme délivré de l'illusion spirituelle<sup>13</sup>. » Expliquant le corps par le corps, le naturalisme échouerait à restituer la signification du monde, la pensée qui déborde la matière. Mirbeau stigmatise « cette absence de toute préoccupation de l'intellectuel, [...] cette négation de tout idéal, qui auront

- 
12. Mirbeau accorde une grande importance au principe de l'hérédité. Le dispositif naturaliste des descriptions, incluant le portrait du personnage au cœur de son environnement et soulignant leurs analogies pour en déduire le déterminisme du milieu, se reconnaît dès la première description du pic. L'intrication de ce « paradoxal cône solitaire » et de la « destinée bizarre » (*DC*, p. 24) de Georges est annoncée par la juxtaposition de ces deux groupes nominaux de part et d'autre du point, par l'analogie des adjectifs qui les qualifient (« paradoxal » et « bizarre ») ainsi que par la présence d'un adjectif qui peut les qualifier tous deux (« solitaire »), annonçant cataphoriquement la destinée du personnage. L'« ironie » tragique insère de ce fait Georges « dans ce paysage » (*DC*, p. 24) qui le sertit et le détermine à la fois. Et si Mirbeau se sait très influencé par le modèle naturaliste, il s'accuse de ne pas parvenir à s'en écarter. Il souscrit à plusieurs principes du naturalisme qu'il mettra en pratique dans son œuvre : le souci de vérité, les détails véridiques, l'authenticité, la précision, l'expérimentation, les récits édifiants. Cependant, il combat l'application au roman des théories darwiniennes tout en les appliquant parfois. Son amitié pour Zola est tout aussi ambiguë. D'une grande déférence à l'égard de celui qu'il appelle, dans les lettres qu'il lui adresse, « Mon cher maître », il lui avoue : « Mon cher et grand maître, Je viens de terminer *L'Œuvre*, et je veux vous dire toute mon émotion et toute mon admiration. » (19 avril 1886, « Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, p. 10). Cette admiration pourtant sera annihilée en 1888 lorsque Zola accepte d'entrer à l'Académie. Une brouille s'en suivra, qui suspend leur correspondance jusqu'en 1897 où elle reprend, tandis que leur relation semble avoir recommencé en 1895, pour devenir une amitié indéfectible à partir de leur combat commun pour l'affaire Dreyfus.
  13. Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Rennes, PUR, « Interférences », 2003, p. 250.

marqué d'une tache bête toute l'école naturaliste<sup>14</sup> ». À propos de la publication de *La Terre*, Mirbeau, dans une lettre à Zola, lui renouvelle les marques de son admiration tout en lui reprochant sa peinture tronquée du paysan, car il « y a en lui, en effet, un coin de ce mysticisme grandiose que je trouve dans toutes les choses de la nature<sup>15</sup> ». Et, à l'époque de la rédaction de *Dans le ciel*, il a rompu tout lien avec Zola au sujet duquel il porte des jugements féroces.

Le « mysticisme » de Mirbeau revêt une forme particulière chez cet écrivain anarchiste et athée, étranger à tout système de pensée. Notion flottante et protéiforme, elle dote la nature et l'objet d'une pensée. Fabienne Massiani-Lebahar concède, dans son article sur le « mysticisme » du *Dictionnaire Octave Mirbeau*, qu'il « peut sembler incongru de consacrer une entrée de ce dictionnaire au mysticisme, dans la mesure où Mirbeau était radicalement matérialiste. Et pourtant il n'est pas interdit de relever dans son œuvre des traces de ce que l'on peut qualifier de mysticisme, si l'on entend par ce mot "l'appel du grand ciel"<sup>16</sup> ».

