

Université Marc Bloch
Strasbourg II
Maîtrise de Lettres Modernes

Bérangère de Grandpré

LA FIGURE DE SAINT SÉBASTIEN



CHEZ MIRBEAU, D'ANNUNZIO ET TRAKL

Mémoire sous la direction de Michèle Finck
Année 2003/2004

SOMMAIRE

INTRODUCTION	<i>p. 3</i>
I. SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE D'UN MARTYRE AMBIGU	<i>p. 9</i>
1. La dimension politique du martyr	<i>p. 10</i>
2. La dimension métaphysique du martyr	<i>p. 26</i>
II. SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE DE L'AMBIGUÏTÉ PSYCHOLOGIQUE ET SEXUELLE	<i>p. 42</i>
1. La lutte de l'ange et de la bête : la pureté martyrisée	<i>p. 43</i>
2. Sébastien : de la perversion à l'inversion dans la souffrance	<i>p. 58</i>
III. SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ	<i>p. 75</i>
1. Un renforcement continu de la crise esthétique	<i>p. 76</i>
2. Beauté de l'ambiguïté	<i>p. 93</i>
CONCLUSION	<i>p. 110</i>

INTRODUCTION

Si l'ambiguïté de saint Sébastien n'a pas toujours été visible (on pense par exemple aux illustrations de sa vie, le montrant couvert de flèches, le faisant ainsi ressembler à un hérisson), elle apparaît vite dans la peinture. En effet, en tant que saint anti-pestueux, il doit être représenté comme un jeune homme en bonne santé, non comme un vieillard. Mais, par ailleurs, Sébastien est un martyr, à la destinée particulièrement cruelle (il a subi en réalité un double martyre, dont l'histoire retient surtout le premier, par flèches). La flèche, son symbole, est elle-même ambiguë : source de mort, elle est souvent peinte sur le corps du saint aux endroits où se trouvent généralement les bubons, comme si elle en conjurait le sort funeste.

L'ambiguïté de Sébastien se trouve dans sa légende également : favori de l'Empereur Dioclétien mais hérétique, saint mais peut-être amant de l'Empereur. Elle se perpétuera sous diverses formes dans la peinture, notamment lorsque Sébastien sera figuré sous le double signe du plaisir, de la volupté, de la pâmation, d'une part, de la douleur et de la mort, d'autre part. Sa dualité sexuelle est, depuis la fin du Moyen Age, une constante incontournable. En raison de la nature même de son martyre, il devait être représenté nu. C'est à l'époque, avec le Christ, le seul nu masculin du champ pictural ; à cela deux implications principales : l'attachement des peintres homosexuels pour ce corps androgyne et son lien tout à fait spécifique avec le Christ. On comprend mieux pourquoi, enjeu sensuel pour certains, saint Sébastien est un enjeu esthétique pour tous. Il est l'un des saints les plus fameux de l'art pictural, mais aussi de la littérature. Nombre d'auteurs se sont inspirés de sa légende, ou des tableaux le mettant en scène, pour peindre eux-mêmes leurs propres personnages. Shakespeare nommait son travesti Sébastien dans *La Nuit des rois*. Au XX^e siècle, Tennessee Williams appelait Sébastien le personnage déjà décédé de *Soudain l'été dernier*, homosexuel, dépravé, mort d'avoir été « piqué » et dévoré par des dizaines d'enfants-flèches.

Pourtant, Sébastien s'éclipse de temps en temps, pour mieux revenir. Après la Renaissance, il ne semble pas marquer beaucoup les grands artistes. Assez curieusement, la dualité romantique n'aura que faire de la dualité de Sébastien. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Sébastien réapparaît, chez Moreau par exemple. En littérature, on le retrouve, pour ne plus vraiment le quitter, chez Mirbeau, D'Annunzio (qui va le transporter dans le domaine de la musique, avec Debussy), chez Trakl, puis Williams, Mishima...

Pour notre part, nous nous attacherons en premier lieu à deux œuvres qui ont pris saint Sébastien comme figure centrale. Il s'agit du *Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele D'Annunzio, mis en musique par Claude Debussy, et de *Sébastien en rêve*, de Georg Trakl. La troisième œuvre de notre corpus mérite qu'on en justifie l'usage. En effet, à aucun moment de *Sébastien Roch*, Octave Mirbeau ne se réfère à saint Sébastien. Pourtant, à la lecture de cette œuvre, il semble que le lien avec le saint soit réel, intentionnel et profond. Comment imaginer qu'un auteur si sensible à l'onomastique ait appelé son personnage Sébastien Roch de manière fortuite ? Avant même d'étudier la figure de saint Sébastien chez Mirbeau, il convient de faire l'inventaire des « preuves » de cette inspiration. Elles sont de trois ordres. Elles tiennent tout d'abord à Mirbeau lui-même : élevé dans un collège jésuite, il a une très grande culture religieuse (piètre consolation, quand on sait toute l'horreur d'une telle éducation), sans doute fondée en grande partie sur la vie des saints. Ses connaissances littéraires ne peuvent le laisser ignorer Shakespeare et ses Sébastien. Par ailleurs, Mirbeau, à l'époque de la rédaction de *Sébastien Roch*, est déjà un passionné de peinture : ses voyages en Italie et en Espagne lui ont sans doute donné l'occasion d'admirer plusieurs saint Sébastien, qui seront gravés dans sa prodigieuse mémoire.

Ensuite, *Sébastien Roch* renferme quelques indices qui militent pour le constat d'une intention de Mirbeau. La mention d'un tableau de Ribera est une allusion : Ribera est surtout connu pour son *Saint Sébastien*. Mirbeau n'a pas pu ne pas avoir conscience de cette coïncidence. Mais, plus encore, c'est le titre qui paraît contenir le secret de l'inspiration

mirbellienne. Saint Roch est en effet toujours associé à Sébastien, en tant que saint anti-pesteux. Quand ils sont accompagnés de saint Charles Borromée, ils se font toujours pendant. Il serait surprenant que l'association du titre fût purement accidentelle. D'ailleurs, ce titre annonce d'emblé la dualité du roman, son caractère gémellaire. On pourrait voir projetées dans ce titre les deux attitudes possibles face à cette peste que sont les institutions religieuses et militaires.

Mais *Sébastien Roch* entretient également des rapports plus confidentiels et plus profonds avec la légende même de saint Sébastien. L'élément de l'homosexualité, allant de pair avec l'idée de subordination, est un premier lien. Sébastien Roch souffre comme le saint d'un double martyre : la sagittation devient – peut-être par le symbole phallique qu'elle comporte – le viol du Père de Kern ; la lapidation devient la guerre, le combat au front. Comme dans la légende, on retiendra ici aussi surtout le premier martyre. Entre les deux martyres, l'apaisement partiel du jeune Sébastien, possible grâce à Marguerite, rappelle la guérison de saint Sébastien par sainte Irène, motif qui apparaît en peinture assez tardivement et qui n'est pas présent dans la légende, telle que la raconte Jacques de Voragine. On verra par la suite que la marginalité de Sébastien est aussi reprise de la légende, mais sous une forme inversée : c'est la subversion du catholicisme.

La filiation entre les trois auteurs est elle aussi problématique. Mirbeau ne peut être ignoré des deux autres. En effet, D'Annunzio a été en concurrence avec lui pour la représentation d'une pièce de théâtre. Debussy a été fortement défendu par Mirbeau. Par ailleurs, Trakl connaît probablement D'Annunzio et Mirbeau, celui-ci bénéficiant d'une très grande audience en Allemagne, notamment en raison de ses positions antipatriotiques¹. Il n'en reste pas moins que l'on ne peut pas véritablement parler d'influence directe, ni de remaniement d'une œuvre connue. Les liens sont pourtant nombreux, du côté des influences et

¹ Adrien Finck, dans *Georg Trakl. Essai d'interprétation* (pp. 280-282), signale l'influence du *Jardin des supplices* sur les drames et la poésie trakléens. Le poème « Der Wanderer », avec sa barque, son vitalisme, rappelle aussi l'univers de Mirbeau, dans ce roman, en tout cas.

de « l'air du temps ». Mirbeau, D'Annunzio et Trakl se réfèrent abondamment à Sade, à Poe, à Baudelaire, à Rimbaud. Entre Trakl et Mirbeau, on découvre le lien de Rodenbach, de Maeterlinck, de Rousseau. D'autre part, on retrouve chez nos trois auteurs le décadentisme propre à l'époque, de même que la grande place faite à l'art nouveau, ou *Jugendstil*. En outre, on est bien dans une époque où les arts se rapprochent et tendent vers davantage de pluridisciplinarité, comme en témoignent nos trois ouvrages, où la peinture occupe une position prépondérante. Sur le plan idéologique, les similitudes sont réelles, comme on le verra, et les idéaux, en partie partagés, principalement entre Mirbeau et Trakl.

Dans tous les cas, Sébastien est une figure de l'ambiguïté. Quel que soit le domaine où l'on transpose cette figure, elle donne toujours lieu à une remise en cause, à une subversion, à une dualité intrinsèque. C'est que Sébastien est d'emblée, dans sa légende même, un symbole du rebelle au sein de l'institution. C'est un personnage fondamentalement intégré dans la société, mais qui se décline et se marginalise volontairement, afin de suivre ce que lui dicte sa foi nouvelle dans le catholicisme. Le catholicisme est ici socialement défait, mais mystiquement triomphant. Dès le départ, Sébastien est donc en marge, sur les plans social, politique, mystique. La sexualité du saint est déjà ambiguë dans la légende : on ne sait en effet que penser de la relation qu'il entretient avec l'Empereur. Cette ambivalence, cette dualité que l'on retrouve à tous les niveaux de lecture de la légende ont inspiré une esthétique de l'ambiguïté à nos trois auteurs, comme d'ailleurs aux autres qui se sont penchés sur ce personnage, Shakespeare et Mishima en tête.

Si cette ambiguïté est si centrale, si omniprésente, si fondatrice de la figure de saint Sébastien, il convient assurément de tenir compte des différentes dimensions où elle s'exerce et s'épanouit, et que nous avons présentées. Le niveau politique et métaphysique – deux dimensions très liées chez nos auteurs – est sans doute le plus évident, et quoi qu'il en soit primordial. La question de la psychologie et de la sexualité est beaucoup plus importante dans nos trois œuvres que dans la majeure partie des écrits, sans doute en raison du parcours

personnel des auteurs et de « l'air du temps ». C'est d'ailleurs la psychologie (et la sexualité) qui livre une part des clés esthétiques – tout à fait fondamentales – de ces œuvres autour de saint Sébastien.

PREMIÈRE PARTIE



SAINT SÉBASTIEN

OU LA FIGURE D'UN MARTYRE AMBIGU

1. La dimension politique du martyr

Saint Sébastien incarne, sur le plan individuel, le triomphe de la foi face à la société, mais également la marginalité de cette foi. Il ne fait pas partie de ces saints qui rénovent le christianisme, mais bien de ceux qui le fondent. Sa dimension politique est donc évidente, et double. L'idée de dissidence – contenue dans la foi même –, qui est à l'origine du martyr, s'expose dans une double condamnation à mort, et une double exécution. Il s'agira de voir si les trois auteurs ont souhaité conserver dans leurs œuvres ce calvaire redondant. Par ailleurs, Sébastien, avant d'être un martyr, était du côté du pouvoir, de l'officiel, de la norme, en tant que soldat voué à un avenir militaire glorieux ; il était également favori de l'Empereur, et donc potentiellement influent. De sorte qu'il a dans son martyr même une volonté d'exemplarité et de conversion du peuple. Le rapport au pouvoir de Sébastien est ambivalent : qu'en feront nos auteurs ?

A. Le martyr politique à deux volets

Le motif du double martyr accentue le caractère tragique du destin du saint. La tradition picturale – dérivée en partie de la vocation populaire anti-pestifère du saint – a davantage retenu le premier de ces martyrs, qui voit Sébastien couvert de flèches. À partir du XVII^e siècle, une nouvelle figure fait son apparition : il s'agit de sainte Irène, qui va panser les blessures de Sébastien, laissé pour mort par les bourreaux. Ce qui accentue implicitement, en creux, l'idée d'un deuxième martyr ; et l'on introduit également une sorte d'espérance centrale temporaire, qui ne fait que réaffirmer le saint dans sa foi, et lui donne le courage et la conscience nécessaires pour affronter son destin. Le deuxième est d'une certaine manière

volontaire, car saint Sébastien choisit de revendiquer sa foi plutôt que de l'abdiquer afin de rester en vie. Cette progression existe-t-elle chez les auteurs que nous étudions ? En tout cas, le double martyr, qui représente la structure narrative fondamentale de la légende, est révélateur du rapport qu'ils entretiennent avec la figure du saint.

a. Chez Mirbeau, un double martyr institutionnel

Le jeune Sébastien Roch est une figure de la nature martyrisée. Le récit de sa vie est en effet placé sous le signe d'une double atteinte à son tempérament naturel. Mirbeau a trouvé son inspiration dans « tous ces Mozart qu'on assassine ». Le jeune Sébastien, orphelin de mère, vit avec son père, un notable provincial, qui décide de l'envoyer – afin de mieux asseoir son propre prestige – au collège jésuite de Vannes. Dans cet affreux endroit, Sébastien se liera d'amitié avec Borolec, jeune élève d'esprit révolutionnaire, sera victime d'un viol intellectuel (l'éducation religieuse) et affectif, avant d'être physiquement violé par le Père de Kern, puis renvoyé pour des raisons fallacieuses. Son retour au village natal ne lui sera pas une consolation, malgré l'amour de Marguerite, qui ne fera que l'effrayer un peu plus. Sa vie se termine sur un champ de bataille, où il est fauché par la guerre avant même d'avoir pu exister. Mirbeau souligne abondamment sa douceur, sa bonté et sa sensibilité naturelles, innées, de même que sa communion avec les beautés de la nature. Le passage par deux institutions – le collège jésuite et l'armée en guerre – va mettre fin à cet élan naturel. On retrouve chez Mirbeau le double martyr de saint Sébastien, dont on retient surtout le premier, la sagittation, tout comme on se souvient davantage de la critique mirbellienne des jésuites que celle de l'armée et du patriotisme. Anne-Laure Sévéno parle avec raison, à propos de *Sébastien Roch*, d'un « roman de déformation :

Comme l'écrit Mallarmé le 12 mai 1980, c'est en fait « toute violation » que dénonce le romancier et pas seulement celle pratiquée dans les écoles cléricales : « plutôt qu'un roman de formation (*Bildungsroman*), *Sébastien Roch* apparaît comme le prototype du roman de la « déformation ». »²

En effet, au début du roman l'enfant de onze ans ressemble à l'enfant mythique proche de la nature et vierge d'esprit auquel aspirait Mirbeau. Sa déformation doit par conséquent servir à la démystification de l'emprise des jésuites et des aspirations familiales.³

Ce récit du « meurtre d'une âme d'enfant », Mirbeau en fait une critique anarchiste de la société. Selon lui, l'institution – religieuse, scolaire, militaire – est une déformation de la nature humaine. L'idéal rousseauiste trouve une grande résonance chez cet amoureux des fleurs et des animaux⁴, lequel exècre ces institutions sociales qui ne rompent l'individu que pour mieux asseoir le pouvoir des puissants. Pourquoi l'anarchisme ? À l'instar de Flaubert, il ne voit pas dans les classes populaires le lieu ultime de la pureté ; il pourrait donc, comme son aîné, rester un sceptique, renvoyant dos à dos toutes les classes sociales et toutes les croyances. De même que les marxistes, il perçoit l'appareil étatique dans toutes ses ramifications comme l'instrument qui permet de maintenir les privilèges et la domination de la bourgeoisie. Pourtant, certains éléments le différencient du scepticisme absolu et l'éloignent de l'idéal socialiste (qu'il soutiendra néanmoins parfois, faute de mieux). D'une part, contrairement à Flaubert, Mirbeau est un révolté : pour lui, comme plus tard pour les existentialistes, la révolte est la seule issue à la misère de la condition humaine. Chez Flaubert, l'art est la seule planche de salut ; d'où cette vision de l'art pour l'art. Mais, pour Mirbeau, l'art et le combat politique sont intimement liés : l'innovation, la liberté individuelle, la nature sont niées par l'académisme comme par le conservatisme politique. D'autre part, à la différence des socialistes, Mirbeau est choqué, non seulement par la domination de la bourgeoisie, mais aussi par la négation de l'individu naturel opérée par la

² Pierre Michel, Introduction à des extraits de *Sébastien Roch* inclus dans les *Combats pour l'enfant*. Paris, Cahiers de l'Institut d'Histoire des pédagogies libertaires. Paris : Ivan Davy, 1990, p. 62.

³ Anne-Laure Séveno, « L'enfance dans les romans d'Octave Mirbeau », in Pierre Michel (dir.), *Cahiers Octave Mirbeau n° 4, Actes du colloque de Caen « Mirbeau et la modernité »*, pp. 172-173.

⁴ Sur les relations entre Mirbeau et la nature, voire Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*.

société tout entière. S'il pense qu'une faible dose d'Etat demeure utile, il se tourne néanmoins vers l'anarchisme, qui, à cette époque, séduit beaucoup les intellectuels, mais n'en cautionne pas les excès (il condamnera par exemple les attentats commis par des anarchistes). Mirbeau, comme Sébastien Roch, a traversé des épreuves qui l'y conduisent presque automatiquement : on pourrait presque dire que son anarchisme est biographiquement nécessaire. En effet, *Sébastien Roch*, qui retrace le parcours de cet enfant meurtri par le passage dans un collège jésuite puis par l'armée et la guerre, est un roman largement autobiographique, ce qui laisse entrevoir les souffrances du jeune Octave, et du Mirbeau adulte, hanté par ces cauchemars. Ce qui le rapproche cependant le plus de cette idéologie, c'est son aversion pour les institutions et les écoles de pensée, qu'il apprendra à théoriser à la lecture de Kropotkine ou Jean Grave. Quoi qu'il en soit, toute institution sociale concourt pour lui à la domination de l'individu, à son oppression, à sa destruction. Mais si le double martyr est possible, c'est parce qu'une base fondamentale existe, qui permet tous les abus de la société, à savoir l'autorité paternelle, l'institution familiale :

Quant aux pères que le romancier mettra en scène, ils seront invariablement, pour leurs fils, de parfaits étrangers, incapables de leur parler et de former leur esprit, incapables de les comprendre, incapables même de compatir à leur souffrances et de deviner, et, à plus forte raison, de prendre en compte, leurs aspirations. Ils ne sont pas forcément dépourvus de bonne volonté ; mais ils ont des « principes » qui les aveuglent, et une puissance sans contrepartie qui fait d'eux des tyrans domestiques. Révolté contre la structure qui donne au père le pouvoir absolu de modeler ou de détruire ses enfants à sa guise, Mirbeau criera son indignation et son dégoût dans toute son œuvre, et particulièrement dans *Dans le ciel*, où il a voulu « rendre plus sensible une des plus prodigieuses tyrannies, une des plus ravalantes oppressions de la vie, dont je n'ai pas été le seul à souffrir, hélas. C'est-à-dire l'autorité paternelle. Car tout le monde en souffre, tout le monde porte en soi, dans les yeux, sur le front, sur la nuque, sur toutes les parties du corps où l'âme se révèle, où l'émotion intérieure afflue en lumières attristées, en spéciales déformations, le signe caractéristique et mortel, l'effrayant coup de pouce de cette initiale, ineffaçable éducation de la famille. ⁵» ⁶

⁵ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, L'Echoppe, Caen, 1989, p. 56.