Si la critique littéraire contemporaine reproche bien souvent aux descriptions zoliennes leur complaisance dans la peinture de l'ordure, il est fort à parier que le tableau du fumier spiritualisé que projette Lucien comporte une intention polémique à l'égard du naturalisme :

Ce n'est rien... C'est tout simplement un champ, à l'automne, au moment des labours, et au milieu, un gros tas de fumier... Eh bien ! mon garçon, quand j'ai peint ça... [...] As-tu quelquefois regardé du fumier?... C'est d'un mystère ! Figure-toi... un tas d'ordure [...] quand on cligne de l'œil, voilà que le tas s'anime, grandit, se soulève, grouille, devient vivant... et de combien de vies ?... Des formes apparaissent, des formes de fleurs, d'êtres, qui brisent la coque de leur embryon... C'est une folie de germination merveilleuse, une féerie de flores, de faunes, de chevelures, un éclatement de vie splendide !... J'ai essayé de rendre ça, dans le sentiment... (DC, p. 97)

Ce tableau, proche des noirs d'Odilon Redon, par ses formes en constante mutation, mi-animé mi-inanimé, compense la perte de spiritualité propre à la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Pierre Michel, Mirbeau emprunte à Baudelaire « sa volonté de pénétrer jusqu'à l'essence des

14. « La littérature en justice », *La France*, 24 décembre 1884, cité dans *Cahiers Octave Mirbeau* n° 1, 1994, p. 119, et repris dans *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 188.

15. « Lettres d'Octave Mirbeau à Émile Zola », *loc. cit.*, p. 12. Mirbeau répond dans cette lettre à Zola qui avait réagi en ces termes aux critiques au sujet de *La Terre* : « il y a en vous un coin de mysticisme qui ne devait guère s'accorder avec ma vision personnelle du paysan. » Lettre à Mirbeau, 23 septembre 1887, *Correspondance de Zola*, t. VI, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 181.

16. *Dictionnaire Octave Mirbeau*, <http://mirbeau.asso.fr/dictionnaire/>.

choses par le jeu des correspondances horizontales [...]. Pourtant, il ne partage aucunement le mysticisme du poète, et, matérialiste impénitent, ne saurait se référer comme lui au monde platonicien des Idées. Plus prosaïquement, il entend par *essence des choses* leur nature profonde, qui échappe au commun des mortels, et qui, pour être comprise, exige l'œil pénétrant de l'artiste, débarrassé des verres déformants du conditionnement »<sup>17</sup>.

### DANS LE CIEL, UNE MISE À L'ÉPREUVE DES THÉORIES DE LA DESCRIPTION

Lucien, au troisième niveau du récit enchâssé, se charge de théoriser le système de représentation que Georges, et surtout le narrateur premier, accomplissent par l'écriture, insérant le commentaire métadiscursif au cœur même du roman, en aval des tableaux. Cette structure oriente le récit vers la critique d'art, ce que confirme le fait que plusieurs de ces pages seront reprises terme à terme pour un article de Mirbeau sur la peinture<sup>18</sup>.

Cette théorisation du dédoublement de l'objet visible par sa dimension métaphysique aboutit à une représentation proche de celle du vêtement ; l'objet représenté manifeste la pensée qu'il contient dans sa doublure. Il faut l'inverser, le retourner pour l'apercevoir car l'« art n'est fait que pour aller chercher de la beauté cachée sous les choses » (*DC*, p. 127). C'est la « découverte importante » de Lucien :

En passant mon pantalon, j'ai découvert que l'envers de l'étoffe était bien plus beau que l'endroit. Il en est ainsi pour tout, non seulement dans le domaine matériel, mais surtout dans le domaine moral ! Pénètre-toi bien de ce fait. Il ne faut espérer connaître la vérité et la beauté, que par l'envers des choses. (*DC*, p. 120)

- 
17. Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 171-172. Mirbeau reproche de ce fait à Bastien Lepage d'être « un réaliste, qui rendait ce qu'il voyait, exactement, sans passion, sans enthousiasme, sans élan ; ce n'était pas un poète qui interprète la nature et la vie avec une pensée d'au-delà, qui les embellit de ses rêves, et donne aux êtres et aux choses les sonorités et les formes qui ne sont, en réalité, que des souvenirs d'idéal, des imaginations de voyant ». « Bastien Lepage », *Combats esthétiques*, t. I, éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Nouvelles éditions Ségquier, 1993, p. 93.
18. En effet, l'article « Des lys ! Des lys ! », paru dans *Le Journal* le 7 avril 1895, se termine par un dialogue entre Mirbeau et son ami peintre qui duplique à la lettre un dialogue entre Georges et Lucien depuis « Vois-tu, en art, il n'y a qu'une chose belle et grande : la santé ! », jusqu'à la fin : « Des lys !... Des lys !... De la m... ! » *Des Artistes*, Paris, U.G.E., « 10/18-Fins de siècles », 1986, p. 197-201.

Le réel sensible dédoublé de sa part spirituelle engendre de ce fait une inversion des valeurs, ce que manifeste la description du pic perdu dans le ciel.

Par sa configuration particulière, d'une étroitesse et d'une hauteur vertigineuses, il bouleverse les représentations traditionnelles de l'espace. S'y camper, les pieds sur terre, équivaut à se perdre dans le ciel. Chaque élément qui compose le pic devient de ce fait lui-même et son envers, son dédoublement aboutissant à son inversion. Ce dispositif descriptif particulier se redouble du dispositif narratif gigogne qui, par l'emboîtement des récits, répète trois fois le même tableau. Le narrateur anonyme, Georges et Lucien, tour à tour, décrivent ce paysage, et la superposition de trois points de vue différents offre une profondeur de perspective particulière à cet objet<sup>19</sup>, chaque approche différentielle confirmant et contredisant la précédente. Et si le peintre et l'écrivain ratés ne s'adonnent qu'à une peinture partielle du pic, le narrateur anonyme fait précéder ces descriptions parcellaires d'un tableau achevé, appliquant paradoxalement dès l'*introït* les théories de la représentation que Lucien et Georges tentent de mettre en œuvre dans la suite du roman. En prenant à rebours l'ordre compositionnel du texte, de ce fait, les descriptions s'achèment de l'esquisse vers l'œuvre.

Lucien, dans le deuxième récit enchâssé, propose deux représentations du pic, qui correspondent à deux étapes de sa découverte du panorama. Lorsqu'il s'installe aux Écluses de Porte-Joie, l'illusion onomastique, sans doute, et la virginité relative du gîte, en vente « depuis plus de dix ans » (*DC*, p. 116), le conduisent à une découverte euphorique, informée par sa subjectivité :

Figure-toi un pic, tout ras, un pic cocasse, en forme de pain de sucre. Au sommet, quelques arbres qui ont chétivement poussé, et dont les branches s'ornementent de jolies torsions décoratives. Dans ces arbres une vieille maison croulante que les lierres, seuls, retiennent. Et tout autour de cela, le ciel, le ciel, un ciel immense, à perte de rêve. [...] Voilà donc le grand mystère dévoilé. (*DC*, p. 116)

L'hypotypose assurée par l'impératif « figure-toi », invitant son lecteur à voir le tableau, mais aussi par les mouvements offerts à ses diver-

---

19. Pour l'analyse du point de vue, nous nous appuyons sur l'ouvrage d'Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue* (Paris, Delachaux et Niestlé, 1998). Il explique notamment que lorsqu'un même objet est perçu de manière itérative, sa profondeur de perspective est plus étendue. L'itératif permet de donner une profondeur accrue à la vision du focalisé en multipliant les points de vue temporels. La fréquence itérative n'est donc pas l'apanage du narrateur, mais peut provenir d'une compilation de plusieurs points de vue d'un même personnage en des moments différents.

ses composantes ainsi que par l'usage du présent qui en actualise la figuration, ressortit à une esthétique propre au peintre. Cette première description dans la logique temporelle du récit se construit exactement comme celle du narrateur, en condensé, assurant très nettement la fonction d'esquisse. « Dans ces arbres une vieille maison croulante que les lierres, seuls, retiennent », sera repris à l'identique mais développé, par le narrateur : « De l'abbaye, il ne reste qu'une sorte de maison, ou plutôt, d'orangerie, basse et longue, surajoutée sous Louis XIV, au bâtiment principal, dont les quatre murs, croulants, retenus dans leur chute par une couche épaisse de lierre, seuls, demeurent. » (*DC*, p. 25) De même, « le ciel, le ciel, un ciel immense, à perte de rêve » (*DC*, p. 116) est une esquisse :

Et l'on semble perdu dans le ciel, emporté dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolants faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent... (*DC*, p. 25)

Cependant, la toile finale en inverse radicalement la portée axiologique, puisque l'esquisse offre une vision apaisée et idyllique – il s'agit d'un « rêve » – de la vision de « cauchemar » du sybarite. En effet, le pic « cocasse » pour Lucien sera « paradoxal » pour le narrateur et l'attrayante « forme de pain de sucre » se transmuera en « convulsions du sol ». Enfin, le « mystère dévoilé » qui conclut la description de Lucien, la « perpétuelle ascension vers l'infini » (*DC*, p. 118) s'inversera en « vertige de l'abîme » pour le narrateur.