⁶ Pierre Michel, « Octave Mirbeau de Rémalard. « La petite ville où je suis né ». » in Pierre Michel (dir.), *Actes du « Colloque Octave Mirbeau »*, p. 22.

Qu'en est-il alors de ce double martyr ? A vrai dire, si les causes de cette souffrance sont plus profondes, on peut néanmoins relever dans la structure même du roman ce diptyque de douleur. Mais la critique est plus globale ; dans la légende du saint, c'est également l'ensemble de la société qui est stigmatisé, au-delà des simples bourreaux, qui font partie d'une « machination » – et d'un système – plus large, dont la religion est la clé de voûte. Cela n'empêche pas Mirbeau de voir dans la religion et l'armée les deux fléaux qui cristallisent la perversion induite par la société :

Est-ce curieux que le peuple ne vibre qu'à ces deux sentiments : le sentiment religieux, et le sentiment militaire, qui sont les plus grands ennemis de son développement moral ?...⁷

b. Chez D'Annunzio et Debussy, un double martyr décalé

Dans l'œuvre de D'Annunzio, on assiste uniquement à la sagittation, qui clôt presque le texte – la montée du saint au paradis ne dure que peu de temps, et l'espace symbolique qu'elle occupe n'est que la prolongation du martyr. Avant la sagittation, on nous présente tout de même un martyr plus social, où le saint est asphyxié par des fleurs devant l'ensemble de la cour. Cette façon de décaler le martyr est révélatrice de plusieurs spécificités du Martyr de saint Sébastien. Tout d'abord, elle renvoie au rapport que l'auteur entretient avec la légende, rapport essentiellement fondé sur l'admiration picturale et la dimension sulfureuse de la tradition artistique du saint, toutes deux rattachées à la sagittation. Elle permet en outre d'accentuer encore davantage son caractère érotique, puisque c'est la sagittation, martyr à la forte connotation sexuelle et homosexuelle, qui permet ici l'extase de Sébastien, extase spirituelle, mais très physique également. Enfin, le deuxième martyr est celui où Sébastien se rapproche le plus de son identité et de son intériorité, car il doit choisir en son âme et

⁷ Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, p. 725.

conscience sa voie spirituelle. Idée renforcée ici parce qu'il est tué par son instrument même, d'une part, et parce qu'il est tué par Sanaé, son alter ego, d'autre part. Ce qui inscrit son martyre dans une mystique de la foi personnelle, plus que dans une prise de position face au reste de la société. C'est d'autant plus surprenant que, comme nous le verrons bientôt, *Le Martyre de saint Sébastien* est l'œuvre, parmi les trois à l'étude, qui force le plus le trait héroïque du saint, et son caractère guerrier, justement très affirmatif et ostentatoire. Comme si le martyre lui-même était le lieu de la spiritualité intériorisée, qui pourrait compenser le reste d'un mystère médiéval très axé sur l'extériorisation – parfois outrancière – des pulsions et des mouvements de l'âme.

c. *Chez Trakl, un double martyre thématique*

Chez Trakl, on ne peut détecter l'idée du double martyre de Sébastien ; Sébastien n'apparaît directement que dans le poème « Sébastien en rêve », au dernier vers, sous la forme d'une ombre. Cette ombre est associée à la mélancolie et à la mort, mais elle ne semble pas être elle-même source d'angoisse :

Tasten über die grünen Stufen des Sommers. O wie leise
Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes,
Duft und Schwermut des alten Hollunders,
Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb.⁸

Sébastien est chez Trakl une figure de la passion, tout comme le Christ. Il permettrait simplement d'exprimer une fois de plus la douleur, la passion de la vie, comme Elis, par

⁸ Tâtonnements sur les verts gradins de l'été. Ô que tout bas
Croulait le jardin dans le silence brun de l'automne,
Parfuma, mélancolie du vieux sureau,
Lors qu'en l'ombre de Sébastien la voix d'argent de l'ange se mourait.
(Georg Trakl, *Sébastien en rêve*, pp. 188-189).

exemple. En outre, on retrouve une allusion au lien de Sébastien avec la peste. En effet, dans la deuxième section des « Maudits », Trakl écrit :

Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand⁹

Ce poème, aussi bien par son titre, qui rappelle et annonce l'idée de « race maudite » (idée développée dans « Traum und Umnachtung », dernier poème – en prose – du recueil, et qui renvoie à la culpabilité de l'inceste), que par le motif du reflet, qui est toujours associé à la sœur¹⁰, ou encore par le couple de jeunes enfants, fait évidemment référence à l'inceste. La peste est peut-être cet inceste, ce fléau de dégénérescence, ou alors l'idée de meurtre et de décrépitude qui le complète. Il semble en tout cas évident que dans ce poème, aucun saint ne joue le rôle de martyr, qui pourrait éventuellement guérir de cette peste. Le « sourire » de Sonia, à la fin du poème, ne vient en aucun cas consoler de la mort de la jeune fille ou du fœhn spectral qui berce la vision, bien au contraire. Mais dans ce poème, aucune autre allusion à Sébastien. Quel est l'apport réel du saint ?

Peut-être la réponse est-elle plus banale qu'on pourrait le croire. Trakl a grandi à Salzbourg, où il a pu contempler de nombreux tableaux représentant le martyr de saint Sébastien. Le saint est en fait un martyr connu, qui renvoie à sa propre enfance. Il n'est d'ailleurs pas anodin que « Sébastien en rêve » soit un des poèmes les plus autobiographiques du recueil, depuis la froideur de pierre de la mère, jusqu'à la présence rassurante du père, qui meurt trop tôt, ou à la place fondamentale de la sœur, qui apporte la musique et l'amour. Saint Sébastien serait donc le martyr témoin de l'enfance, n'existant pas réellement pour lui-même ou pour ce qu'il représente (la rébellion, la lutte contre la peste), mais bien par sa présence picturale dans les murs de la ville d'enfance. Il serait une « simple » référence.

⁹ Le soir, la peste ourle sa robe bleue (Georg Trakl, *Sébastien en rêve*, pp. 210-211).

¹⁰ La ressemblance physique entre Trakl et sa sœur Grete, ainsi que sa féminité à lui, sa masculinité à elle, donnent lieu à une vision androgyne de leur couple, au sens le plus profond du terme. Sa sœur devient son double, d'où l'association aux miroirs, et aux reflets en général. C'est d'autant plus frappant que les miroirs et les reflets s'opposent à l'esthétique générale des poèmes, qui fonctionnent davantage par couleurs monochromes. C'est la touche à la fois impressionniste et cubiste de sa poésie expressionniste, mais nous y reviendrons...

Trakl n'aurait-il qu'un lien superficiel, anecdotique ou nostalgique avec Sébastien ? Tout au contraire. Plusieurs éléments montrent qu'il connaît le saint, et qu'il lui réserve une place de choix, mais plutôt en creux de l'œuvre, et non pas sur le mode visible, comme chez D'Annunzio. Nous aurons maintes fois l'occasion d'aborder ces éléments révélateurs. Signalons d'emblée que, concernant le motif du double martyr, on touche en fait à la poésie trakléenne même. En réalité, l'existence est le premier martyr, la poésie, le second. On peut avancer que la rédemption, l'apaisement partiel procuré par sainte Irène dans la légende du saint devient chez Trakl la compagnie de la sœur, et l'usage de la drogue. Mais il s'agit bien d'une trêve ambiguë. En effet, la relation incestueuse que Trakl entretient avec sa sœur Grete, si elle semble le faire souffrir dans la vie, est également associée aux images de meurtre et de mort dans la poésie. Et si la drogue lui permet également l'évasion et le rêve, c'est aussi l'action conjuguée de Grete et de la drogue qui le pousse à la création, autre souffrance. Nous reviendrons bien entendu sur ces martyres de façon plus détaillée. Mais notons d'emblée que la poésie ne peut être tenue pour un martyr venu de l'extérieur (même si on peut parler chez Trakl d'une nécessité de créer) : il y a déjà là une pratique suicidaire – volontaire, donc – de la poésie.

On le voit, le double martyr n'est pas politique. On ne peut cependant pas dire que les préoccupations politiques soient absentes de *Sébastien en rêve*. Le déclin de la société occidentale de même que l'horreur de la guerre sont amplement évoqués. Mais il est difficile d'affirmer qu'ils constituent le motif d'un double martyr, dans la mesure où aucun lien véritable n'est établi entre eux qui nous permettrait d'y voir une transposition de la légende.

B. La tentation du pouvoir

La légende de saint Sébastien a indubitablement un lien avec le pouvoir, que ce soit dans la subversion ou dans le renoncement. Comment nos auteurs envisagent-ils cette problématique ? Toujours de façon ambiguë.

a. Chez Mirbeau, un pouvoir honni et nécessaire

Il existe pour Mirbeau, on l'a vu, une bonne nature humaine initiale, corrompue ensuite par la société et ses institutions. Mais cette vision rousseauiste, il l'approfondira bien vite et la teintera ensuite de davantage de pessimisme encore. Cela apparaît déjà dans *Sébastien Roch*. En effet, sa vanité piquée au vif, le jeune Sébastien va lui-même désirer ce pouvoir que lui confère l'affection malsaine du Père de Kern. Il regrette par exemple de ne rien signifier pour lui :

Cela lui causait une véritable affliction, à laquelle se mêlait du dépit, le dépit de n'être rien dans la vie de cet homme, pas même un remords¹¹.

Il est indéniable que Sébastien est une âme pure et naturelle à son entrée au collège, mais il va bien vite et bien naturellement désirer reconnaissance et affection. Et, s'il est en situation d'échec social à la fin du roman, ce n'est pas par choix, mais bien en raison d'une incapacité à réagir face aux blessures infligées par la vie. C'est là qu'il se différencie de Mirbeau lui-même qui, quant à lui, sera un rebelle. Exactement comme plus tard dans l'existentialisme, la révolte est tenue pour le seul moyen de conjurer la fatalité de la condition

¹¹ Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, p. 690.

humaine. Pour Mirbeau, les révoltes sociale, politique, artistique seront les clés de son dépassement de la lucidité pessimiste. Il sera toujours volontairement à la marge ; et, s'il cherche la reconnaissance, c'est toujours par les élus de son cœur, et pour sa position marginale, justement.

Sébastien n'est pas un rebelle, et il connaît cette tentation du pouvoir. C'est probablement par un profond manque d'amour que l'être humain cherche dans les yeux d'autrui l'affection et la reconnaissance qui lui font défaut. L'homme n'a pas assez confiance dans la nature pour vivre en-dehors d'une société où il cherchera forcément sa place – et donc une forme de pouvoir. Dans la vie de Mirbeau, le doute jouera également un grand rôle ; mais ses amis, ses admirateurs, n'hésiteront pas à l'encourager constamment, afin que, rassuré, il parvienne à rédiger ces romans qui le hantent. Il aura dans sa vie une influence et un pouvoir – journalistiques, notamment – considérables ; mais, d'après sa correspondance, il ne semble pas grisé par eux. En revanche, il s'en réjouit, car ils sont pour lui le moyen de faire passer des idées qui lui sont chères, de défendre des artistes qu'il aime, de porter des causes qui lui semblent justes, et de démasquer l'hypocrisie, l'usurpation et la médiocrité de ses contemporains. Son pouvoir sera toujours au service de ses combats.

Quelle est alors la place de Sébastien Roch dans la galerie de ses personnages ? Sébastien apparaît comme le symbole de ce que Mirbeau aurait pu être sans la révolte, de même que du côté sombre de son être, de tout être :

Faut-il l'avouer ? Ils ne m'intéressent pas autant que je voudrais, parfois, me le persuader. Souvent leur grossièreté me choque et me répugne ; et j'ai, au spectacle de certaines misères, d'invincibles dégoûts¹².

Car Mirbeau est au fond un homme, un écrivain qui a conscience de son impuissance. Eternel insatisfait vis-à-vis de son œuvre, en proie à un doute constant, il est proche de la neurasthénie de Sébastien. Alors, comme chez son personnage, la faiblesse l'emporte sur la

¹² Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, p. 722.

révolte, la lâcheté sur le combat. Sébastien peut donc être compris comme son autoportrait le plus saisissant. La tentation du pouvoir, si l'on peut dire, est largement tempérée par la dépression profonde du personnage, par son désespoir sans appel.

La tentation du pouvoir est un thème inhérent à la légende de saint Sébastien. Elle est chez Mirbeau nettement remise en question, par deux forces en partie contradictoires. D'un côté, la neurasthénie, la force d'inertie de Sébastien Roch dépassent de beaucoup son besoin de reconnaissance, comme nous l'avons vu. De l'autre, dans la figure gémellaire de Borolet, qui représente la face combative de Mirbeau et des hommes en général, la tentation du pouvoir est niée par la révolte. Notons cependant que cette révolte, cette volonté de combattre les puissants et les usurpateurs, a bien conscience de la nécessité d'une forme de pouvoir, d'une forme d'influence. C'est la colère qui fait sortir Mirbeau, comme Borolet, comme d'autres, du nihilisme de Sébastien¹³. Nihilisme non réellement idéologique, mais nihilisme malgré tout, découlant directement du « meurtre d'une âme d'enfant », de l'anéantissement de la foi naturelle, de la dénaturation de l'amour et de la sexualité, de l'inculcation de connaissances bêtes et inutiles, de la perversion de la sensibilité. Rien ne reste au pauvre Sébastien. Saint Sébastien, quant à lui, avait renoncé au pouvoir pour mieux vivre sa foi. Ici, rien ne résiste au martyr. Et Sébastien Roch le martyr ne mérite même pas ce titre.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, la volonté de puissance

¹³ On peut ajouter que Mirbeau, s'il se méfie du progrès systématique, espère toujours une amélioration sociale : « Dans le domaine politique, la conception que Mirbeau se fait de la modernité est donc fort ambiguë. Si l'on entend par ce mot-valise la « contemporanéité », il est clair qu'elle lui fait horreur et qu'il aspire à la fuir, dans un passé révolu ou dans un avenir lointain, et que, à défaut d'y parvenir, il en combat avec indignation les manifestations les plus terrifiantes. Mais si, par modernité, on entend « progressisme » et volonté d'améliorer l'organisation sociale, vers toujours plus de justice, et dans l'intérêt du plus grand nombre, alors il est clair que Mirbeau en est un apologiste influent, même s'il ne se fait guère d'illusions sur ses chances de succès et ne croit pas le moins du monde au progrès inéluctable. » (Pierre Michel, « Octave Mirbeau et le concept de modernité », in *Mirbeau et la modernité*, p. 21).

Le saint Sébastien de D'Annunzio est le seul à être réellement glorieux. Certes, il renonce au pouvoir temporel du soldat, mais c'est pour mieux devenir soldat de Dieu, et mettre sa force au service du divin. On note chez D'Annunzio un indubitable triomphalisme, qui le rapproche de l'idée de pouvoir ; on relève par ailleurs cette fascination pour les soldats. Or, si cette fascination est antérieure au mystère, elle s'exprime en lui de manière particulièrement vigoureuse, sans doute en raison de l'imminence de la Première Guerre mondiale, pour laquelle D'Annunzio fera preuve d'un grand enthousiasme militariste (il contribuera diplomatiquement à l'engagement italien) : qu'on est loin de Mirbeau ! D'Annunzio, âgé alors d'une cinquantaine d'années, se rendra volontairement au front, afin de défendre le « génie latin ». Il y a chez D'Annunzio une éthique de l'action, et une gloire de la guerre, qui le distinguent fondamentalement, d'une part, de Mirbeau (antimilitariste et pacifiste passionné¹⁴), et, d'autre part, de Trakl (qui ne voit pas la guerre sous un jour glorieux, mais bien comme une apocalypse, celle qu'il a toujours désirée).

On perçoit donc pourquoi D'Annunzio reprend pour finir assez fidèlement la légende de saint Sébastien (du moins sur les plans narratif et politique) : c'est qu'il s'inscrit dans une idéologie classique, où les idées de gloire, de combat, de grandeur et de patrie font bon ménage. On peut essayer de justifier cette idéologie, comme s'y emploie Armand Caraccio :

Ne pas admettre comme spirituellement légitime cette attitude, c'est-à-dire dans la hiérarchie des valeurs, placer l'action et le sacrifice infiniment au-dessous de la pensée pure – cette pensée fût-elle, par sa gratuité même, parfaitement inhumaine – c'est se condamner à ne rien comprendre à D'Annunzio.¹⁵

Il n'en reste pas moins que cette idéologie a longtemps dérangé les commentateurs, notamment en raison de son prolongement dans une amitié avec Mussolini. Elle continue de nous perturber, dans la mesure où elle s'inscrit en toutes lettres dans un texte où souvent le

¹⁴ Ses derniers mots, à Sacha Guitry, seront « Ne collaborez jamais ».

¹⁵ Armand Caraccio, *D'Annunzio dramaturge*, p. 14.

malaise affleure. A la lecture du *Martyre de saint Sébastien*, on saisit bien ce qui a fasciné D'Annunzio dans la figure du saint : le rapport au corps, à la violence, mais aussi au génie latin – à la fois païen et catholique – qui anime le saint.

Dans la troisième mansion, intitulée « Le Concile des faux dieux », Sébastien doit affronter l'Empereur. Ce dernier, épris du jeune homme, ne peut se résoudre à l'exécuter et tente de le convaincre de renoncer à sa foi. Pendant plusieurs pages (pp. 227-230), il lui propose de faire de lui un dieu. Le saint est alors désigné dans les didascalies comme le « déifié ». Dans une scène allant crescendo – tant dans les didascalies que dans les tirades de l'Empereur – on voit le saint en proie à la tentation de ce pouvoir qu'on lui offre. La scène semble annoncer que le saint va faiblir. En tout cas, il reste silencieux et laisse l'Empereur dérouler son discours persuasif. De plus, il accomplit les gestes rituels et païens qui feraient de lui un dieu. Mais une didascalie donne à comprendre qu'il n'est pas encore « converti » à la cause de l'Empereur, qu'il lutte encore :

Seul les soulèvements de sa poitrine indiquent la violence du combat invisible. Les lèvres sont ouvertes, comme la déchirure même de son âme vivante, sur ses dents fermées. (p. 230)

L'adjectif « vivante » laisse penser à une victoire de Jésus sur l'Empereur, car la notion de vie est constamment associée dans le texte au Dieu chrétien, véritable. Deux pages plus loin, il détruit la Victoire qu'il tenait et proclame sa propre victoire sur les faux dieux de l'Empereur. Mais il s'agit ici avant tout de la victoire du pouvoir spirituel sur un pouvoir temporel de toute manière illusoire. Dans cette scène, on voit bien que Sébastien ne renonce pas réellement à un pouvoir, mais qu'il choisit une autre forme de puissance, un autre combat :

César, maudit, j'ai dans mon poing
mon âme nue, victorieuse,
splendide, aux six ailes de feu.