Quelques pages plus loin, cependant, Lucien découvre l'inquiétude de ce ciel trop vaste où toute chose devient son envers :

Je me perds dans le ciel comme dans une forêt vierge. Il se passe dans le ciel trop de choses qu'on ne confond. Les forêts flottent comme des mers, les mers s'échevellent comme des forêts, et les fleurs m'endorment de leurs poisons. Il se dégage de là, vois-tu, une grande folie et une grande terreur. (*DC*, p. 122)

À la configuration concentrique de l'esquisse qui présente le pic, au cœur duquel les arbres enclosent la maison, se substitue une configuration centrifuge où toutes les composantes du pic sont happées par le ciel. La nature terrestre s'extravase dans l'espace céleste en une inversion de toute chose, ce que manifestent les deux comparaisons construites en parallèle. Si les deux propositions se structurent à l'identique, le chiasme (forêt-mer-forêt) simule un effet de miroir pour faire du ciel et du pic le reflet inversé l'un de l'autre, ce que souligne encore l'échange des verbes « flottent » et « s'échevellent » en une double hypallage<sup>20</sup>. Le « grand

mystère dévoilé » (*DC*, p. 116) est ainsi celui de la doublure et de l'inversion de toute chose, à l'image du pantalon retourné. Espace dupliqué en deux parties qui se reflètent, l'obscur abîme ramène l'infini vers le fini.

Georges, qui hérite du pic à la mort de Lucien, lui succédera dans la logique temporelle mais le précède dans le déroulement du récit. L'ébauche qu'il en trace dans ses feuillets complète l'esquisse du peintre en adjoignant à l'inversion entre la terre et le ciel la compénétration des catégories animé et inanimé par le biais de la comparaison métonymique : « Le ciel est plein d'agonies, comme la terre » (*DC*, p. 65). Le sème [humain] afférent à « agonies » double la peinture du ciel et de la terre de celle de l'humanité, sans toutefois la nommer. Et, en miroir, tout « flotte dans ma tête, explique Georges, comme dans de lourdes, d'impenétrables brumes » (*DC*, p. 66).

Les diverses ébauches, consignées dans les feuillets de Georges qui décrit le pic et reproduit les lettres de Lucien, sont recueillies *in fine* par le narrateur anonyme. Il parachève ainsi l'œuvre en accomplissant la peinture du pic en un tableau qui le représente dans son entier :

X habite une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic. Mais pourquoi dans ce pays de tranquilles plaines, où nulle autre convulsion du sol ne s'atteste, pourquoi ce pic a-t-il jailli de la terre, énorme et paradoxal cône solitaire ? La destinée bizarre de mon ami devait, par une inexplicable ironie, l'amener dans ce paysage spécial, et comme il n'en existe peut-être pas un autre nulle part. Cela me parut déjà bien mélancolique. De l'abbaye, il ne reste qu'une sorte de maison, ou plutôt, d'orangerie, basse et longue, surajoutée sous Louis XIV, au bâtiment principal, dont les quatre murs, croulants, retenus dans leur chute par une couche épaisse de lierre, seuls, demeurent. [...] son toit mansardé, que décorent des mousses étrangement vertes. Tout autour, des pelouses libres où se croisent des allées de tilleuls, des parterres fleuris de fleurs sauvages, des citernes qui, dans les broussailles, ouvrent des yeux profonds et verdâtres, des terrasses ombrées de charmilles et de grands arbres, de grands massifs d'arbres qui font sur le ciel des colonnades, des routes ogivales, de splendides trouées sur l'infini. Et l'on semble perdu dans le ciel, emporté dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses

- 
20. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan définissent ainsi l'hypallage : Elle « apparaît lorsqu'il y a contradiction ou discordance entre l'ordre syntaxique et l'ordre logico-sémantique. Elle associe un transfert ou un échange de caractérisant(s) d'un terme A vers un terme B et une caractérisation non pertinente. Elle touche donc l'agencement des signifiants puisqu'il y a transfert d'un caractérisant qui ne s'applique pas au terme attendu mais à un autre qui lui est contigu. » Voir « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », *L'Information grammaticale*, n°116, janvier 2008, p. 15. Quant à l'« hypallage double [elle] peut être mesurée en termes de gain figuratif et rhétorique parce qu'elle procède à une réévaluation sémantique » (*ibid.*, p. 16) et permet de « poser un nouveau rapport perceptif » (*ibid.*, p. 17).

formes, d'affolants faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent... Pour s'arracher à ce grand rêve du ciel qui vous entoure d'éternité silencieuse, pour apercevoir la terre vivante et mortelle, il faut aller au bord des terrasses, il faut se pencher, presque, au bord des terrasses. Au pied du pic coule une rivière traversée d'un barrage que frange d'écume l'eau bouillonnante. Deux écluses dorment dans leurs cuves de pierre ; deux chalands s'amarrent au quai. Sur le chemin de halage, quelques maisons s'échelonnent, quelques hangars dont on ne voit que les toits plats et roses. Et, par-delà la rivière s'étendent des plaines, des plaines, des plaines ondulées de vallonnements, où sont des villages, tout petits et naïfs, à peine visibles, des églises gauches, enfantines, des églises et des villages perdus comme des nids d'alouettes. À l'horizon, des traits minces figurent des forêts. Mais la vue ne descend des célestes terrasses, n'arrive au paysage terrestre qu'à travers le vertige de l'abîme. (*DC*, p. 24-26)

Les esquisses de Lucien, à l'origine de ce tableau, transparaissent dans le dispositif pictural mis en œuvre. En toile de fond, les plaines, au premier plan, le pic, et, pour objet central, la maison. Quant au mode descriptif, il ressortit par endroits à la critique d'art. Ainsi en est-il « des villages, tout petits et naïfs, à peine visibles, des églises gauches, enfantines », dont les qualificatifs détaillent le style pictural et non l'objet lui-même. C'est alors un tableau qui est décrit et non un paysage : « À l'horizon, des traits minces figurent des forêts. » C'est ce qui explique l'étonnante reduplication ternaire du groupe nominal « des plaines » : « Et, par-delà la rivière s'étendent des plaines, des plaines, des plaines ondulées de vallonnements. » Ces trois constructions successives d'un même référent permettent de dire l'unique par le multiple, exprimant la profondeur de perspective qu'il offre au tableau, en une description bien moins verbale que picturale. La multiplicité des perspectives offertes par le tableau – vers le haut, par l'étendue vertigineuse du ciel, vers le bas, par celle de l'abîme, vers le fond, par celle des plaines – insère au cœur de la représentation de la nature celle de la part métaphysique qui la double.

Cette profondeur accordée à chaque objet est renforcée par le filtrage perceptif complexe qui régit la description. Lorsque le narrateur anonyme décrit le paysage du pic, il conglomère la perception qu'il en a eue lors de sa visite à Georges avec les récits de Lucien et de son ami. Le volume de savoir, ainsi amplifié, est constitué par la synthèse des trois points de vue. C'est ce qui explique que la description débute sans qu'aucun focalisateur ne soit identifié, par la formule : « X habite une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic » (*DC*, p. 24). Le tableau qui s'ensuit est d'autant plus complet qu'il s'avère être la somme de trois observations du même lieu. Il en présente qui plus est une saisie réaliste parce que directe et en mouvement. À cette situation s'adjoint un volume de vision très ample, assuré

par les parcours spatiaux des trois narrateurs qui sont allés « au bord des terrasses » (*DC*, p. 25) se pencher pour regarder, au bas, les écluses. Le filtrage perceptif ne se dessine qu'au fil de la description, par le truchement des verbes « paraître » dont le complément d'objet indirect « me » en désigne la source, et « semble » dont le sujet « on » élargit aux trois promeneurs la source de perception. C'est ainsi le filtrage cognitif qui se voit dessiné, la dénotation de ces deux verbes associant à la restriction du champ de vision la transfiguration des objets perçus. La description des éléments naturels, dont la technique naturaliste se reconnaît à la minutie des détails, double leur appréhension objectale de leur dimension ontologique.