J'ai brisé ton idole, j'ai
brisé ton or, comme toi-même
tu seras brisé (...). (p. 232)

Plus loin, cette idée de gloire chrétienne atteindra son paroxysme, éloignant Sébastien de toute idée d'humilité :

Jésus veut me glorifier.
Moi et le Christ, nous sommes Un.
J'ouvre les bras. Nous sommes Un,
pour les Clous, la Lance et l'Éponge.
Voici ! J'ai soif ; mon côté saigne :
mes mains et mes pieds sont cloués.
Gloire éternelle ! (p. 235)

Dans le contexte très particulier qui préside à la création du *Martyre de saint Sébastien*, D'Annunzio a choisi de montrer un soldat de Dieu, triomphant. Ces éléments proviennent bien entendu de la légende du saint lui-même. La spécificité du texte de D'Annunzio est d'accentuer encore davantage ces traits, mais aussi et surtout de donner une dimension syncrétique à l'image de Sébastien. Ce syncrétisme ne va pas sans poser problème, car il a deux conséquences en partie contradictoires. En effet, il tend d'une part à relativiser le triomphe du christianisme, mais, d'autre part, il favorise l'établissement d'une continuité dans le génie latin qui renforce le saint, et ce notamment dans sa dimension guerrière, renvoyant donc directement au contexte international de l'époque.

c. Chez Trakl, le pouvoir, enjeu privé et civilisationnel

Une distinction faite par Adrien Finck dans sa « Préface » aux *Poèmes majeurs* de Trakl fournit une explication qui peut très bien mettre en lumière la différence fondamentale entre Trakl et Mirbeau. Mirbeau est un révolutionnaire, Trakl est un révolté. La révolution contient en elle-même une volonté de changer le monde, d'améliorer la condition des

hommes. La révolte est une attitude au contraire intériorisée, une colère intérieure, qui peut s'exprimer à travers la poésie, mais qui n'entend pas avoir une action directe sur le réel. Comme le souligne très justement Adrien Finck, la révolte exprimée poétiquement questionne tout autant l'homme que la révolution, et sans doute de façon plus fondamentale. Il ne s'agit pourtant pas ici de dénigrer les positions révolutionnaires de Mirbeau, car, sur le plan esthétique, on ne peut douter de leur sincérité, ni de leur effet radical sur le lecteur. Chez Trakl, qui n'est pourtant pas nécessairement plus pessimiste que Mirbeau, il y a un renoncement à changer les choses et donc une simple volonté d'extérioriser les souffrances intérieures. Il est à cet égard significatif qu'un poète ayant connu les horreurs du front, et en ayant souffert au point de vouloir mourir, n'ait jamais transposé son expérience dans un poème de manière révolutionnaire. A aucun moment, on ne trouve réellement d'accent antimilitariste ou critique chez Trakl. « Grodek », qui est peut-être un de ses plus beaux poèmes, évoque cette horreur de la guerre, mais c'est comme un cri désespéré et étouffé, dénué de toute idée de changer le monde. Il y a davantage l'idée d'un arrêt du monde, d'une apocalypse finale. Longtemps pressentie, même appelée, souhaitée, la fin arrive, et aucun élan ne semble vouloir l'empêcher ; il s'agit uniquement de l'exprimer. On pourrait dire que la seule poussée de pouvoir de *Sébastien Roch* (à savoir la force révolutionnaire de Borolec) est ici anéantie. Aucune volonté d'agir, aucun désir de changer le monde, seule une conscience crépusculaire et apocalyptique d'une décadence ultime de la société.

La tentation du pouvoir n'est pourtant pas tout à fait absente de l'œuvre de Trakl. L'inceste est le lieu de l'abandon, de l'apaisement et de la douleur. Mais il y a également un rapport de force dans cette relation de couple. Il se traduit par l'association constante de l'inceste, de l'amour et du meurtre. La mort est parfois vue comme une vengeance, une expiation pour une faute commune, parfois au contraire perçue comme un meurtre de la sœur par le frère. En effet, s'il y a relation de domination, c'est bien l'homme qui domine la femme. Trakl est plus âgé que Grete (il est de quatre ans son aîné), et l'expérience de la fausse couche

de sa sœur permet de percevoir celle-ci comme une victime. Sur le plan poétique, la sœur reste positive, bien que marquée par le sceau du péché. Le pouvoir – ici non politique ou social, mais plutôt personnel et quasi mythique¹⁶ – découlerait davantage de la fatalité exercée sur cette race maudite. L'incompréhension et la violence sont les clés des relations à autrui, voire des relations à soi-même, ce qui suppose naturellement rapports de force, tentation du pouvoir et, finalement, volonté de destruction.

La dimension mythologique du couple incestueux dans *Sebastian im Traum*, et la façon dont Trakl pose celui-ci en image d'une société tout entière nous amène à nous interroger sur le lien entre société et pouvoir. La posture anti-bourgeoise, fréquente chez les jeunes artistes de l'époque – comme d'autres époques, d'ailleurs – est particulièrement exacerbée chez Trakl, mais, on l'a vu, nullement à travers un discours programmatique ou proprement politique. On peut cependant voir ce couple comme le descendant d'une civilisation maudite. C'est un caractère qui rapproche assez certains aspects de la poésie traklénne de la tragédie grecque. Sous cette perspective, c'est la civilisation dans son ensemble qui se retrouve dans les rapports de force inhérents au couple. Le refus de pouvoir de Trakl poète est donc également un sacrifice rédempteur. Ce qui, indirectement, nous renvoie à ce motif du double martyr tel qu'il est revisité par Trakl : l'existence et la poésie sont deux modes du refus d'une fatalité sociale. Ces deux martyres aboutissent à l'autodestruction et au suicide, transposés politiquement dans l'attente de l'apocalypse, de la Première Guerre mondiale.

¹⁶ On verra plus loin comme le mot *Geschlecht* fait le lien entre sphères privée et publique, individuelle et politique. La tentation du pouvoir est donc aussi phénomène collectif, mais c'est une conception qui découle davantage de la métaphysique que de la politique au sens strict du terme.

2. La dimension métaphysique du martyr

La dimension politique du martyr, et donc de la figure de saint Sébastien, vient en réalité d'une vision métaphysique plus profonde. Cela aussi bien dans la légende elle-même, qui, en signant le passage d'un système de croyance à un autre, annonce également un changement social fondamental, que dans les œuvres qui nous occupent, où politique et métaphysique sont intimement liées.

A. Un mysticisme particulier

Saint Sébastien est le martyr qui symbolise la lutte catholique contre les dieux romains, la difficulté de vivre sa foi. Ce saint est un rebelle, si l'on s'en tient à son cadre social ; cette rébellion est au demeurant d'autant plus forte qu'elle est l'œuvre d'un favori de l'Empereur, qui n'a apparemment aucune raison de renoncer à sa position sociale, si ce n'est sa foi. Saint Sébastien est donc d'une certaine façon la figure de l'abandon des bonheurs terrestres pour les bonheurs spirituels. Mais il est aussi le symbole de l'avènement du christianisme, la figure de la conversion au catholicisme ; et le guide de nombreuses personnes qu'il a convaincues par ses miracles. Il n'a par conséquent pas une foi innée.

a. Chez Mirbeau, un mysticisme révolutionnaire

Chez Mirbeau, on note deux dimensions fondamentales. Tout d'abord, sous l'influence de sa vision rousseauiste (partielle, on l'a vu) de la nature humaine, la foi de Sébastien Roch est innée, contrairement à la révélation du saint : émerveillement face à la création, tendresse pour le créateur. La conversion au catholicisme sera en fait la mort de sa foi : la foi naturelle tuée par l'institution religieuse, tel est le mysticisme particulier de Mirbeau. Mirbeau lui-même gardera cet amour de la nature, cet émerveillement, et ce mysticisme face à la beauté, mais toujours dans une certaine ambiguïté, comme le montrera *Le Jardin des supplices*. Il n'hésitera d'ailleurs pas à parler de Monet ou Rodin comme de ses « dieux ». Il cherchera à démystifier tout le reste, tous les éléments terrestres, justement, comme la patrie, l'honneur, la justice, le socialisme ; il se moquera des « gendelettres » et s'ingéniera à démasquer ses contemporains. L'art échappe à ses attaques, quand il est sincère et qu'il procure une émotion, mais il n'échappera pas aux doutes de l'écrivain : l'art ne serait-il lui aussi qu'une mystification ?

Notons que le mysticisme de Mirbeau est fondé sur l'individualisme. Nous parlerons plus loin de la place que la pitié occupe dans son système de valeurs : retenons qu'elle le fait échapper à l'égoïsme. L'individualisme, chez lui, est à entendre comme une force d'opposition à la société qui broie la conscience et l'existence de l'homme. C'est également l'individualisme de cette métaphysique qui permet de relier celle-ci à la politique, domaine où Mirbeau parvient à transposer sa mystique anarchiste.

Par ailleurs, la pitié est le moteur fondamental de Mirbeau, tant dans ses combats esthétiques et politiques que dans son art même. Sans pitié pour les usurpateurs, les faussaires, les puissants, il est en revanche plein de compassion pour ces prisonniers de la condition humaine que sont tous les hommes. Dans son métier de journaliste, il ne montrera que peu de compréhension envers ceux qu'il attaque, mais, prenant parti pour les exclus, les faibles, les opprimés, il aura pour eux une pitié sans égale, malgré sa lucidité quant à leur passivité. C'est

tout à fait apparent dans *Sébastien Roch*, où la clairvoyance cruelle à l'égard de son personnage n'empêche pas l'empathie et la tendresse, mais au contraire les renforce.

Comment cette tension entre combat, critique et pitié se manifeste-t-elle dans *Sébastien Roch* ? Samuel Lair nous donne une réponse :

Les contacts – immédiats ou détournés – de l'adolescent [Sébastien Roch] avec le monde qui l'entoure, notamment par le truchement des velléités politiques, de l'émergence de sa conscience sociale, laissent affleurer bien des parentés avec le contenu des principes du métaphysicien [Bergson]. (...) Mirbeau, sans s'être fait le chantre attitré de la violence, en a nettement entrevu la place et le rôle dans les conflits de classe ; (...) l'intérêt de ces diverses focalisations sur ce « mode d'expression » est qu'elles dévoilent souvent une réalité prégnante, nouveau leitmotiv bergsonien, entre une volonté de catharsis impérieuse, et une impossibilité de se contenter des formes d'expression conventionnelles, au premier rang desquelles les ressources verbales.

Ainsi les écrits que signe l'un des alter ego de Mirbeau, le jeune Borolec, sont un reflet exact du cortège de représentations confuses, d'aspirations sourdes qui constituent le ferment d'une volonté de révolte ; on y perçoit le rapport conflictuel entre une pensée qui cherche à faire affleurer les mouvements obscurs dont elle est impérieusement animée, et un mode d'expression impropre à restituer le rythme d'un tumulte intérieur : « Longtemps, à travers les fouillis de ces mots, où je retrouve les grimaces de ces lèvres, j'ai évoqué sa physionomie burlesque et chère (...). A force de regarder ces incompréhensibles pages, où les lettres se pressent, se bousculent, s'entassant l'une contre l'autre, tordues, hérissées de pointes (...) il me semble que je vois Borolec sur une barricade dans de la fumée, debout, farouche, noir de poudre, les mains sanglantes. »¹⁷

Pourtant, l'ouverture de Sébastien sur son environnement ne se traduit pas, de manière exclusive, par une attitude de rejet et de contestation, loin s'en faut ; mais, y compris dans cette attitude de disponibilité, l'opération se solde par un retour sur soi ; son extraordinaire réceptivité se prête à l'expérience des ivresses synesthésiques ; ainsi, parallèlement à la connaissance d'émotions qui affectent divers sens, d'autres types de translations baudelairiennes sont fréquentes, s'amorçant elles aussi par des stimulations sensibles ; l'insolite est qu'elles ouvrent l'accès aux sphères intellectuelles, et font office de point d'impulsion d'une activité cérébrale intense, vertu que Mirbeau refusera aux entreprises artistiques précisément destinées à exalter la pensée, si l'on songe au déni de réussite dont il frappe les créations symbolistes ou les prétentions du naturalisme à la rigueur scientifique ; les correspondances verticales s'abouchent alors aux correspondances horizontales, et vont des aspirations mystiques à l'élargissement spirituel. « Ce sont ces moments de félicité suprême, où mon âme, s'arrachant à l'odieuse carcasse de mon corps, s'élançait dans l'impalpable, dans l'invisible, dans l'irrévélé, avec toutes les brises qui chantent, avec toutes les formes qui errent dans l'incorrupible étendue du ciel. »^{18, 19}

¹⁷ La 628-E8, Collection 10/18, p. 995.

¹⁸ La 628-E8, *op. cit.*, p. 998.

¹⁹ Samuel Lair, « Henri Bergson et Octave Mirbeau : du philosophe poète à l'écrivain philosophe », in Pierre Michel, *Cahiers Octave Mirbeau n° 4, Actes du colloque de Caen « Mirbeau et la modernité »*, p. 321.

On le voit, Mirbeau éprouve la difficulté de synthétiser en un seul personnage les contradictions qui l'habitent. Sébastien est bien entendu déjà ambigu, nous y reviendrons. Il est déjà dans l'ambivalence, mais, sur le plan métaphysique, il n'explore qu'une attitude possible, laissant à Borolec le soin d'incarner l'autre. On retrouve là la dualité du titre, qui nous annonçait deux possibles réactions à la misère humaine, deux réactions qui coexistent dans le tempérament d'Octave Mirbeau. Rappelons à cet égard la réaction de Sébastien et Borolec face au cadavre de Guy de Kerdaniel – leur ennemi commun au collège –, qu'ils retrouvent, mort, au front :

- Pauvre Guy !... soupire encore Sébastien qui sentait les larmes affluer à ses yeux... Pauvre Guy !
Alors Borolec lui saisit le bras, vivement, lui montra tous les mobiles effarés qui travaillaient, fils de paysans et de misérables.
- Eh bien ! et ceux-là !... Est-ce juste ? Tantôt beaucoup seront morts... Lui... Il se retourna vers la charrette qui s'éloignait cahotant sur les mottes.
- Lui !... un riche... un noble... un méchant... C'est juste, lui !... Allons, pioche²⁰.

Notons en outre que la dualité présente dans le titre s'applique également à un autre niveau. Le mysticisme de Sébastien est aussi d'ordre artistique, comme en témoigne son goût pour la musique, la poésie et le dessin. C'est un Mozart qu'on assassine, et non simplement un être doux et pur. Il est pourtant partagé entre deux tendances intrinsèques à sa nature. En effet, si son prénom le rapproche du saint qui nous occupe ici, et va donc dans le sens de la jeunesse, de la beauté, de la marginalité, son patronyme renvoie à un autre saint anti-pestueux, saint Roch²¹. Et ce dernier incarne une sainteté beaucoup plus austère : vêtu, plus âgé, il reflète non un amour humain et divin, mais l'idée de la misère de l'homme et du calvaire que doit être l'existence. Il est devenu, dans l'ambiance particulière de la Contre-réforme, beaucoup plus respectable que Sébastien, et donc pleinement reconnu par l'institution cléricale.

²⁰ Octave Mirbeau, *Sébastien Roch.*, p. 764.

²¹ Sur ce point, voir la Préface à l'édition italienne à paraître de *Sébastien Roch*, par Ida Porfido.

Comment ne pas faire un parallèle avec la fonction du père Roch dans le récit ? C'est d'autant plus frappant que celui-ci est particulièrement fier de son nom, et de ses ancêtres, et notamment de Jean Roch, restaurateur de l'église de Pervençhères – village d'origine de Sébastien, où le père de ce dernier est quincaillier – et mort pendant la Révolution Française. Il est, lui, du côté de l'institution, du catholicisme officiel – et donc de la société. Un épisode vient renforcer l'idée d'un martyr politique et métaphysique de Sébastien : celui où le père de celui-ci fait construire son propre tombeau, souhaitant laisser une trace minérale dans le monde après sa disparition. Or, c'est Sébastien qui meurt en premier, parmi tant d'autres jeunes gens, à la guerre. Comme si l'idée de mort et de postérité du père avait assassiné le fils...

b. Chez D'Annunzio et Debussy, une mystique synchrétique

Il est certain que dans le mystère de D'Annunzio et Debussy, on assiste à une recréation de la légende du saint, avec une oscillation entre la dimension chrétienne du mythe originel et la dimension « païenne » qui va progressivement émerger dans la peinture. Comme le dit lui-même Debussy :

C'est exactement à ce moment qu'est survenu Gabriele D'Annunzio avec *Le Martyre de Saint Sébastien*, pour lequel j'ai accepté de faire de la musique de scène.

C'est beaucoup plus somptueux que le pauvre petit ballet anglo-égyptien. Je n'ai pas besoin de vous dire que le culte d'Adonis y rejoint celui de Jésus : que c'est très beau, par affirmation ; et qu'en effet, si on me laissait le temps nécessaire, il y a d'assez beaux mouvements à trouver.²²

Il est vrai que, dans la légende même, on insiste également sur la beauté du saint. Et si D'Annunzio s'attache à cette beauté, c'est avant tout dans le sens de la légende, en célébrant les vertus du soldat, la beauté sainte de Sébastien. Pourtant, il y ajoute une volupté qui ne

²² Debussy, *Lettres*, p. 204.

saurait être compatible avec la mystique catholique, et qui rapproche son Sébastien de celui de Mishima. Si le Sébastien de D'Annunzio manque de sainteté, celui de Debussy semble davantage tourné vers la spiritualité. Ainsi, Jankélévitch écrit :

Il y a plus : comme tous les princes de la tonalité, comme Fauré lui-même, Debussy a mesuré minutieusement le champ de la mémoire auriculaire et la durée de résonance de chaque ton : il joue à nous faire convoiter la tonalité perdue jusqu'à cette limite extrême passé laquelle la nostalgie et le regret s'éteindraient dans l'oubli. A la tension maximale du désir répondent la quiétude et la gratitude les plus profondes quand le ton perdu et retrouvé est le Do dièse majeur, le ton fastueux et vermeil entre tous : à la fin de *La Chambre magique* – la deuxième partie du *Martyre de saint Sébastien* – Do dièse majeur, ton principal, reparaît au terme d'une résolution simulée en Ré majeur, succédant elle-même à l'alternance grandiose Fa dièse-Do majeur, et cette réapparition en pianissimo, auréolée d'une sorte de gloire quiétiste et mystique, fait descendre l'immense paix de l'au-delà sur toute l'étendue de l'échelle. La majesté incomparable de ces mesures évoque par moments les pages les plus sublimes de la *Khovanchtchina*.²³

Avant même que *Le Martyre de saint Sébastien* ne soit représenté, l'Eglise avait inscrit la pièce à l'Index, craignant le scandale. Car cette pièce est bien celle d'un auteur décadent, qui a une culture suffisamment étendue pour adhérer à la grandeur, et de l'armée, et du martyr d'un soldat beau et doué, mais dont la sincérité religieuse, ou même spirituelle au sens large du terme, est plus que douteuse :

Au fond, ce qui manque au Saint Sébastien de Gabriele D'Annunzio, et ce qu'il ne pouvait lui donner avec sa seule intelligence, c'est la sainteté. Nous sommes en présence d'un érotisme empreint de quelque sadisme.²⁴

D'Annunzio ne pouvait naturellement pas en faire le seul drame de la pureté catholique, étant donné son parcours. Mais, ne subvertissant le triomphe du catholicisme que par un enjeu de chair (fût-elle une référence à Adonis), il n'est pas allé au bout de son sujet. C'est pourquoi, même s'il entretient en apparence le lien le plus profond avec le saint légendaire, il ne s'est en vérité que peu préoccupé des réelles ressources de cette figure. Peut-

²³ Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, op. cit., dans une section intitulée « Limites de la mémoire auditive », p. 183.

²⁴ Armand Caraccio, op. cit., p. 183.

être l'influence des représentations picturales de Sébastien, dont il aimait à s'entourer pour créer, a-t-elle masqué tous les enjeux de ce mythe...

En effet, les descriptions des didascalies (et notamment des didascalies introduisant les mansions²⁵) réalisent bien souvent une fusion entre références antiques et références chrétiennes. Cela rappelle la peinture renaissante italienne. C'est à partir de la Renaissance que Sébastien devient un enjeu esthétique pour les peintres. De par sa nudité « justifiée » (par la nature de son martyr), il offre en effet un vecteur idéal d'étude anatomique. On note chez beaucoup de peintres – Mantegna, par exemple – cette volonté de détailler la souffrance musculaire du saint. Et cet intérêt pour l'anatomie et la rigueur scientifique de l'étude s'inscrit dans le vaste mouvement renaissant s'inspirant et réactualisant l'art et la pensée antiques. On pourrait donc penser que le syncrétisme de D'Annunzio réalise cette même fusion du chrétien et de l'antique que la peinture renaissante.

C'est sans doute exact, mais cette fusion se double d'un syncrétisme associant la Renaissance avec le Moyen Âge. Le Martyre de saint Sébastien n'est-il pas un mystère ? Cette « mise en abyme syncrétique », si l'on peut dire, nous renvoie à nouveau à la conception que se fait D'Annunzio du génie latin. Au-delà du plan politique, il y a chez lui comme une métaphysique de la latinité. Sébastien n'oppose-t-il pas « Maître immortel » (l'Empereur) et « Dieu vivant » (Jésus) ? Opposition réelle de deux types de pouvoir (annonçant les combats

²⁵ « On aperçoit les antiques lauriers du bois d'Apollon, sur une colline ronde comme une mamelle. Ils sont drus et touffus à l'entour, sombres et immobiles comme leurs images votives de bronze offertes dans les sanctuaires. Leurs troncs, hérissés de feuilles aiguës comme les pointes des lances, surgissent contre le ciel latial où fument les longues traînées sulfureuses du jour fuyant. Ils entourent la clairière sainte qu'un autel triangulaire de pierre occupe, rongé par les années et les pluies, sans feu dans l'ombre. Trois femmes sont assises sur les monceaux des vieilles cendres, silencieusement enveloppées dans leurs manteaux noirs, les genoux entre leurs bras et la tête entre leurs genoux. Sont-elles les Parques filles de l'Érèbe, sans quenouille, sans fuseau, sans ciseaux ? Sont-elles les Furies filles de la Terre, sans leurs fouets de couleuvres et sans leurs torches tartaréennes ? Sont-elles les Grâces filles du Soleil, devenues décrépites et lugubres, couveuses de cendres ? Comme des Sybilles ou comme des Suppliantes, elles semblent somnoler ou être accablées de fatigue et de malheur. De hautes tombes sont éparses dans la plaine latine ; des aqueducs interminables chevauchent vers la cité et vers la nuit.

On a dépouillé le Martyr pour l'attacher au tronc d'un grand laurier avec des cordes de sparte. Debout, les pieds nus sur les racines noueuses, il repose sur la tige svelte de sa jambe droite le poids de son corps lisse comme l'ivoire ; et, les poignets liés au-dessus de sa tête, il ressemble au beau diadumène qui se ceint du bandeau. C'est aux Sagittaires d'Émèse que l'Auguste a ordonné de venger par les flèches le Soleil seigneur de l'Empire. Ils sont éperdus d'amour et de crainte. Sanaé, l'archer aux yeux vairons, est parmi eux. Il épie la plaine. » (pp. 243-244). N'a-t-on pas l'impression d'être en présence d'une description de tableau renaissant ?

italiens du Moyen Âge), mais molle opposition sur le plan de la vitalité de ce caractère avant tout latin.

Notons tout de même que Debussy a un rapport beaucoup plus profond avec le mysticisme, bien qu'il ne soit pas chrétien. Il l'explique lui-même à l'occasion de la composition du *Martyre* :

Je ne pratique pas selon les rites consacrés. Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. Je ne pense pas qu'un homme revêtu d'une robe abbatiale soit plus près de Dieu ni qu'un lieu dans la ville soit plus favorable à la méditation. Devant un ciel mourant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques et incessamment renouvelées, une incomparable émotion m'étreint. La vaste nature se reflète en mon âme véridique et chétive. Voici les arbres aux branches remontées vers le firmament, voici les fleurs parfumées qui sourient dans la prairie, voici la terre douce tapissée d'herbes folles... Et insensiblement les mains prennent des poses d'adoration... sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères et troublants passagers, voilà ce que j'appelle prier...²⁶

C'est notamment pour cela que la critique est beaucoup plus indulgente avec la partition de Debussy qu'avec le texte de D'Annunzio, souvent jugé comme un travail très artificiel et emprunté. On attribue régulièrement cet échec au manque de sincérité, non réellement religieuse, mais plutôt spirituelle de D'Annunzio. Comme on peut le comprendre à lire cette citation, rien de tel chez Debussy, ce qui fait espérer à beaucoup que le *Martyre* soit de plus en plus diffusé sans les parties chantées ou récitées, seulement sous sa forme musicale.

c. *Chez Trakl, une mystique poétique*

Pour Trakl aussi, le mysticisme serait presque une forme de rousseauisme. Toutefois, la nostalgie d'un paradis perdu est une nostalgie vide. On le voit avec le mythe de l'enfance, si souvent connoté positivement, et pourtant remis en cause par les visions angoissantes, le souvenir de la dureté de la mère, et l'impression de solitude. Là aussi, il y a un âge avant le

²⁶ Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, p. 368.

martyre, martyre qui, contrairement à celui de Sébastien, ne signe pas nécessairement une montée vers le spirituel. En quoi consisterait alors ce martyre ? Comme l'explique bien Maurice Godé :

L'inceste et le sentiment de culpabilité qui en découle conditionnent une vision de l'existence dans laquelle il n'est pas d'autre issue que d'être chasseur ou chassé ; de là vient le thème récurrent de la « passion » qui permet à l'auteur de s'investir dans le personnage du martyr Sébastien, incarnation du poète maudit. Pourtant, la pulsion de mort dont jouit le poète de manière masochiste n'est pas seulement le résultat d'un conflit personnel. Le terme de *Geschlecht*, qui apparaît à plusieurs reprises et qui désigne en allemand aussi bien le sexe que l'espèce signale qu'ontogenèse et phylogénèse vont de pair. « Sur le garçon pèse la malédiction de l'espèce/sexe dégénéré », dit le poème en prose « Traum und Umnachtung ».

Le martyre est donc d'une certaine manière originel, déjà inscrit, fatal, inhérent à l'espèce humaine. Et il intervient dans la vie après l'enfance, pour en apaiser certaines angoisses et en faire naître d'autres.

Dans ce monde atroce et chaotique, quelle est la fonction de la poésie ? Peut-elle tenir lieu de mystique ? On a entrevu l'hypothèse selon laquelle le double martyre pourrait correspondre chez Trakl au martyre de la vie et surtout de l'inceste, d'une part, et au martyre de la création poétique, d'autre part. Mais la poésie ne représente-t-elle pas un espoir, une possibilité d'expiation de la faute dans son expression ?

Sur le plan formel, le caractère à la fois statique et chaotique du monde se manifeste notamment par la préférence donnée aux adjectifs par rapport aux verbes, par l'oscillation permanente entre le présent et le prétérit, par l'absence de repères spatiaux et de perspective. En ce sens, la poésie de Trakl ne se contente pas de répéter le monde dans ses insuffisances ; elle se fait critique à l'égard de la société dans la mesure où elle pose de manière radicale le problème de la communication : les images défilent sans lien apparent – en cela elles s'apparentent au style « kaléidoscopique » des expressionnistes –, la forme parataxique est prédominante, signe d'une difficulté de dire le chaos du monde, le prédicat est souvent réduit à sa plus simple expression. La communication ne subsiste plus que comme violence faite à autrui, et le tabou social conduit l'amour incestueux à recourir au solipsisme. La langue de Trakl se ferme à l'espace social, prenant le caractère de « parole » qui refuse l'échange de la « langue ». Et pourtant, bien que dominée par le thème de la solitude et du silence – un poème porte le titre « An die Verstummen » (A ceux qui se sont tus) –, cette poésie représente un effort pour dire le monde et ébranler son statisme : la structure

figée de celui-ci se dissout par la synesthésie et au moyen d'une langue affranchie en partie de ses contraintes sémantiques et syntaxiques : des verbes transitifs, pour ne prendre que cet exemple, sont employés sans complément d'objet, des verbes intransitifs en reçoivent un.²⁷

En réalité, espoir et désespoir poétiques sont indissociables. Sur le plan mystique, la poésie est un échec cuisant : bien qu'elle soit source de souffrance, elle ne peut en aucun cas constituer une forme d'expiation. Sur le plan strictement esthétique, qui nous intéressera plus tard, la poésie acquiert une force nouvelle, au contraire.

Bien que pénétré de valeurs chrétiennes, Trakl ne peut donc donner à la poésie-souffrance une réelle fonction de martyr, puisque la rédemption ne vient pas, en fin de compte. On peut à nouveau se demander si cette idée de « civilisation », d'espèce, bien que renvoyant évidemment au péché originel, ne convoque pas également une conception plus proche de celle de l'Antiquité. L'abondance d'occurrences de l'adjectif « uralt » vient conforter cette hypothèse. Or, on sait depuis Hölderlin – dont l'influence sur Trakl est considérable – que dans la tragédie grecque, c'est dans le sacrifice volontaire de celui-là même qui n'est pas coupable que peut se refonder une civilisation neuve, lavée de tous ses maux. Trakl serait-il alors un innocent qui se propose d'assumer une faute afin de permettre l'éclosion d'une société régénérée ? De quel ordre serait son innocence ? Il est certes difficile d'infirmer ou de confirmer cette hypothèse, mais il semblerait que ce soit justement dans sa position hermétique, solitaire et anti-bourgeoise que Trakl se différencie de cette civilisation maudite. Cela peut constituer une piste de lecture de son œuvre, donnant à nouveau un caractère syncrétique à cette figure de saint Sébastien, qui, bien que symbolisant le triomphe du christianisme, paraît décidément s'y prêter.

²⁷ Maurice Godé, *L'Expressionnisme*, pp. 183-184.

B. Un renversement des valeurs dans l'air du temps

Saint Sébastien est à l'évidence un martyr associé au triomphe du christianisme : il parvient à convertir par ses miracles et par sa foi, à une époque charnière entre le paganisme et l'ère chrétienne. Il ne se situe pas du côté du renouveau de la foi catholique, comme, par exemple, saint François d'Assise, mais bien du côté de l'avènement du christianisme. Saint Sébastien est aussi un rebelle, celui qui vit sa foi dans la dissidence. Malgré sa force de conviction, qui a converti de nombreuses personnes, il reste isolé, en marge, condamné par la société.

a. Chez Mirbeau, un renversement décadent et révolutionnaire

Du temps de Mirbeau, la société « officielle » est liée au christianisme. On peut dire qu'au moment de la rédaction de *Sébastien Roch*, les républicains ont déjà en partie laïcisé la France. Il n'en reste pas moins que l'œuvre renvoie davantage à l'époque de la jeunesse de Mirbeau, quand l'Eglise catholique jouissait encore d'une influence absolument considérable. Et, bien évidemment, le poids de l'institution religieuse se fait beaucoup sentir jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle – à l'époque de Mirbeau, le sabre et le goupillon forment une véritable alliance. Quoi qu'il en soit, le passage de son fils chez les Jésuites est pour le père de Sébastien l'occasion d'avoir une place dans la société, d'acquérir un certain pouvoir par l'intermédiaire de son fils. La dissidence, c'est frappant, n'est plus parmi les catholiques, mais bien contre eux. Ces éléments tendent à rapprocher Mirbeau de la critique décadente. Car, si Mirbeau est matérialiste et n'a donc pas besoin d'autres arguments pour abandonner le catholicisme, il n'en reste pas moins qu'il a conscience de vivre dans une époque charnière, une époque de redéfinition des valeurs, de bouleversement de la société ; et, sur bien des

plans, d'avènement de la médiocrité. D'autre part, les restes de son éducation religieuse lui donnent un éternel sentiment de culpabilité, qui lui fait ressentir sa propre misère. Pierre Michel a inventorié les points qui rapprochent Mirbeau des décadents :

Avec les décadents, Mirbeau a en commun nombre de thèmes :

- Le thème de l'irréversible déliquescence d'une société moribonde (...);
- Le thème de la névrose qui frappe la société tout entière, avec son cortège de perversions, et aussi ce tarissement de l'énergie, et cette anémie morale qui frappent Sébastien Roch (...);
- Le goût du morbide et de la pourriture (...);
- L'omniprésence de la mort (...).²⁸

Plus fondamentalement, on note que la dissidence, dont Sébastien et Borolec sont deux versants (le nihilisme et l'anarchisme révolutionnaire), est possible parce que saint Sébastien lui-même est une figure du renversement. Saint Sébastien signe le passage d'une forme de société à une autre, d'une croyance à une autre, tout comme le duo de *Sébastien Roch* symbolise le « changement de paradigme » de la fin du XIX^e siècle. Mirbeau étant un pessimiste convaincu, ce renversement se fait de manière négative. En effet, la société autrefois dominante continue à dominer, à opprimer et à détruire ; malgré tout, la révolte est possible. La révolte perpétuelle, le combat incessant, la révolution permanente sont même les seules issues possibles : elles nous emmènent du côté de Sisyphe, mais elles nous donnent aussi courage et consolation.

Dans ses études mirbeaulogiques, Pierre Michel fait fréquemment référence à l'absurde camusien. John Walker note que ce pessimisme mirbellien s'accompagne d'une ironie féroce à l'égard du héros. La scène de la communion, par exemple, où Sébastien, pris d'un accès de culpabilité causé par l'effrayante préparation des Jésuites, s'étouffe avec l'hostie, est un moment de farouche drôlerie, tournant en ridicule l'éducation religieuse et également le personnage. Mais, concernant le décadentisme pessimiste de Mirbeau, le final

²⁸ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, pp. 180-181.

ironique est autrement plus proche d'un sens de l'absurde. Sébastien meurt, et son ami Borolec le porte parmi les décombres. Voici le commentaire de John Walker :

À la suite d'une bataille livrée sans raison, Sébastien Roch, soldat inutile, est tué par un obus envoyé sans raison. [Son] histoire aboutit à un cadavre insignifiant qui disparaît dans la fumée, porté sur les épaules d'un bienveillant idiot. Un enfant doué est devenu un jeune homme dont la vie et la mort ont été également futiles, et Mirbeau a réussi son roman ironique²⁹.

Le héros martyr n'est même pas digne de sa condition, bien qu'il attire sur sa personne et sur son destin la pitié du lecteur. C'est en fait toute la condition humaine qui, bien que misérable et pitoyable, ne renvoie qu'à l'absurde. La pitié de Mirbeau pour le genre humain échappe à toute sublimation, du sentiment ou de son objet. Et, paradoxalement, c'est cela même qui la rend plus forte et plus humaniste encore. Comme le dira Camus, « il faut imaginer Sisyphe heureux ».

b. Chez D'Annunzio et Debussy, décadentisme et subversion

Si l'on s'interroge sur le bouleversement des valeurs dont *Le Martyre de saint Sébastien* serait vecteur, on ne peut que rester sceptique. En effet, sur les plans politique et métaphysique, rien que de très banal, voire de réactionnaire. Ce sont les dimensions païenne, d'une part, et érotique, d'autre part, qui ont semble-t-il choqué à l'époque. Et il existait de la part de D'Annunzio (moins de celle de Debussy) une volonté de subversion, qu'il affiche jusque dans son texte même. N'écrit-il pas « Tout est renversé » (p. 56), faisant allusion à l'écroulement de la voûte, mais aussi à la société qui se fissure ?

D'Annunzio n'innovant pas sur le plan politique, pas réellement sur le plan métaphysique (n'avoir pas une foi pure et manquer de sainteté n'est pas une révolution au

²⁹ John Walker, *L'Ironie et la douleur. L'œuvre d'Octave Mirbeau*, thèse dactylographiée, université de Toronto, 1954, cité par Pierre Michel dans les notes de *Sébastien Roch*, p. 1237.

début du XX^e siècle), il cherche à innover sur le terrain esthétique. Sa volonté de subversion procède de la fonction d'artiste qu'il se donne, dans la continuité de l'art pour l'art. L'artiste est en rupture avec la société bien-pensante. Notons que sa subversion semble malgré tout tourner court, surtout en regard des œuvres mirbellienne et trakléenne, dont la révolution est plus permanente. Cette manière de donner à l'artiste une fonction purement artistique, ou du moins de justifier la subversion par la seule valeur artistique de l'œuvre, est en forte contradiction avec son engagement politique, engagement qui, comme on l'a vu, est très présent dans *Le Martyre de saint Sébastien*, à travers la glorification d'un soldat latin.

c. Chez Trakl, un renversement des valeurs intériorisé

Chez Trakl, deux manifestations de ce renversement des valeurs prennent un relief particulier. La première est religieuse, la seconde, métaphysique (et esthétique).

En ce qui concerne la foi religieuse de Trakl, on note la grande influence de certains mythes, de certaines images, mais surtout le poids de valeurs communément acceptées et reconnues. La figure du Christ, ainsi que celle de saint Sébastien, sont deux illustrations de la passion, du martyr qui doit racheter les fautes de l'humanité. Ce que Trakl transpose dans la poésie, aussi bien sur le plan thématique que dans les images utilisées (la croix, par exemple, est récurrente). Il est également frappant de noter la grande présence du Pain et du Vin – fût-elle uniquement l'héritage de Hölderlin –, comme si l'idée de communauté consolatrice, de nourriture spirituelle, avait encore une quelconque valeur dans l'Autriche contemporaine. Les valeurs judéo-chrétiennes ont toujours droit de cité dans la vie de Trakl, en proie à un immense sentiment de culpabilité. Mais en même temps, il y a renversement. L'origine de sa

culpabilité, à savoir l'inceste avec Grete, est aussi source d'apaisement, tout à la fois malédiction affective et bénédiction affective, faute sociale et martyre social. En outre, le renversement est également dans la contestation même du christianisme. On trouve tout d'abord une critique de l'histoire du christianisme, souvent en creux, parfois de façon assez aisément repérable à travers des mots fortement connotés comme dans « Chant occidental », où l'on parle de « croisades et brûlantes tortures ». On note également l'image du prêtre violentant l'enfant, du prêtre sinistre, image de violence et de corruption. D'où vient-elle ? La religion perçue comme une source de violence, c'est dans l'air du temps.