La répétition par deux fois de l'adverbe « pourquoi » signale la portée métaphysique du paysage dont la description ne se restreint pas à sa surface perceptible. L'ouverture interroge donc la signification que revêt cette forme double où s'opposent les « tranquilles plaines » et la « convulsion », le « jailli[ssement] » et le « cône ». Au narrateur naturaliste qui se contenterait de constater et de décrire objectivement les formes fait place ici un narrateur qui oriente axiologiquement le tableau, réclamant une signification à ces oppositions formelles. Le terme de « convulsion » incline la description du côté de la consultation médicale, présentant le pic comme un sujet hystérique des leçons de Charcot<sup>21</sup>. Cette mention assortit la description physique de la nature de sa portée spirituelle car, comme l'explique, Fabienne Massiani-Lebahar, à « l'époque de Mirbeau et au-delà, on a souvent opéré un amalgame entre les états mystiques et l'hystérie<sup>22</sup> ».

Le dialogisme des points de vue autorise donc la construction complète du référent, chaque descripteur apportant sa pierre de touche. Les subjectivèmes notamment révèlent le tissage des perceptions successives du pic. Les adjectifs qualificatifs « paradoxal », « bizarre », « spécial » et l'adverbe « étrangement » sont à rapporter au narrateur anonyme, jouisseur frivole, qui s'en tient à ses impressions premières et, de ce fait, se montre incapable d'en analyser la signification. Quant à la perception de Georges, elle se reconnaît dans l'inversion des propriétés de la nature, par le biais de sa personnification (les « citernes » « ouvrent des yeux ») et par la transfiguration du ciel en « d'affolants faunes » et

21. Bertrand Marquer explique que Mirbeau s'intéresse beaucoup à Charcot mais condamne la récupération artistique des découvertes médicales et scientifiques par le naturalisme. Voir « Mirbeau et Charcot : la vision du Diable », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 53-67.

22. *Dictionnaire Octave Mirbeau*, <http://mirbeau.asso.fr/dictionnaire/>.

« d'indescriptibles flores ». Les deux étapes de perception du pic par Lucien, la première euphorique et la deuxième dysphorique, affleurent à travers les substantifs « rêve » et « cauchemar » qui se suivent dans le texte sans logique apparente, superposant deux saisies séparées dans le temps et deux perceptions apparemment contradictoires du référent. Évoquée sous la métaphore filée architecturale, la perception de la nature relève du point de vue du peintre qui perçoit le monde comme une composition artistique. Les composantes de la forêt se transmutent en « allées », « parterres », « terrasses », « colonnades », « routes ogivales », ou « architectures ». Trois centres de perspective s'interpénètrent pour construire le référent dans toute sa complexité en une œuvre d'art achevée et totale, discursive et picturale. De ce fait, apparaissent, enfin perceptibles, par le truchement de cette description, les liens qui unissent les éléments de la nature. Référent double et contradictoire, le ciel est faune et flore, le rêve cauchemar, la forêt jardin à la française. Si tout un chacun se contente d'une compréhension globalisante des éléments qui composent le monde, ramenant l'inconnu au connu et, de ce fait, n'en atteignant pas la signification, l'œil de l'artiste au contraire perçoit l'objet dans sa complexité, faisant éclater les catégories dont les autres sont dupes. Une épaisseur conceptuelle, que les points de vue individuels n'autorisaient pas, trace les contours et les méplats d'un objet nouveau<sup>23</sup>. C'est à une véritable « défamiliarisation<sup>24</sup> » du référent que s'adonne ici la description, déconstruisant les représentations communes pour bouleverser la vision du monde doxique.