Sur le plan métaphysique, on revient à l'opposition entre révolte et révolution. Trakl vit dans une époque qu'il juge décadente. Nous sommes à l'orée de la Première Guerre mondiale, et à la veille du déclin d'un Empire austro-hongrois dont la fin est palpable (il suffit pour s'imprégner de cette atmosphère de lire Hugo von Hofmannsthal). Trakl appartient à la génération expressionniste et, si l'on ne peut dire de sa poésie qu'elle s'inscrit délibérément dans un mouvement donné, tant elle est personnelle, Trakl écrit à l'évidence une poésie proche à bien des égards des critères expressionnistes. Adrien Finck écrit :

Avec l'expressionnisme (dans la mesure où les différentes tendances se laissent réduire à un dénominateur commun) [Trakl] partage la tension des deux pôles – *fragmentation* et *métamorphose* – suggérée en allemand par l'ambiguïté de la formule *Menschheitsdämmerung* (crépuscule/aube de l'humanité), la « crise de génération », le refus de l'époque et de la civilisation (matérialiste, « bourgeoise »), la révélation de la « vérité » par la déformation de la réalité extérieure, l'attitude « visionnaire », la forte exigence éthique d'une « conversion ».³⁰

Trakl affichera cette idéologie, mais bientôt, la révolte se fera plus intérieure. C'est à nouveau Adrien Finck qui nous l'explique, et qui montre la manière dont elle a été transposée dans l'univers poétique :

³⁰ Adrien Finck, « Introduction », in Georg Trakl, *op. cit.*, p. 32.

L'isolement du langage et la haute stylisation esthétique qui l'accompagne sont une réaction face aux conditions historiques. L'hermétisme est en quelque sorte la seule solution qui s'offre au poète « antibourgeois ». Cet hermétisme prend la signification historique d'une protestation. L'autre voie eût été celle du révolutionnaire tendu vers l'avenir, les forces sociales nouvelles. Par ses origines et plus encore par son tempérament introverti, sa révolte rentrée, sa conscience éthique et religieuse, son pessimisme foncier, il est évident que la foi activiste du révolutionnaire ne pouvait être celle de Trakl.³¹

La protestation, la lutte opèrent maintenant en dedans, en creux, dans l'absence et le silence plus que dans la parole ostentatoire ou dans la force affirmative. La figure de saint Sébastien se départit ici de sa dimension héroïque, due à la fois à sa profession d'archer, à sa beauté parfaite et à son caractère synchrétique qui ajoute encore à sa puissance de suggestion mythologique. Chez Mirbeau, le renversement des valeurs s'opère dans une dérision de l'héroïsme ; chez D'Annunzio, au contraire, c'est un renversement sulfureux et assez peu fondamental, avec une glorification extrême de l'héroïsme de Sébastien. Mais chez le seul Trakl nous trouvons cette intériorisation du bouleversement qui touche alors l'Europe occidentale.

* * *

À la lecture des trois œuvres qui nous intéressent, on ne peut qu'être frappé par la multiplicité des approches possibles de la légende de Sébastien. Sur les plans politique et métaphysique, on relève déjà trois attitudes très différentes, avec toutefois une plus grande fissure entre Mirbeau et Trakl et d'autre part, D'Annunzio. Si l'on s'attache également un peu à la musique de Debussy, on serait tenté de la rapprocher des auteurs français et allemand, surtout concernant sa profession de foi panthéiste et son mysticisme. Tous sont pourtant très proches de la légende du saint, ne s'en écartent que peu. On retrouve chez nos trois auteurs

³¹ *Ibid.*, p. 34.

des dimensions inhérentes à la tradition religieuse ou picturale de Sébastien. Mirbeau choisit de mettre en avant le bouleversement révolutionnaire d'une époque, en liant étroitement politique et religion, puisqu'il voit l'anarchisme vitaliste comme la réponse idéale à la domination de la bourgeoisie catholique. Trakl, quant à lui, critique l'officiel – le siècle et le catholicisme bourgeois – mais ne se conçoit pas comme force de proposition, et intériorise, poétise (sans nécessairement sublimer) la mal-être de l'homme moderne. D'Annunzio manifeste une volonté de choquer ses contemporains, mais sa contestation est avant tout mondaine, et n'atteint pas la puissance de celle des deux autres : dans son *Martyre*, il nous présente un surhomme sulfureux qui présente une vision alléchante du soldat qui se bat pour une latinité syncrétique. Voyons si cette ligne de fracture peut s'appliquer dans les autres dimensions où saint Sébastien fait preuve à nouveau d'une profonde ambiguïté.

DEUXIÈME PARTIE



SAINT SÉBASTIEN

OU LA FIGURE DE L'AMBIGUÏTÉ

PSYCHOLOGIQUE ET SEXUELLE

Telle qu'elle est retranscrite par Voragine, la légende de saint Sébastien, très courte, ne nous permet pas d'affirmer l'existence d'une réelle ambiguïté psychologique. Cependant, on peut relever une ambiguïté sexuelle – qui est d'ailleurs liée à une ambiguïté sociale et politique – entre la pureté du saint et la dépravation du favori de l'Empereur. Dans les

représentations picturales du saint, c'est à nouveau l'ambiguïté sexuelle (celle du saint ou celle du peintre) qui est mise en avant, au moins à partir de la fin du Moyen Age. Ambiguïté sur le plan du sadomasochisme (souffrance et plaisir de la sagittation), de même qu'ambiguïté sur le plan de l'éventuelle homosexualité et de l'androgynie.

A la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, on pouvait s'attendre d'une part à ce que cette ambivalence sexuelle soit évoquée, et d'autre part à ce que la psychologie (omniprésente dans la littérature du XIX^e siècle, et fondamentale chez un modèle commun – Dostoïevski) arrive sur le devant de la scène. On pourrait même parler d'une ontologie chez nos trois auteurs, qui donnent, au travers d'un ou plusieurs personnages, une vision de la condition humaine.

1. La lutte de l'ange et de la bête : la pureté martyrisée

Cette condition humaine, à la suite de Pascal, est déchirée entre la misère et la pureté, autrement dit le prosaïsme, la vulgarité, la bassesse et la perversité d'une part, la soif d'idéal, la quête mystique d'autre part (déchirement d'autant plus profond que, comme on l'a vu, la métaphysique se vide en partie de son contenu et de sens). On peut parler d'une véritable lutte entre l'ange et la bête, à la fois entre les hommes et à l'intérieur d'un même être (loin d'un quelconque manichéisme, donc).

A. La corruption extérieure

Chez nos trois auteurs, l'attaque extérieure, la fatalité ou l'action néfaste de l'individu ou de la société est primordiale. Peut-être parce que la légende du saint qui vit la pureté contre autrui sous-tend l'idée d'une menace venue de l'extérieur.

a. Chez Mirbeau, un viol aux multiples dimensions

L'histoire du pauvre Sébastien Roch est bien celle du meurtre d'une âme d'enfant. Ami de la nature, esprit pur, intelligence sensible et clairvoyante, il va, en raison de sa délicatesse même, de sa fragilité même, être réduit à néant par le viol intellectuel, spirituel, psychologique et sexuel des Jésuites. Le viol intellectuel est celui perpétré par l'institution scolaire elle-même, celui que Mirbeau ressentira lui aussi, jusqu'à l'université, où les mathématiques et le droit sembleront forcer et réduire son esprit. Comment, dans ces conditions, pourrait-il davantage soutenir une école laïque, telle qu'elle est prônée par les Républicains ? Perçue par lui, à juste titre, comme une école d'endoctrinement avant tout, elle fonctionne de la même façon que l'institution jésuite dont il a subi les effets les plus néfastes. Profondément individualiste, ce qui n'empêche pas une grande pitié à l'égard des exclus, ni un grand sens de la solidarité et de l'amitié, il sera émerveillé par la méthode d'éducation des Pissarro. Camille Pissarro élève ses enfants dans la plus grande liberté : chacun s'épanouit dans son art de façon autonome et heureuse, chacun peignant différemment, dans une harmonie et une joie totales. On est effectivement loin du modèle de l'éducation religieuse, comme de celui de l'école républicaine. C'est pourquoi Mirbeau soutiendra également différents projets d'école libertaire, comme celui de Paul Robin. Pierre Michel nous l'explique à partir d'une réflexion sur les dangers de la science et de la modernité :

Quant [aux dangers de la science], ils sont également incarnés par les scientifiques, charlatans de la science, qui, objectivement, ne font jamais que servir les intérêts des politiciens prétendument « républicains », dont les

objectifs ne sont pas fondamentalement différents de ceux des anciennes religions : bien qu'ils soient en concurrence pour le partage du gâteau, le pouvoir sur les âmes, et partant sur les corps et les biens, « Cartouche » et « Loyola », les escrocs politiques et les pétrisseurs d'âme de l'Eglise romaine, sont en réalité alliés contre tous ceux qui entendent au contraire émanciper les intelligences, par exemple le pédagogue libertaire Paul Robin, révoqué par Georges Leygues, avec la complicité des cléricaux, et dont Mirbeau prend aussitôt, et vigoureusement, la défense.³²

Quant au viol spirituel, que l'on a déjà abordé, il correspond à la destruction d'une foi belle et pure par une religion officielle, punitive, culpabilisatrice. L'éducation jésuite a deux caractéristiques principales. D'abord, elle ne provoque chez Sébastien que dégoût et violence psychologique :

Et ces hauteurs où son âme avait un instant plané, il retombait plus lourdement que jamais dans le dégoût des besognes journalières. Ses livres lui faisaient horreur davantage ; il en comprenait mieux le vide affreux, le barbare mensonge et la déprimante hostilité. Les ouvrir seulement, et c'était la nuit, aussitôt ; une nuit noire, opaque, qui l'enveloppait, et où rampaient des larves gluantes, à tête de prêtres³³.

Par ailleurs, comme tout apprentissage social, le passage par le collège de Vannes inculque au sincère Sébastien l'art de la dissimulation, l'hypocrisie, la compromission :

Pourtant, les trois années qu'il venait de vivre parmi ce petit monde, dressé à l'intrigue et à l'hypocrisie, lui apprirent à ne plus montrer, tout nus, ses sentiments et sa pensée ; il sut dissimuler ses joies comme ses souffrances, avec une pudeur avare et jalouse, ne plus jeter à la tête de chacun les morceaux saignants de son propre cœur. Sans devenir méfiant, ni compliqué, il surveilla davantage ses paroles et ses actes, surtout auprès des maîtres, car les quelques élans qu'il avait eus vers eux ne lui avaient valu qu'un soulagement momentané, des promesses vite changées en duperies.

Le rôle du Père de Kern devient plus clair à présent : pour approcher Sébastien et tenter de l'appivoiser, il a dû utiliser les qualités de Sébastien, ou celles auxquelles celui-ci serait susceptible d'être sensible. En l'occurrence, il lui suffit de prendre le contre-pied des deux caractéristiques mortifères du collège, en étant initié aux belles choses et en les faisant découvrir délicatement au jeune élève ; en se montrant patient et constant, ainsi que d'une

³² Pierre Michel, « Octave Mirbeau et le concept de modernité », in *Mirbeau et la modernité*, p. 14.

³³ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 619.

tendresse sans pareille. Le viol spirituel s'opère à la fois par une violence extérieure insupportable et d'une manière beaucoup plus insidieuse, à partir de l'univers même du pur Sébastien.

Ce viol spirituel est intimement lié aux viols psychologique et sexuel. Tout d'abord, Mirbeau comprend parfaitement que l'idée même de péché originel, les notions de faute et de culpabilité ne peuvent que détruire la pureté d'une âme, annihilant tout élan naturel vers le plaisir, vers la beauté, vers les autres. Il comprend également que la destruction psychologique est peut-être avant tout sexuelle, dans la mesure où c'est par la sexualité que tout péché est expliqué. Les rapports avec autrui sont faussés par l'idée d'une sexualité « déviante »³⁴ ; c'est manifeste à la fin de l'épisode du collège de Vannes, quand Sébastien est accusé d'avoir des relations « contre nature » avec Borolec (on sait que ce n'est là qu'un prétexte, mais c'est également une atteinte à ce que Sébastien a de plus cher et de plus pur, à tout ce qui lui reste). Le viol psychologique et sexuel consiste non seulement en ce viol horrible par le Père de Kern, viol physique représenté par une ligne de points, terrible en lui-même, mais aussi symbole de tous les viols subis par Sébastien ; le viol psychologique et sexuel est aussi celui de toute une société gouvernée par des principes judéo-chrétiens qui bafouent la nature des hommes, et rendent impures toutes les pensées et toutes les actions, surtout quand elles procèdent de la bonté naturelle et spontanée des individus. Ce viol est en fait la mise à mort de

³⁴ L'exercice de la confession est à cet égard particulièrement éloquent : « En ce moment, la confession était, de tous les exercices religieux, celui qui l'ennuyait le plus. Il ne s'y rendait jamais qu'avec un trouble extrême, le cœur battant, comme vers un crime. Le solennel et ténébreux appareil de cet acte obligatoire, ce silence, cette ombre, où une voix chuchotait, l'effrayaient. Dans cette nuit, il se croyait le témoin, le complice d'il ne savait quoi d'énorme, d'un meurtre, peut-être. La sensation en était si vive qu'il lui fallait tout son courage, toute sa raison, pour ne pas crier, appeler au secours. Le Père Monsal, son confesseur, un grand prêtre à face rougeaude, dodelinante, aux lèvres grasses, aux manières doucereuses, le gênait par ses questions. Il l'interrogeait sur sa famille, sur les habitudes de son père, sur tout l'entour physique et moral de son enfance, écartant d'une main brutale le voile des intimités ménagères, forçant ce petit être candide à le renseigner sur des vices possibles, sur des hontes probables, remuant avec une lenteur hideuse la vase qui se dépose au fond des maisons les plus propres, comme des cœurs les plus honnêtes. Sébastien avait pour cet homme qui était là, près de lui, la répulsion nerveuse, crispée, qu'on éprouve à la vue de certaines bêtes rampantes et molles. Il lui semblait que les paroles lentes, humides, qui sortaient de cette invisible bouche, se condensaient, s'agglutinaient sur tout son corps en baves gluantes. » Le Père l'amène sournoisement à parler de Marguerite, alors que Sébastien n'a « rien à se reprocher ». Et pourtant : « Il marmottait des mots latins ; sa main, sur le grillage, passait et repassait, distribuant de vagues bénédictions. Et, très rouge, prêt à pleurer, avec de la honte sur la peau, Sébastien sortait du confessionnal, sentant que quelque chose de sa pudeur, que quelque chose de la virginité de Marguerite était resté là entre les mains violatrices de cet homme. » (pp. 608-610).

l'individu, qui continue à avoir des pulsions naturelles, mais qui sont tellement condamnées qu'elles se pervertissent en pulsions mortifères.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, un Sébastien que l'on cherche à corrompre

Le mystère de D'Annunzio laisse peu de place à la psychologie du saint, car il n'encourage pas les tirades en aparté ou les monologues, qui pourraient renseigner sur l'état d'esprit ou les tourments de Sébastien. Dans cette pièce, tout est très affirmatif. Seules les didascalies nous instruisent, de manière assez sémiotique, sur l'évolution intérieure du saint. Il est cependant impossible de dire que celui-ci soit atteint par les tentatives de corruption dont il est l'objet. En effet, de toutes parts, on flatte sa beauté et on tente de l'amadouer pour qu'il renonce à sa foi nouvelle et reste en vie. C'est en réalité le désir qu'il suscite (surtout chez l'Empereur, mais aussi parmi les archers, et plus généralement dans la foule tout entière) qui pousse les autres à vouloir le convaincre rationnellement ou le persuader de façon plus affective. Pourtant, si l'on excepte l'épisode notable où sa foi semble fléchir et où il est en proie à un combat intérieur, il reste un saint triomphant. Des trois Sébastien qui nous occupent, c'est le seul à ne pas sortir corrompu, mais au contraire à sortir grandi de l'épreuve de la tentation. Ce n'est pas l'histoire d'une corruption, mais bien l'histoire d'une béatification que nous avons sous les yeux.

Certes, cette représentation est plus fidèle à la légende, à la vie du saint. Elle est pourtant assez surprenante, surtout quand on songe à la volonté de subversion qui a présidé à la création de la pièce. Pourtant, et nous y reviendrons, ce décalage dans le scandale ne manque pas d'intérêt. En effet, dans les autres œuvres, la corruption venant de l'extérieur finit par avoir le dessus sur le saint (quels que soient les traits que celui-ci prenne). Ici, elle recule face au pouvoir de la foi. Et le saint reste immaculé. Parallèlement, c'est le seul à ne pas être

atteint par la violence de la sexualité. Le texte fait constamment allusion à son homosexualité, et, si Sébastien rejette violemment l'Empereur « maudit », il n'est en revanche pas esclave de sa sexualité, qui est ici perçue comme une autre possibilité d'exaltation et de triomphe. Nous y reviendrons dans la partie dont cet aspect est l'objet, mais il semblait nécessaire de le mentionner ici, car cette vision positive de la sexualité et de l'homosexualité renforce l'image incorruptible de Sébastien dans ce *Martyre*.

c. Chez Trakl, une corruption civilisationnelle et fatale

L'idée d'une décadence de la société, la posture antibourgeoise, la vision apocalyptique du monde, ainsi que le mythe d'une enfance perdue, tout cela devrait nous faire déceler chez Trakl le motif d'une corruption psychologique venue de l'extérieur. En effet, le passage à l'adolescence est vécu comme une corruption, car découverte de l'inceste, du plaisir charnel coupable et de la drogue. Mais cette forme de corruption est ambiguë, car elle émane aussi de l'intérieur : c'est ce que nous verrons plus loin.

En ce qui concerne l'influence néfaste d'un élément proprement extérieur à l'homme, on peut avancer plusieurs hypothèses. Tout d'abord, l'idée de fatalité, de race maudite exonère partiellement le frère et la sœur de leur faute : ils deviennent par là même jouets du destin, et, en tant qu'aboutissement ultime, une forme de rachat, tout comme Œdipe et Antigone, par leur volonté d'incarner la faute et de la porter jusqu'au bout, permettent la refondation de la cité, de l'homme et de son rapport aux dieux. La corruption extérieure serait alors en fait une planche de salut, une forme d'espérance.

Par ailleurs, c'est la décadence de la société occidentale (que l'on peut considérer en partie comme l'aboutissement de ce *fatum*, ce qui expliquerait l'apocalypse inévitable et

souhaitée) qui tend à pervertir l'individu. Au-delà de la société occidentale, dont Trakl ressent et appelle le déclin, c'est toute société qui met en péril l'individu. C'est ce que l'on voit dans « Kaspar Hauser Lied »³⁵. Dès l'apparition de la « maison » et de la « ville », l'ombre de l'assassin rôde, et il commet son crime au dernier vers. Mais la présence est déjà annoncée alors même que Kaspar Hauser est en communion avec la nature, à travers l'image du « singende Schwarzvogel ». La mort est donc naturelle, mais elle est cristallisée et accentuée, transformée en meurtre dès lors qu'elle pénètre le monde des humains. Il s'agit ici particulièrement des « weißen Menschen », qui semblent indiquer en effet un déclin propre à l'époque, mais qui n'apparaissent que comme l'accomplissement de cette fatalité pesant sur l'espèce humaine. Dans « Anif »³⁶, Trakl indique clairement :

Groß ist die Schuld des Geborenen.

Dans le même poème, on a une désignation d'un « Fremdling », d'un étranger, ému à la vue des meubles paternels. Elle semble être une désignation du poète, qui serait donc un inadapté, un étranger dans sa propre maison familiale. Cette conception est au cœur de la poésie trakléenne. Le poète est inadapté à la société, maudit, et donc nécessairement en marge. C'est cette marge qui met en danger l'âme et l'esprit, qui mène à la folie, à l'inceste, aux pulsions meurtrières. Pourtant, la marge semble le lieu même d'où la poésie peut surgir. Il y a donc un paradoxe entre ces deux dimensions, la fatalité que le marginal, le jusqu'au-boutiste peut enrayer, et l'exclusion dont il fait l'objet. Le poète est à la fois l'archétype d'une société et le différent, l'autre. De même, la corruption est intrinsèque à la société, et elle provient de la position marginale du poète. Il n'y a donc plus réellement de corruption, ni intérieure, ni extérieure, que ce soit à l'homme ou à la société. Double dualité, éclatement des problématiques : le mal-être s'en trouve généralisé.

³⁵ Georg Trakl, *op. cit.*, pp. 198-199.

³⁶ Georg Trakl, *op. cit.*, pp. 226-227.

Plus encore, c'est cette position marginale du poète qui fait de lui le dépositaire idéal de la souffrance de ses ancêtres et de la communauté des humains tout entière. Dans « Gesang des Abgeschiedenen »³⁷, « [der sinnende Mensch] », calme car nourri du pain et du vin partagé avec ses frères, et donc en paix avec les dimensions religieuse et sociale de son existence, se vit tranquillement comme le réceptacle de la chute d'une race :

Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten des Alten,
Die purpurnen Martern, Klage eines großen Geschlechts,
Das fromm nun hingert in einsamen Enkel.

Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Mitten des Wahnsinns
Der Duldende an versteineter Schwelle
Und es umfängt ihn gewältig die kühle Bläue und die leuchtende Neige des
Herbstes,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Maß und Gesetz und die mondenen Pfade des Abgeschiedenen³⁸.

On a là un lien avec la légende du saint. Car celui-ci reste dépositaire des valeurs du monde païen, et c'est en tant que soldat qu'il devient martyr. Et pourtant, chez Sébastien, il y a un triomphalisme et un sens de la rupture qui s'éloigne de la continuité parfaite ici exprimée, et de l'idée de fin, d'apocalypse, qui n'inclut pas réellement de renouveau.

B. Le martyr intérieur

³⁷ Georg Trakl, *op. cit.*, pp. 280-281.

³⁸ Avec amour aussi le silence dans la chambre enveloppe les ombres des ancêtres,
Les pourpres martyres, plainte d'une grande race
Qui pieusement se meurt dans le descendant solitaire.

Car plus rayonnant toujours s'éveille des noires minutes de la démence
Un qui endure sur le seuil pétrifié
Et violentes l'enveloppent la fraîche bleuité et la chute lumineuse de l'automne,

La paisible demeure et les légendes de la forêt,
Mesure et loi et les chemins lunaires des Isolés.

Malgré cette puissance corruptrice extérieure, ou peut-être à cause d'elle, on connaît un martyr intérieur. Le mot *martyre* n'est pas trop fort pour décrire ce pourrissement intérieur qui torture l'homme. C'est que l'homme a malgré tout soif d'absolu, qu'il soit initialement pur ou impur, d'ailleurs, et que cet appétit de pureté soit engendré par l'éducation ou par la nature humaine.

a. Chez Mirbeau, sadomasochisme du martyr

Au-delà de la terrible corruption extérieure exercée par le Père de Kern, par les Jésuites en général, et même peut-on dire par toute société, il existe un martyr intérieur, inhérent à Sébastien, inhérent à la condition humaine. Le martyr vient sans doute de cette vanité, ou plutôt de ce besoin d'amour naturel à l'homme, qui entraîne à vouloir des choses qu'on ne désire pas profondément. D'une certaine façon, Sébastien aime le Père de Kern, il est flatté par l'attention qu'il lui porte. Son âme, une fois endoctrinée, désire en partie ce viol. Celui-ci se produit par l'endoctrinement, mais à partir des faiblesses constitutives du genre humain : l'amour des autres, et le besoin de se sentir aimé en retour. Ainsi, Pierre Michel écrit :

La complexité de la psychologie du héros tranche avec le simplisme de la plupart des romans de l'époque.

- D'une part, parce qu'à la place d'une analyse abstraite et cohérente, on a droit le plus souvent à une simple juxtaposition d'« impressions » et d'états de conscience (sensations, désirs, émotions, souvenirs, réflexions, rêves, et même hallucinations comme dans *Le Calvaire*).
- D'autre part, parce que Mirbeau, refusant tout manichéisme réducteur et mensonger, inscrit la contradiction au cœur même de ses personnages, et, au premier chef, de Sébastien Roch. Pensons, par exemple, à l'évocation des troubles de sexualité à la suite du traumatisme du viol : il n'est pas seulement une victime à plaindre – Mirbeau voulait susciter « un attendrissement à noyer tous les cœurs sous les larmes » (Lettre à Paul Hervieu de septembre 1887) ; il se sent aussi coupable du plaisir trouble, inquiétant qu'il y a pris et qui est désormais assimilé à un « poison » ; son dégoût des choses du sexe, fort ambivalent, ne se limite pas à l'homosexualité – pour laquelle Mirbeau éprouve une véritable phobie, aisément explicable –, mais

s'étend aussi à la femme, qui lui inspire dorénavant de la « répulsion » et même une « horreur physique », qui risque de l'entraîner dans « le gouffre du meurtre »³⁹ ; et, ce qui est encore plus surprenant, il en arrive à ne plus avoir « de haine » pour le Père de Kern : « Chose curieuse et qui me trouble. De tous les prêtres que j'ai connus, il est, je crois, celui que je déteste le moins. Je voudrais l'entendre. J'ai encore, dans l'oreille, le son de sa voix, pénétrant et doux. Après tout, il était peut-être sincère...⁴⁰».⁴¹

Chez Mirbeau, on peut vraiment parler de sadomasochisme. L'influence de Sade dans ses écrits est tout à fait considérable (*Le Jardin des supplices* en est une preuve éclatante, donnant la même sensation de vertige insoutenable que certaines pages de Sade) ; par ailleurs, la rencontre entre Mirbeau et Sacher-Masoch leur laissera à tous deux une forte impression : Sacher-Masoch publiera une étude sur Mirbeau⁴², qui, de son côté, se tiendra au courant de la production littéraire de Sacher-Masoch, et le défendra souvent. Chez Sébastien, c'est évident, il y a ce masochisme face aux tortures du Père de Kern. On trouve aussi dans la vie privée de Mirbeau des relations au caractère masochiste, par exemple avec sa femme, Alice Regnault. Au-delà d'un sadomasochisme inhérent à la nature humaine, et aux relations interpersonnelles, on a une vision éclatée, fragmentaire de la psychologie. On est en plein inconscient, avant Freud. À nouveau, Pierre Michel nous donne les clés :

Le plus souvent, il s'est plutôt ingénié à trouver les mots et les images qui sans être alambiqués, ni même forcément recherchés, communiquent le plus efficacement possible les impressions ressenties. Or ces impressions ne sont jamais pures : écrivain fin-de-siècle, Mirbeau nous présente un moi éclaté, déchiré entre des pôles opposés (...), il recourt naturellement à l'oxymore pour rendre ces états mal définissables, où les contraires s'accouplent, où l'horrible et le beau se rejoignent, où Eros et Thanatos ont partie liée. L'un des états d'âme les plus caractéristiques d'Octave Mirbeau, en même temps que la décadence, c'est la fascination pour le morbide et le goût... pour le dégoût, symptôme de son angoisse existentielle et de son sentiment tragique de l'existence. (...)

En soulignant ainsi l'essentielle ambivalence de sensations dont, trop souvent, appauvrissant l'infinie richesse des choses, on ne voit qu'un aspect, Mirbeau parvient admirablement « à saisir et à traduire le monde sensible »

³⁹ Sébastien Roch, p. 266, p. 267 et p. 268.

⁴⁰ Sébastien Roch, p. 248.

⁴¹ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 210.

⁴² En janvier 1889, dans le *Magazin für die Litteratur des In- und Ausländer* (cf. Pierre Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, p. 184).

dans toute sa complexité comme l'a noté Lucien Muhlfeld⁴³. Aussi Francis Carco admire-t-il chez lui un style qui, en restituant toutes les sensations, y compris les plus ignobles, procure au lecteur la saveur de l'objet, et, dans la bouche, comme le goût même du réel⁴⁴. N'est-ce point là l'idéal de l'écrivain impressionniste ?⁴⁵

Bien entendu, cet éclatement de la personnalité est vécu comme une souffrance, et ce par Mirbeau lui-même, qui, on l'a vu, met beaucoup de son tempérament dans ses écrits. C'est pourquoi il cherchera des remèdes à ce martyre intérieur :

Cette angoisse existentielle qui l'étreint dès l'adolescence, qui le laisse pantelant parfois, et le condamne si souvent à une vie végétative où il sent les prémisses de l'atrophie intellectuelle qui le frappera pendant ses dernières années, il entreprend très tôt de l'exorciser par tous les moyens que son immense culture – déjà – met à sa disposition, dans le « trou » bas-normand où il se morfond.

Le premier, c'est ce que Georges Rodenbach appellera « la vie frénétique ». Selon le poète flamand, elle « résulte de l'impossibilité de réaliser l'absolu »⁴⁶ et découle donc en droite ligne du spleen baudelairien (...)

Le deuxième palliatif est l'humour, et notamment l'humour sur soi, qui confine parfois à l'autodérision. (...)

Mais si l'humour permet de mieux supporter l'ennui, il n'y remédie pas plus que la ruée vers le plaisir, et les consolations qu'il apporte ne durent probablement guère plus que le temps passé à concocter amoureusement les épistoles destinées à la délectation d'Alfred. (...)

La troisième échappatoire est le cynisme, sorte de frénétisme de l'esprit (...). Le cynisme n'est jamais que l'envers de l'idéalisme déçu, c'est bien connu. (...)

Mais Octave Mirbeau est un faux cynique. Le cynisme, chez lui, n'est qu'un masque, et il est trop assoiffé d'idéal, d'absolu, de justice et d'amitiés parfaites, pour que le naturel ne revienne au galop. (...)

Reste la thérapie de l'écriture, qui sera désormais son viatique. (...)

Rapidement, il trouvera un autre grand remède dans l'Art, dont les jouissances incomparables le consoleront seules du monde et de l'absurdité tragique de l'humaine condition. Mais, bien souvent encore, comme dans sa

⁴³ *Le Monde où l'on imprime*, Perrin, 1897, p. 154.

⁴⁴ Interview de Francis Carco par Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, N.R.F., 1929, tome V, p. 14.

⁴⁵ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, pp. 311-312. Anne-Laure Sévéno mène une réflexion similaire au sujet de *Sébastien Roch* : « Dans *Sébastien Roch*, l'enfant ne participe plus comme simple témoin des contradictions de la vie intérieure d'un autre : il est lui-même le sujet de l'étude. On a une narration à la troisième personne entrecoupée de longs monologues intérieurs et de nombreux passages en focalisation interne, qui transcrivent les interrogations de l'enfant sur la société, l'amour, les rapports à autrui et révèle son questionnement permanent à la manière du narrateur de Tolstoï, Nicolas, dans *Enfance, adolescence, jeunesse* (1851-52). Après une ellipse de quatre ans, une double narration est constamment mise en place dans la deuxième partie : grâce au journal de Sébastien une narration autodiégétique est instaurée et revient sur certains épisodes du passé et du présent déjà rapportés par le narrateur impersonnel, donnant ainsi sur la réalité des éclairages multiples et changeants. De plus, cette narration est secondée et guidée par le narrateur qui effectue des coupes et des sommaires dans ce journal intime et brise alors l'illusion romanesque. » (« L'enfance dans les « romans autobiographiques » d'Octave Mirbeau : démythification et démystification. Une tradition littéraire : le thème de l'enfance », par Anne-Laure Sévéno, in *Mirbeau et la modernité*, pp. 166-167).

⁴⁶ Georges Rodenbach, « Octave Mirbeau », *Le Figaro*, 14 décembre 1897.

jeunesse, une lucidité blasphématoire lui fera se demander si la littérature et l'art ne seraient pas, eux aussi, de vulgaires mystifications...⁴⁷

C'est ce que nous verrons plus loin.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, un martyre intérieur nécessaire à la foi

De 1897 à 1914, l'activité théâtrale absorba largement ses nouvelles œuvres : seize tragédies, presque toutes représentées dans de superbes décors historiques. Le dénominateur commun à toutes les pièces de D'Annunzio, c'est de contenir des scènes d'héroïsme, de luxure et de carnages. Lorsque le rideau se lève sur une tragédie de D'Annunzio, la mise en scène, l'attitude des personnages, l'harmonie de la prose ou des vers créent une atmosphère et un charme envoûtant.

D'Annunzio dramaturge, comme D'Annunzio romancier, marque ses personnages du sceau de son impérieuse individualité ; leur volonté pour se surpasser eux-mêmes, pour rompre toute morale bourgeoise, n'est autre que l'idéal du poète qu'il a projeté en eux ; ils éprouvent le même élan d'ivresse devant la vie, le même désir ardent de développer toutes les forces individuelles que glorifient déjà ses romans.

La passion du héros principal qui entraînera la catastrophe pèse sur le drame dannunzian comme le destin sur la tragédie grecque. Cette passion d'ailleurs est souvent anormale, et D'Annunzio met en scène, comme dans certains de ses romans, des dégénérés ou des hallucinés ; « elle est arrivée en tout cas à un tel degré d'exaltation, écrit Henri Hauvette, qu'il reste au dramaturge moins à étudier son évolution qu'à l'entourer de poésie jusqu'au dénouement final⁴⁸ ». ⁴⁹

On voit là une ambivalence certaine. D'une part, D'Annunzio est considérablement influencé par la vision nietzschéenne d'un surhomme⁵⁰. Ce surhomme pourrait tout à fait être ce héros grec, cet être païen que l'on décèle dans son saint Sébastien. Si un destin tragique pèse sur lui, il n'en reste pas moins l'annonciateur d'un possible renouveau moral. Ainsi, le

⁴⁷ Pierre Michel, in *Colloque Octave Mirbeau*, pp. 30-32.

⁴⁸ Archives de la Fondation du Vittoriale. Gardone-Riviera.

⁴⁹ Dominique Lormier, *Gabriele D'Annunzio en France 1910-1915*, pp. 28-30.

⁵⁰ Curzia Ferrari écrit : Ma la più importante, la essenziale differenza che v'è tra Nietzsche e il poeta latino, va ricercata nella loro patologia e nel conseguente modo di considerare i valori della vita. (...) Per D'Annunzio importante è « primum vivere, post philosophari », il Nietzsche (...) afferma che la filosofia è una funzione logica della vita (...). In tutti gli eroi del D'Annunzio, si improntino o no all'ideale del superuomo, riscontriamo infatti un intendimento diverso dello spirito moderno secondo cui i concetti e le idee sono i fantasmi della sensazione, o l'azione vale più della dottrina. » (Curzia Ferrari, *Gabriele D'Annunzio. Studio del sentimento e filosofia di personaggi*, « Capitolo I : D'Annunzio, gli eroi dannunziani e la dottrina di Federico Nietzsche »).

lieu ultime de la métaphysique, chez D'Annunzio, est dans l'homme (et dans sa capacité de création).

D'autre part, cet homme providentiel est un halluciné, un être marginal et sans doute fou, loin de l'idée de perfection grecque, mais plongé au contraire dans l'ivresse, loin de l'idée de sainteté chrétienne, du côté de la luxure. En somme, le renversement des valeurs chez D'Annunzio s'opère au niveau psychologique, plutôt qu'au niveau strictement métaphysique et surtout politique, et suppose un martyr intérieur.

Les descriptions du saint – et notamment celle qui relate le combat qui fait rage en lui au moment où il rejette la foi des faux dieux et sa propre déification par l'Empereur (nous l'avons déjà mentionnée) – le montrent souvent comme un être d'une beauté absolument rationnelle, parfaite, image de l'excellence. Sa beauté en elle-même inspire avant tout l'admiration. Mais le désir trouble qu'il suscite chez autrui fait aussi de lui un héros plus dionysiaque qu'apollonien. Les mentions de sa dualité insistent particulièrement sur la folie – on se rappellera cette image de bouche ouverte sur des dents fermées, connotant le déséquilibre et l'absurde, et renvoyant immédiatement à l'angoisse de Sébastien. L'image, presque picturale dans son caractère irréprésentable même, nous renvoie à un tableau renaissant, au Sébastien de Mantegna, par exemple. La folie semble causée par ce combat intérieur entre foi chrétienne et pouvoir conféré par l'Empereur. Mais en réalité, on ne sait si la foi même de Sébastien ne constitue pas une folie, une hallucination. En effet, les premières manifestations de sa foi sont perçues de l'extérieur : c'est évidemment le genre théâtral qui le veut ainsi, mais cela renvoie aussi au caractère mystérieux, incompréhensible de ce changement soudain. Ce martyr intérieur – si l'on admet qu'il provient en partie de la folie – serait donc la conséquence, tout autant que la cause, de cette foi chrétienne à laquelle Sébastien se convertit.

c. *Chez Trakl, un martyr intérieur entre sadomasochisme, expiation et déchirement*

Même s'il y a en fait une corruption extérieure, dû au passage psychologique de l'enfance à l'adolescence, à l'époque, la corruption est intrinsèque à la nature humaine. Si l'homme a une nature fatale, c'est aussi dans son intériorité même. C'est que tout d'abord, l'enfance est le lieu des peurs et du manque d'amour. La fatalité est donc déjà présente. Il ne s'agit pas réellement d'une nature corrompue, mais plutôt d'une essence déjà vouée au malheur. Et ce sont précisément ce malheur et cette angoisse qui nous mènent à toutes ces folies.