Le tableau du pic transpose donc par l'écriture les techniques picturales, notamment le principe de la perspective, pour construire la représentation de la nature dédoublée de la pensée, invisible, qu'elle contient. L'étendue de verdure qui entoure la maison est disposée en thème éclaté à partir du groupe adverbial « tout autour » qui tient lieu d'hypéronyme et, posant le cadre, ouvre sur une longue prédication :

- 
23. L'effet est ici très proche de ce que Geneviève Salvan décrit au sujet de la métalepse : « Un changement de point de vue sur l'objet s'est opéré, qui garde une trace de ce parcours, à l'instar de l'anamorphose en peinture. Comme le spectateur en se décalant récupère sur la rétine une autre forme de l'objet, la métalepse en sélectionnant un PDV décalé propose une vision et le parcours qui permet d'y accéder. » (« Dire décalé et sélection du point de vue dans la métalepse », *Langue française*, n° 160) : *Figures et points de vue*, décembre 2008, p. 80.
24. Pour Chklovski, lorsqu'un objet est désigné par une image verbale, il n'est plus reconnaissable par le lecteur. Le but étant de « représente[r] le transfert d'un objet de sa sphère de perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception ». Voir *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965, p. 94.

Tout autour, des pelouses libres où se croisent des allées de tilleuls, des parterres fleuris de fleurs sauvages, des citernes qui, dans les broussailles, ouvrent des yeux profonds et verdâtres, des terrasses ombrées de charmilles et de grands arbres, de grands massifs d'arbres qui font sur le ciel des colonnades, des routes ogivales, de splendides trouées sur l'infini. (*DC*, p. 25)

Chaque prédicat du dirhème non verbal s'accompagne d'un complément d'agent ou d'une subordonnée relative qui trouve l'espace de la phrase nominale au même titre que les citernes qui « ouvrent » dans les broussailles « des yeux profonds » et les arbres qui découpent dans le ciel des « trouées sur l'infini ». Cette structure offre à la syntaxe la disposition spiralaire de la nature où tous les éléments s'intriquent, ainsi que sa profondeur de perspective. La surface perceptible de la nature se dédouble de ce fait d'une profondeur de champ et d'une épaisseur métaphysique que confirme encore le rythme en crescendo à partir du groupe nominal « de grands arbres ». Ce groupe nominal est en effet répété, mais avec l'adjonction d'un deuxième substantif intercalé qui en amplifie le volume. Le deuxième groupe nominal expansé s'ouvre sur une subordonnée relative elle-même prolongée par deux groupes nominaux juxtaposés qui déclinent la forme de ces arbres. L'expansion de l'espace qu'ils dénotent (« colonnades », « routes », « trouées sur l'infini ») est surlignée par la cadence majeure du rythme.

À son tour, le ciel reflète en miroir le pic, absorbant toutes ses caractéristiques, dans une progression à thème constant qui en répète obsessionnellement l'amplitude infinie :

Et l'on semble perdu dans le ciel, emporté dans ce ciel, un ciel immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolants faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent... (*DC*, p. 25)

La quadruple répétition du substantif « ciel » offre un crescendo dans sa caractérisation, car, tout d'abord complément circonstanciel des verbes « perdu » et « emporté », il est ensuite caractérisé par un adjectif accompagné d'un groupe adjectival apposé, et enfin par un adjectif qualificatif suivi d'une subordonnée relative. À l'amplification prosodique de chaque étape de la caractérisation correspond l'amplification de son caractère inquiétant. L'immensité déroutante du ciel le transfigure tout d'abord en mer houleuse. Ici, la comparaison avec la mer est à prendre à la lettre, puisque le transfert d'une catégorie vers une autre, s'adonnant à un écart maximal par l'inversion du haut et du bas, loin de s'en tenir à une fonction illustrative, représente le ciel comme son envers, épaississant l'objet de sa dimension métaphysique. Si bien qu'en dernière instance il se voit qualifié de « fantastique », et longuement décrit dans une subordonnée relative

hypertrophiée qui souligne cette vision cauchemardesque par une allitération en [f] (« fantastique », « formes », « affolants », « faunes », « flores ») dans une métamorphose incessante de figures apparaissant et disparaissant, sans origine ni fin<sup>25</sup>.

L'inversion des catégories, dans le ciel contaminé par la terre, contamine à nouveau la terre, dans un renversement infini. Le narrateur se tourne vers elle car, pour « s'arracher à ce grand rêve du ciel qui vous entoure d'éternité silencieuse, pour apercevoir la terre vivante et mortelle, il faut aller au bord des terrasses, il faut se pencher, presque, au bord des terrasses ».