Mais peut-on vraiment parler de martyr intérieur chez l'homme trakléen ? Oui, et sans doute plus que jamais. Le martyr vient sans doute de ces pulsions naturelles, si contraires à la morale chrétienne enseignée. Comme chez Mirbeau, il y a une torsion des désirs spontanés par la société, qui ajoute à notre brutalité originelle ; c'est ce qui aboutit presque fatalement au sadomasochisme. En revanche, chez Trakl, il y a une gradation dans l'horreur. Si Mirbeau a très probablement mis en pièces le petit chien de sa maîtresse, Judith, Trakl a entretenu une relation incestueuse avec sa sœur, entre amour et dépravation, entre sexe et drogue. C'est franchir un nouveau pas dans la « décadence », au regard des valeurs chrétiennes. D'ailleurs, il est curieux de constater que Mirbeau parviendra à se détacher en partie de cette morale judéo-chrétienne, en raison de son fort matérialisme, tandis que Trakl restera toujours très empreint de ce mysticisme. Alors, le martyr reste particulièrement ambigu et puissant, convoquant toutes les parcelles d'humanité de l'homme, et pas uniquement les restes de son éducation religieuse. Il s'agit d'un véritable paradoxe, source de violentes tortures psychologiques. Cet élan vers la sœur, en quête d'amour, de sensualité, mais aussi de destruction et d'autodestruction, se place réellement sous le jour de la religion. Et,

comme il est martyr, il permet également une exaltation des sentiments et des passions, presque une volonté dans les actes, une recherche consciente (et expiatoire) du trouble.

Une autre distinction avec le sadomasochisme mirbellien vient se greffer sur la précédente. En effet, chez Trakl, la femme n'est pas perçue comme une tentatrice ; c'est plutôt l'homme qui semble lui imposer cette relation. Les images de violence, physique ou psychologique, sont davantage du côté du poète.

Enfin, le poète même, essence de l'homme, n'offre aucune image cohérente, mais bien une multitude de fragments d'identité, ambigus et incomplets, qui excluent une quelconque paix intérieure. D'où l'attente de l'apocalypse. Le poème « An die Verstummen »⁵¹ est particulièrement riche à l'égard du martyr enduré par le poète dans son identité éclatée même :

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.⁵²

La souffrance est généralisée, partagée par toutes les facettes du poète, ou de tout être humain. Le « possédé » semble une cristallisation de Sébastien, qui attire sur lui toute la colère de Dieu, protégeant ainsi la communauté, présente au début du poème : « *O, des Wahnsinn der großen Stadt* ». C'est déjà un élément fondamental de l'iconographie de Sébastien, comme le souligne Karim Ressouni-Demigneux.

⁵¹ Georg Trakl, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁵² Putain qui en frissons glacés accouche d'un enfant mort.
Déchaînée, la colère de Dieu fouette le front du possédé,
Pourpre épidémie, faim qui fracasse des yeux verts.
Ô le rire effroyable de l'or.

Mais tout bas saigne en une grotte sombre une lus muette humanité
Qui forge avec de durs métaux la tête rédemptrice.

2. Sébastien : de la perversion à l'inversion dans la souffrance

La sexualité de saint Sébastien est liée à deux ambiguïtés fondamentales. En premier lieu, son statut – social et sexuel – de favori implique une forme de domination, voire de violence, idée que l'on retrouve plus encore avec ses martyres mêmes, la sagittation et la lapidation. Par ailleurs, cette relation avec l'Empereur, puis le lien pictural entre le saint et l'attrance homosexuelle, font de l'homosexualité un enjeu de la transposition de la figure du saint. Chez Mishima, violence et homosexualité sont étroitement liées. Qu'en est-il chez nos auteurs ?

A. L'expérience d'une sexualité violente

La violence de la figure de saint Sébastien est une dimension de la légende qui a été particulièrement exacerbée par les auteurs – à l'exception peut-être de Shakespeare – et surtout par Mirbeau et Trakl. Le lien entre violence et sexualité a d'ailleurs été considérablement renforcé, et ce, dès la tradition picturale.

a. Chez Mirbeau, masochisme et culpabilité

Entre la corruption extérieure et le martyr intérieur mêlé de culpabilité et de masochisme, la sexualité imposée est forcément violente. Cette violence est plus complexe qu'il n'y paraît : elle réside effectivement dans l'acte de viol lui-même, mais se nourrit également de la perversion de Sébastien Roch. Sébastien est déchiré entre son besoin naturel d'amour, qui lui fait accepter, si l'on peut dire, les violences du Père de Kern, et sa récente

éducation au sentiment de culpabilité, qui lui fait « voir le mal partout ». Il n'est pas dupe, quand le Père de Kern lui affirme que ce n'est pas mal. C'est justement la conjugaison de ces deux sentiments qui engendre en lui le masochisme. Le masochisme, en effet, est une véritable négation de la nature humaine. En ce sens, il n'existe réellement que dans une société où les pulsions naturelles sont niées, et particulièrement dans une société régentée par des principes judéo-chrétiens, totalement contraires à la nature des choses. Il y a en effet un abîme entre un sacrifice accepté par besoin d'amour, vanité, amour des autres, et ce sentiment violent que l'on sent chez Sébastien, qui est réellement du masochisme.

Ajoutons que cette imposition d'une sexualité violente ne réside pas uniquement dans le viol du Père de Kern. Il s'agit aussi de la déformation de toute pensée naturelle – fût-elle sexuelle – en une pensée sexuellement violente et coupable, ce que nous avons déjà vu. Ce violent sentiment de culpabilité hantera Mirbeau toute sa vie, dans la mesure où il annihile les convictions intellectuelles, diminue les forces mentales et physiques au profit de ce masochisme si cruel. C'est d'ailleurs sans doute cette culpabilité inculquée par l'Eglise, relayée par les autres institutions, par les conventions rigides et normatives, qui entraîne Mirbeau à avoir tant pitié du genre humain. (Par exemple, il accusera la famille d'être une cellule conventionnelle et liberticide, mais « excusera » les mauvais parents, en raison de leur conditionnement social difficile à juguler.) La violence sexuelle atteindra son paroxysme dans *Le Jardin des supplices*.

Le viol du Père de Kern est l'aboutissement d'une patiente entreprise de séduction, dans laquelle tout se joue sur ce qui fait l'essence de Sébastien : son goût pour la beauté et la tendresse, ses hautes aspirations. Le viol spirituel du Père de Kern diffère en cela du viol spirituel perpétré par l'éducation des Jésuites, qui est contraire au tempérament de Sébastien : elle est donc plus dangereuse, car plus intime et plus pernicieuse. Elle donnera lieu chez Sébastien à de violentes rêveries érotiques et à de troublantes hallucinations⁵³.

⁵³ « Bientôt autour de lui, le bois s'enferma de murs épais, le jour se transforma en nuit sombre. Il reconnut la chambre terrible, le lit, au fond, blanchâtre et bas, pareil à un sépulcre, et la livide clarté de la fenêtre, où l'ombre

Par ailleurs, elle corrompra ce qui aurait pu être une chance de bonheur et d'apaisement, son amour pour Marguerite :

(...) j'éprouve vraiment des sensations singulières et compliquées.

Loin d'elle... ah ! loin d'elle !... j'ai le cœur gonflé d'une ivresse qui doit être l'amour. (...) Mes tristesses ont disparu ; tout me semble plus beau, d'une beauté surhumaine, d'une surnaturelle splendeur. (...) J'ai reconquis ma pureté. La force, l'espoir circulent dans mes veines, en ondes régénératrices et puissantes.

Près d'elle... ah ! près d'elle !... je me sens glacé. Je la vois et mon enthousiasme s'est évanoui ; je la vois et mon cœur s'est aussitôt gonflé et refermé ; il est vide, vide de tout ce qu'il contenait de fort, de généreux, de réchauffant. (...) Son contact m'est presque un supplice (...). C'est, en moi, pour elle, un mélange de pitié et de répulsion, quand elle est là, près de moi !

On a là un renversement par rapport à la légende du saint, soigné par sainte Irène après le martyre de la sagittation. La figure féminine, ici, n'est pas capable d'offrir un quelconque salut : d'une part, parce qu'elle est déformée par le traumatisme du héros ; d'autre part, parce qu'elle est intrinsèquement perverse (on pense par exemple à la fascination de Marguerite pour la virilité militaire).

maudite passa et repassa. Il vit Jean, Guy, Le Toulic, tous les élèves, l'un après l'autre, entrer, se débattre, se livrer, déjà domptés, aux vices impubères ; il entendit leurs sanglots, leurs cris, amortis sous les bâillons et les poings furieux ; leurs appels, leurs rires, leurs chocs, étouffés dans les oreillers froissés ; et ce fut une mêlée horrible de petits corps nus, de petites gorges râlantes, un bruit de chairs piétinées, de membres rompus, quelque chose de sourd, de rauque, comme un meurtre. L'hallucination se continua. D'autres figures envahirent la chambre, en chantant. Échevelées, ivres, barbouillées de liqueurs puantes, elles dansaient des danses obscènes, l'entourant de rires diaboliques, d'impudiques grimaces, le frôlant de contacts qui brûlaient comme du feu : « Nous reconnais-tu ! Nous sommes tes petites années, tes années d'ignorance et de pureté. Comme tu nous as ennuyées, si tu savais ! Et que nous étions laides !... Regarde comme nous sommes gentilles, maintenant que le Père de Kern nous a révélé le plaisir ! Nous en voulons plus de toi... Il nous attend... Adieu ! » D'autres apparurent. Elles étaient débraillées, la gorge nue et lui soufflaient au visage des bouffées de cigarette : « Nous sommes tes prières, tes poésies, tes extases !... Oh ! là là !... Nous en avons assez d'être des âmes, et nous allons au rendez-vous que nous a donné le Père de Kern !... Adieu ! » Elles faisaient des gestes onaniques, montraient de frénétiques sexes : « Et moi ?... Pourquoi m'as-tu fui ? Pourquoi repoussais-tu ma lèvre ? » C'était Marguerite. « Allons, viens avec moi. Je sais un endroit où les fleurs enivrent comme l'haleine de ma bouche, où les fruits sont plus savoureux que la pulpe de ma chair. Là, je t'apprendrai des choses que tu ignores, des belles choses que m'a apprises le Père de Kern, et qui font claquer les dents de plaisir. Regarde-moi. Suis-je belle ainsi ? » Elle levait sa jupe, lui tendait à baiser son corps prostitué et couvert d'immondes souillures : « Et puis, nous irons, le soir, dans les bois ; nous nous cacherons dans des chambres obscures ; je te ferai un lit de tout ce qui est doux et moelleux, et je me renverserai sur toi... tiens !... Tu ne veux pas ? » Elle l'attirait, pâmée, les mains hardies, la bouche sifflante, les yeux renversés sous les paupières battantes : « Je te donnerai en volupté tout ce qu'en contient le monde, et tu mourras de mes caresses... Non ? Alors, je retourne au Père de Kern... Adieu ! »

Sébastien haletait. Il fit le geste de retenir Marguerite qui fuyait ; mais ses mains n'étreignirent que le vide. Et le vide se repeupla de formes chastes, de clartés tranquilles. »

Octave Mirbeau, *op. cit.*, pp. 670-671.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, un saint prisonnier de sa dimension iconique

Le genre théâtral et la façon dont D'Annunzio traite son Sébastien se correspondent parfaitement. Ne rien savoir de l'intériorité d'un personnage de roman, ou, du moins, le voir réduit à sa plus simple expression psychologique, c'est pleinement envisageable : rien qu'en Italie, on a Italo Svevo, avec sa *Conscience de Zeno*, contemporaine de D'Annunzio – bien que postérieure à notre mystère. En poésie, on peut également imaginer un poème sans sujet – certains poèmes impersonnels de Mallarmé ont eu un grand écho en Italie. Mais il faut reconnaître que le genre théâtral se prête particulièrement bien à une appréhension purement extérieure des personnages. Cependant, rien n'interdisait à D'Annunzio de nous inviter à explorer les affres de la conscience de Sébastien – ce qui aurait pu ajouter au caractère sulfureux du projet. Pourquoi, dès lors, choisir de ne nous livrer que très peu d'éléments intérieurs ?

L'influence picturale est sans doute la clé de cette question, et ce pour plusieurs raisons. En premier lieu, ce qui a poussé D'Annunzio à aborder le saint est sa fascination pour l'imagerie et la tradition iconique inspirées par cette figure. Cette tradition, si elle présente beaucoup de constantes, est tout de même assez diversifiée⁵⁴. Qu'en retient D'Annunzio ? Il semblerait, d'après les biographes, les critiques et même d'après la lettre du texte, qu'il ait été imprégné du (stéréo)type que les saint Sébastien ont progressivement façonné : celui d'un beau jeune homme blond infiniment désirable, dont le corps est offert à la tentation de la femme comme de l'homme. Karim Ressouni-Demigneux écrit :

Parallèlement, est caractéristique cette idée affirmée avec constance que l'androgynie (le jeune homme) plaît naturellement, qu'il est un des visages de la beauté, désirable par essence.

⁵⁴ On peut, pour s'en convaincre, consulter le mémoire, disponible sur Internet, ou l'ouvrage que Karim Ressouni-Demigneux consacre à Sébastien.

Il ne s'agit pas d'accuser D'Annunzio d'être superficiel – du moins dans ce cas précis, tel n'est pas notre propos. Comme beaucoup, il a une image globale, générale du saint. Sa vaste culture lui offre une finesse d'analyse supérieure, et lui fait aussi voir les grands traits qui constituent le type incarné par Sébastien. L'androgynie est d'ailleurs un point absolument essentiel aux yeux de D'Annunzio, qui confie le rôle à Ida Rubinstein, sa muse.

Hegel, dans son interprétation bien particulière de l'histoire littéraire, perçoit le théâtre comme le moment où intériorité et extériorité se dépassent l'une l'autre et parviennent à l'unité. Curieusement, cette thèse s'applique sans grande difficulté à nombre de pièces. D'Annunzio fait exception : on serait presque ici dans une épopée théâtrale, dans une création très extérieure. La musique de Debussy, quant à elle, n'évacue pas l'intériorité, puisqu'elle n'est pas exempte de lyrisme. Pourtant, le saint est, là aussi, avant tout un objet – objet de curiosité, objet de désir, objet d'admiration. Les poèmes déclamés qui s'intègrent à la musique tendent en effet à étouffer le lyrisme dont Sébastien pourrait témoigner. Ils permettent de surcroît aux autres personnages de proclamer héroïquement le nom du saint, le transformant alors très fortement en objet.

L'autre influence que la peinture exerce sur D'Annunzio est plus subtile, non plus du côté de la construction d'une figure, mais sur le plan de la dramaturgie même. Comme le montre Karim Ressouni-Demigneux, Sébastien a été associé à l'amour, qu'il soit hétérosexuel ou homosexuel. À cela plusieurs raisons. Son aspect sain, joli et charmant est nécessaire, car il doit incarner le rempart qui protège la communauté de la peste. Par ailleurs, l'amour est associé à la peste durant la Renaissance, et on établit de fréquentes analogies entre leurs procédés et leurs effets. Et, bien évidemment, les flèches de l'archer Sébastien rappellent celles de Cupidon. Ce lien entre Sébastien et l'amour est ambivalent : avant d'être le sagitté – l'objet du désir – il était le sagittaire – le sujet du désir. Chez D'Annunzio, l'amour ressenti par de nombreux personnages pour le saint offre une porte d'entrée au spectateur – qui, sans cela, pourrait rester extérieur au mystère (dans tous les sens du terme) du personnage de

Sébastien. Cet amour et ce désir que le lecteur est amené à partager sont d'une certaine manière satisfaits lors du martyre du saint. Ils nous ont été décochés par un saint invisible, et ils lui sont retournés violemment par les archers – et par nous-mêmes – dans la scène de la sagittation. Pourquoi pouvons-nous nous dire associés aux archers ? Nous reviendrons sur les procédés de cette scène, mais retenons dès maintenant que l'absence de tirades des archers, l'abondance des didascalies et le seul « Encore ! » sulfureux de Sébastien nous confèrent un rôle actif en tant que lecteurs – et sans doute encore davantage en tant que spectateurs.

D'Annunzio retient là un procédé couramment utilisé dans les représentations picturales du saint : les flèches sont orientées de telle sorte qu'elles allégorisent et facilitent tout à la fois la propre visée du spectateur. Sébastien devient alors une cible – non seulement celle de la colère de Dieu, mais celle du désir humain.

La notion même de sexualité ne convient pas à D'Annunzio, puisqu'elle implique une épaisseur psychologique. Pourtant, c'est bien dans sa dimension sexuelle que Sébastien se retrouve ici prisonnier du regard d'autrui. C'est sans doute une des réussites les plus subtiles de D'Annunzio que d'avoir transposé cette constante iconographique dans son *Martyre*.

c. *Chez Trakl, un rapport apaisant et douloureux à la sexualité*

La sexualité est tout à fait fondamentale dans la poétique trakléenne. Entretient-elle un lien spécifique avec la légende de saint Sébastien ? À lire Trakl, on a l'impression que cette vision de la sexualité vient davantage de son expérience personnelle que de l'inspiration des tableaux du saint, contrairement à ce qui se passe pour D'Annunzio ou encore Mishima. Pourtant, l'ambivalence foncière du rapport à la sexualité n'entre pas en contradiction avec la légende, et peut même s'inscrire dans la parfaite continuation de celle-ci. Karim Ressouni-Demigneux nous explique que le saint devait être désirable pour devenir la cible, tant de

l'Amour que de la colère de Dieu. Parallèlement, il devait être beau pour cristalliser sur sa personne la dévotion des fidèles. L'amour qu'il apporte et l'image offerte de sa sexualité sont des facettes « saines » de son personnage, puisqu'elles permettent de lutter contre la peste ou contre le divin courroux, corrupteur pour l'un, destructeur pour l'autre. Par ailleurs, les peintres ont souvent utilisé ce côté hautement désirable et sexué de Sébastien, ainsi que le motif même de son martyre, pour montrer les rapports secrets entre sexualité, souffrance et mort. Le sadomasochisme est inhérent à la légende – ou du moins à la tradition – du saint. Qu'en est-il chez Trakl ? On retrouve chez l'auteur une ambiguïté face à la sexualité, partagée entre apaisement, douleur et mort.

Dans l'angoisse de l'enfance, ou dans le mal-être inhérent à la condition humaine, la sexualité, souvent associée à l'image de la sœur, est vécue comme un apaisement, comme une trêve. Dans « Das Herbst des Einsamen »⁵⁵, par exemple, les amants sont mentionnés à la fin du poème, dans un climat tranquille, bien que non dénué d'angoisse. Le rythme et la scansion du poème renforcent cette impression de calme, si bien que les images douloureuses ou angoissantes passent même au second plan. Voici l'évocation des amants :

Bald nisten Strenen in des Müden Brauen ;
In kühle Stuben kehrt ein still Bescheiden
Und Engel treten leise aus den blauen
Augen der Liebenden, die sanfter leiden.⁵⁶

Mais aussitôt, des images mortifères apparaissent, qui mettent un terme à cette trêve. Dans le même poème, les deux derniers vers, qui font suite à ceux que nous venons de citer, sont les plus noirs du texte, comme si l'apaisement partiel des amants ne donnait lieu qu'à une forme de mal-être encore supérieure à celle qui planait auparavant, comme une menace :

Es rauscht das Rohr ; anfällt ein knöchern Grauen,

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 222-223.