Un autre abîme, vers le bas cette fois-ci, s'ouvre à sa contemplation : « Au pied du pic coule une rivière traversée d'un barrage que frange d'écume l'eau bouillonnante. » Le dédoublement de l'espace est annoncé par les répétitions binaires des phonèmes [p], [i] (« pied », « pic »), [k] (« pic », « coule »), [v], [ɛ], [r] (« rivière »), « traversée », [a], (« barrage »), [r], [ʒ] (« barrage », « frange ») et [o] (« eau », « bouillonnante »). La poéticité des jeux sonores bouleverse la syntaxe – telle qu'en témoigne l'inversion des sujets « rivière » et « eau bouillonnante », ainsi que le rythme. En effet, des groupes rythmiques réguliers scandent la phrase si l'on suit son découpage syntaxique : « Au pied du pic// coule une rivière// traversée d'un barrage// que frange d'écume// l'eau bouillonnante. » L'écriture poétique s'insère au cœur de la prose pour prendre le relais, par le rythme et les sonorités, de la démarche déstabilisante de la description, laissée momentanément en suspens au niveau de la signification.

Le dédoublement rythmique, sonore et sémantique de cette phrase, cependant, informe celle qui lui succède. Composée de deux propositions juxtaposées de structure identique – « Deux écluses dorment dans leurs cuves de pierre ; deux chalands s'amarrent au quai » – son parallélisme de construction se double d'une inversion des catégories, les verbes « dormir » et « amarrer » se redistribuant leur sujet respectif. Cette hypallage double, en inversant en miroir les attributs inanimé et animé construit chacun des référents en deux strates ; une face visible et une autre, imperceptible. Ce double échange replie l'un sur l'autre les deux référents dédoublés qui se reflètent mutuellement en faisant émerger leur vérité

25. Cette description semble s'inspirer du texte de Huysmans, « Cauchemar », publié en 1885 dans *La Revue indépendante*, sous le titre « Le Nouvel Album d'Odilon Redon », puis publié dans la deuxième édition des *Croquis parisiens* en 1886, accompagnés de deux autres textes, sous le surtitre de *Paraphrases*.

profonde. L'impertinence syntaxique se transmue de ce fait en hyperpertinence ontologique, chaque objet étant lié à un autre tandis que la doxa les classe dans des catégories séparées.

C'est la fonction que Vincent Van Gogh assigne à la peinture, lui qui regrette la cécité de ses contemporains : « Nous en sommes encore loin avant que les gens comprennent les curieux rapports qui existent entre un morceau de la nature et un autre, qui pourtant s'expliquent et se font valoir l'un l'autre<sup>26</sup>. »

\*

Lucien, posant négligemment ses toiles contre une chaise dans une salle de café, provoque sans le vouloir, chez un bourgeois réclamant son verre de vermouth, un émoi sans précédent. Sa réaction vaut pour commentaire universel de l'impact produit sur le lecteur par l'application à *Dans le ciel* de la théorie mirbellienne de la description :

Tout à coup, il aperçoit, contre la chaise, les esquisses, les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules de jaune. Et ce fut comme s'il venait de recevoir un coup de pied au derrière. Dans une série de mouvements rapides, expressifs et simultanés, voilà que le malheureux bourgeois qui se remonte les épaules en avant, se renverse l'échine en arrière, rentre les fesses, qu'il empoigne à deux mains, se tord la bouche, se convulse les yeux, dans la plus horrible grimace que puisse inventer un singe [...] et s'enfuit, les fesses serrées, de nouveau protégées contre les bottes idéales, par la double cuirasse de ses mains (*DC*, p. 109).

Sur le mode burlesque se dessine ici l'effet produit par cette dimension double de la peinture de Lucien, où chaque objet dépeint s'épaissit de la pensée qui lui donne vie. C'est cette portée conceptuelle que le bourgeois ressent, physiquement, comme un coup de pied au derrière. La matière s'accompagne d'une dimension intangible dont la puissance est telle qu'elle se manifeste sensiblement au spectateur du tableau... Et les éléments qui composent la toile de se faire botte idéale...

---

26. Lettre du 24 juin 1890, *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937, p. 296. Nous développons ce rapprochement entre les théories sur la peinture de Van Gogh et celles sur la description de Mirbeau dans un article à paraître...