⁵⁶ Les étoiles bientôt se nicheront dans les sourcils lassés ;
Une calme humilité entre dans la fraîcheur des pièces
Et des anges, légers sortent des yeux
Bleus des amants dont la peine s'allège.

Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden.⁵⁷

L'action que la sexualité exerce sur l'homme est à rapprocher de celle de la drogue, d'autant que les deux thèmes sont constamment liés chez Trakl, et ce pour deux raisons. Tout d'abord parce que Grete, sa « partenaire sexuelle », est aussi sa « partenaire de cocaïne ». Ensuite parce que tous deux, le sexe et la drogue, apportent à la fois une nouvelle forme de tranquillité, la conscience aiguë des choses et la capacité de voyance, et conduisent à un abîme encore plus grand qui est celui du désenchantement de la création poétique. Toutes ces dimensions se retrouvent par exemple dans le poème « Geistliche Dämmerung »⁵⁸ :

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht.⁵⁹

La paix procurée par le sexe et la drogue n'est que de courte durée, et elle transforme même l'angoisse primordiale en une culpabilité féroce et induit une volonté de mort et d'autodestruction. Sur le plan biographique, cela peut être expliqué par la fausse couche de Grete, qui a profondément marqué Trakl, et a renforcé l'idée de martyr dans sa poésie, qu'il écrit notamment sous la forme de l'enfant ou de l'innocent assassiné. Le personnage d'Elis incarne cette pureté martyrisée. Voyons ce qu'il en est dans un des poèmes qui lui sont consacrés :

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.

⁵⁷ Le jonc chuchote ; nous point une peur osseuse
Quand noire la rosée perle des saules nus.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁵⁹ Sur un nuage noir
Tu parcours ivre de pavot
L'étang nocturne,

Le ciel constellé.
Toujours tinte la voix de lune de la sœur
À travers la nuit spirituelle.

Unter alten Eichen
Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.
An deinem Mund
Verstummen ihre rosigen Seufzer.⁶⁰

On note ici une intimité profonde entre les amants et l'enfant, mais elle est de nature ambiguë : s'agit-il réellement d'un lien parental ? À la fin du poème, alors que les amants ont disparu, on retrouve Elis seul, mort :

Blaue Tauben
Trinken nachts den eisigen Schweiß,
Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.⁶¹

On ne peut pas réellement conclure que les amants ont assassiné Elis. On ne peut pas non plus affirmer qu'il s'agit d'un sacrifice volontaire. On a plutôt l'impression d'un abandon, d'une solitude extrême de ce jeune enfant. Toujours est-il que l'amour détruit non seulement les amants, mais également autrui. Et n'oublions pas que le poète s'identifie très fortement à ces mythes de l'innocence perdue, et se vit lui-même comme ange déchu et comme source de sa propre chute. La mort d'Elis est la mort d'une part de lui-même, cette part qui a été abandonnée. La sexualité est donc un vecteur de corruption, en même temps qu'une promesse – éphémère, sans doute – de bonheur et de plénitude. On le voit, la vision que Trakl a de la sexualité est bien trop ancrée dans sa propre expérience pour être réellement inspirée de la légende de saint Sébastien. Il est néanmoins frappant de constater que nos trois auteurs ont choisi cette figure pour décrire un rapport somme toute assez semblable à la sexualité, entre plaisir et souffrance, entre pulsion de vie et pulsion de mort.

⁶⁰ *Ibid.*, « Elis », pp. 180-183.

⁶¹ Des colombes bleues

Boivent, la nuit, la sueur glacée
D'Elis qui perle à son front de cristal.

Toujours tinte
Contre les murs noirs le vent solitaire de Dieu.

B. La sexualité comme aliénation à soi

Dans la légende, la sexualité – les relations avec l'Empereur – est le lieu d'une aliénation à soi, puisqu'elle représente l'obstacle entre Sébastien et sa foi. L'obstacle dépassé, la sexualité du saint n'apparaît plus dans la légende, mais elle est, dans la peinture, intimement liée au caractère religieux, comme si la pureté du mysticisme était rendue impossible par la nature charnelle de l'homme. L'homosexualité de Sébastien n'est anecdotique dans aucune des trois œuvres qui nous occupent. Elle ne renvoie pas non plus à une revendication, n'est pas une provocation (à part peut-être chez D'Annunzio, où elle appartient à la face superficielle de son décadentisme). Elle recouvre toujours un sens plus profond, et très différent dans les trois cas. Quoi qu'il en soit, la sexualité, et notamment l'homosexualité, renvoie toujours à une dimension proprement aliénée de l'homme.

a. Chez Mirbeau, aliénation à soi et cycle de vie

Sébastien Roch pose une question assez rare dans l'œuvre de Mirbeau, celle de l'homosexualité. Disons-le d'emblée, l'homophobie dont parle Pierre Michel est tout de même à nuancer : elle correspond bien à une peur personnelle, non à une prise de position, ou à un jugement sur la sexualité d'autrui. Mais il est intéressant de voir comment Mirbeau aborde ce point délicat du viol homosexuel, au regard de la place de la femme dans son œuvre. La femme, chez Mirbeau, est souvent une corruptrice, la figure de la tentation suprême, le lieu de la pulsion meurtrière, la face sadique de la relation sadomasochiste. Dans

Le Journal d'une femme de chambre, Célestine, bien que dans l'ensemble assez légère, vit une passion avec Georges, où plaisir, amour et meurtre ont partie liée : en effet, alors que Georges est malade et a besoin de repos, elle accepte de continuer à faire l'amour avec lui, sentant en elle comme une folie meurtrière dont elle se repentira toujours, mais qui ne sera même pas pour elle, ingratitude suprême, son expérience sentimentale et sexuelle la plus forte.

Le même sadisme et la même indifférence se retrouvent chez la Clara du *Jardin des supplices*, sorte d'archétype de la femme mirbellienne. On relève ici les liens entre les visions mirbellienne et aurévillienne des rapports amoureux, de la femme et de la violence de la sexualité :

L'homme est constamment miné par le cancer de la perversité : il est en proie à des instincts, qu'il ne peut refouler ; il a dans le cœur « une barbarie éternelle » ; par concomitance, il est l'éternel bourreau de lui-même. Du coup, il n'est pas un interdit qui ne soit transgressé ; les meurtres, les viols sont des scènes récurrentes.

Comme on est maximaliste et qu'on a l'obsession de la chute, les pratiques sacrilèges et les actes profanateurs sont omniprésents. Naturellement, ce sont les personnages de prêtres qui « profitent » au mieux des jouissances prohibées⁶² (...).

Dans cet univers où l'on supplicie et où l'on est supplicié, la femme joue les premiers rôles. Mère, elle est souvent absente (on ne compte pas les orphelins dans leurs romans et leurs nouvelles !). Compagne, elle est tout sauf « pure, vertueuse, innocente » (préface des *Diaboliques*). (...)

Dans ces conditions, l'amour est invariablement impossible, funeste et mortifère. Il n'y a pas une passion qui résiste au temps, pas une affection qui ne soit vouée à l'inanité : l'échec et le tragique sont des constantes incontournables.

Ainsi, entre l'homme et la femme, c'est soit la guerre des sexes, chère à Sacher-Masoch, soit un lent pourrissement imperceptible et secret, soit la singerie de la tendresse. Leur pessimisme les conduit parfois plus loin : en effet, chez Barbey comme chez Mirbeau, l'assouvissement du désir se paie très cher ; l'amour est « barbouillé de sang »⁶³ et l'on meurt beaucoup dans les étreintes (*Léa*, *Le Rideau cramoisi*, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le Jardin des supplices*). Au bout du compte, c'est toujours la montée au calvaire...⁶⁴

⁶² Sur ce thème de la pratique sacrilège, voir Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, Denoël, 1977, p. 264.

⁶³ *Le Calvaire*, Ollendorf, p. 123.

⁶⁴ Jean-François Nivet, *Colloque Octave Mirbeau*, « Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux « intenses » », pp. 55-56.

Dans *Sébastien Roch*, on doit apporter quelques nuances. Chez Marguerite, la jeune fille amoureuse de Sébastien Roch, si l'on trouve une certaine maturité sexuelle effrayante, elle semble plutôt due au traumatisme récent de Sébastien qu'à une nature profondément mauvaise. On peut à cet égard relever deux éléments. D'une part, on a une sorte d'inversion : la corruption, le sadisme viennent plutôt de l'homme que de la femme ; on comprend alors que c'est la sexualité même qui cause la violence, le plaisir même qui induit des pulsions mortifères. D'autre part, c'est une sorte d'explication de l'œuvre mirbellienne tout entière, qui permet de saisir quel genre de traumatisme peut conduire à une vie sentimentale aussi masochiste, et à une œuvre aussi pessimiste, dont certains, en toute mauvaise foi, n'ont retenu qu'une dimension érotique qui d'ailleurs n'existe pas réellement.

Il y a lieu de tempérer cette vision profondément négative de la sexualité en faisant appel à la conception cyclique que Mirbeau a du fonctionnement de l'univers. Si la sexualité est mortifère, elle n'en reste pas moins pulsion de vie. En réalité, elle est toujours source de souffrance, mais elle est « naturelle », indispensable et fatale (on ne peut lui échapper). D'ailleurs, la perception de la femme chez Mirbeau est moins misogyne qu'on veut bien le dire :

À travers cette opposition [entre le frère et la sœur], qui témoigne de son propre dédoublement, au lieu des « roucoulades » obligées du théâtre à la mode, Mirbeau a voulu exprimer « le conflit éternel entre l'homme et la femme. La femme ardente, créatrice, comme la nature. Et l'homme prudent, réfléchi, comme la vie. Et je m'imagine qu'elle est, cette scène, d'une grande émotion⁶⁵ ».⁶⁶

Cela n'atténue en rien l'incommunicabilité entre les sexes, ni la dimension aliénante de la sexualité, bien au contraire...

⁶⁵ Lettre à Claretie, vers le 1^{er} février 1901 (University of Texas Library, Austin).

⁶⁶ Jean-François Nivet, Pierre Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, à propos de *Les Affaires sont les affaires*, p. 668.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, un parfum de scandale

Chez Mirbeau, on l'a vu, l'homosexualité ne constitue pas l'essence de la violence sexuelle. Chez Trakl, on le verra, l'ambivalence sexuelle est davantage du côté de l'androgynie. Mais il s'agit d'une androgynie quasiment mythique, et transposée dans l'univers poétique. C'est chez D'Annunzio que l'homosexualité associée à la légende de saint Sébastien se trouve le plus fidèlement transposée. Ici, pourtant, elle ne fait pas problème, car elle fonctionne avant tout comme un élément sulfureux, une volonté de scandaliser la société bien-pensante. Les récits de la genèse du *Martyre de saint Sébastien* mettent bien en évidence cet aspect des choses, et confèrent à ce Sébastien un rapport quasiment anecdotique à l'homosexualité⁶⁷. On a déjà vu, avec la réaction de l'Église, à quel point cette « stratégie » a fonctionné. D'Annunzio, quant à lui, a l'impression qu'on a mal interprété l'ensemble de son œuvre :

Les pères du désert qui vivaient de trois dattes et d'une sauterelle pour un jour avaient des visions prophétiques. L'esprit doit ainsi prendre le pas sur la chair. Ce qu'on a pris dans mon œuvre pour de la sensualité était la fleur de cette chair prête à se muer en pensée sous le feu des passions. On ne l'a toujours pas compris. Et cependant j'ai été traduit dans toutes les langues⁶⁸.

Dans notre mystère, rien de tel n'est réellement perceptible.

⁶⁷ Ainsi ce passage de l'ouvrage de Dominique Lormier, *op. cit.*, pp. 126-128 :

« Depuis très longtemps l'idée de saint Sébastien le hantait. Une jeune fille, Febea, l'avait vu, alors âgé de 20 ans, nu, appuyé contre un arbre, dans le petit bois de la villa Médicis. Elle s'était exclamée : « Saint Sébastien ! » car « les bleus des baisers sur son corps nu représentaient les marques des flèches mortelles [Archives de la Fondation du Vittoriale. Gardone-Riviera] ». La même année, le poète écrivait le poème Adonis, qui annonçait le thème du drame :

« Ainsi mourait l'Adolescent, dans un grand
Mystère de Douleur et de Beauté

Tel que l'imaginèrent mon Rêve et l'Art [Archives de la Fondation du Vittoriale. Gardone-Riviera] ».

Cette idée était réapparue quand il avait fait la connaissance de Natalia de Goloubev, avec sa silhouette longiligne ; et, à présent, il avait l'impression de voir dans le corps d'éphèbe d'Ida Rubinstein son interprète idéal. Après la fameuse représentation, D'Annunzio alla la saluer dans sa loge. Voyant de près les merveilleuses jambes nues de la danseuse, il se jeta à ses pieds pour les embrasser, remontant de la jambe aux genoux et murmurant comme en rêve : « Saint Sébastien... » [Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Paris, 1992] ».

⁶⁸ Archives de la Fondation du Vittoriale. Gardone-Riviera, citées par Dominique Lormier, *op. cit.*, p. 170.

Toujours est-il que D'Annunzio innove sur un autre point. Si l'aliénation ne se trouve nullement du côté de l'homosexualité ou du rapport à la femme, elle n'est pas pour autant complètement absente. Et l'œuvre, dans l'ensemble assez peu originale, surtout au regard des deux autres textes qui nous occupent, présente à nouveau ici un aspect qui attire notre attention. Nous avons vu précédemment comment D'Annunzio réinterprète la tradition dramaturgique des tableaux représentant le saint, et joue sur cet aller-retour de l'amour et du désir à travers le motif de la flèche. Or, au moment où Sébastien assiste au martyre des jumeaux Marc et Marcellin, ce qui trahit son trouble, c'est une flèche qui s'est enfoncée dans la paume de sa main, alors que, fasciné, il s'était appuyé sur elle. Cette flèche renvoie bien évidemment aux stigmates du Christ, mais ce qui nous intéresse plus encore ici, c'est cette façon dont Sébastien se prend lui-même comme cible de son propre désir, sur le mode symbolique. Et ce à l'instant précis où il contemple le martyre des deux jeunes hommes. Avec une double conséquence : d'une part, cela donne à penser que c'est l'exemple des jumeaux qui a donné la foi à Sébastien ; d'autre part, cela confère une dimension narcissique au personnage de Sébastien, comme s'il était en pâmoison face à lui-même. Et si le saint était lui-même prisonnier de sa puissance iconique ? Le désir peut alors devenir une forme d'aliénation à soi, une façon de s'enfermer soi-même dans son propre amour. L'aliénation n'est, partant, pas à rechercher du côté de l'homosexualité ou de l'androgynie (même si cette dernière joue un rôle assez fondamental dans la représentation de la beauté du saint), mais bien d'une essence supérieurement désirable, si désirable qu'on la désire soi-même.

c. Chez Trakl, une aliénation à soi et à autrui dans l'androgynie

D'une certaine façon, c'est peut-être chez Trakl qu'on a la vision la plus complète, la plus mythique, de saint Sébastien. En effet, chez Mirbeau, on retient surtout la violence, chez D'Annunzio, c'est l'homosexualité sulfureuse qui domine. Chez Trakl, on rencontre plutôt une tendance à l'androgynie. En fait, Sébastien, c'est celui qui cristallise toutes les natures sexuelles, tous les possibles. Lorsqu'on regarde les toiles représentant le saint, c'est évidemment cette dimension qui frappe, même si elle est indissociable de l'homosexualité. Le personnage d'Afra, dans le poème éponyme, prostituée convertie et martyre, offre un pendant féminin à Sébastien. Chez Trakl, le couple incestueux du frère et de la sœur n'est pas uniquement un couple réel. C'est aussi un couple mythique, les derniers héritiers d'une race maudite sans descendants, le couple infertile mais fondamentalement complémentaire, autosuffisant. Le mythe de l'androgynite, apparu d'abord chez l'Aristophane du *Banquet* de Platon, et qui sera repris tant de fois pour signifier l'amour, est ici rendu davantage complexe par le brouillage des identités sexuelles. Il y a bien androgynie, mais on ne sait pas toujours si l'homme en est la partie masculine et si la femme en est réellement la face féminine. Sentiment conforté par les témoignages affirmant que Trakl était féminin, et Grete assez masculine. Mais cette anecdote biographique ne suffit pas à expliquer le thème du miroir, véritable nœud de compréhension de cette androgynie. En fait, l'androgynie est ici davantage une figure du double qu'une figure de l'amour (sur le plan biographique, cela peut s'expliquer par la très forte ressemblance des frère et sœur). Dans l'autre, on se perd, parce qu'on se voit. On cherche à se comprendre, à s'appréhender dans le reflet que l'autre offre de soi, mais on ne trouve qu'un reflet. De même, si l'on cherchait à appréhender l'autre, on serait constamment renvoyé à sa propre nature. Pourquoi ? Sans doute en raison de l'obscurité même des sentiments, de la profondeur insondable de la psychologie de chacun. Dans sa poésie, Trakl exprime cela par la continuation du reflet dans la mort. Le reflet est toujours associé à la

brisure, à la fêlure et à la mort, voire au meurtre. Bien entendu, la faute, le sentiment de culpabilité, ont un grand rôle dans cette association : se voyant dans l'autre commettre le crime parfait, on ne peut que sentir sa propre misère, et vouloir le meurtre, c'est-à-dire le suicide. En fait, on comprend mieux pourquoi, si l'on devine parfois une idée de domination sexuelle, on est avant tout dans une équivalence stricte et profonde entre destruction et autodestruction, entre meurtre et suicide. C'est qu'en vérité, tuer l'autre, tuer son double, le violenter, le posséder, ce n'est jamais qu'essayer de se dominer soi-même, et de s'exterminer soi-même. S'agit-il uniquement du couple maudit ?

Lire Trakl suppose donc que le lecteur surmonte sa cécité et sa surdité, qu'il aiguise autant ses sens que son esprit et qu'il intègre le fait que la fonction connotative des mots l'emporte sur la fonction dénotative. Une autre difficulté vient de l'absence d'un moi clairement reconnaissable qui puisse focaliser les énonciations et les images. Au lieu de cela, la plupart des poèmes présentent une profusion de personnages, de lieux et de situations dont les rapports entre eux et avec le poète restent mystérieux.⁶⁹

On pourrait donc dire que cette androgynie finit par être le symbole de toute relation à autrui, et notamment de la relation au lecteur, qui doit accepter cette menace d'aliénation et de destruction, cette expérience des limites. Afra, Elis, Sébastien et tant d'autres sont les personnages éclatés susceptibles de figurer le *je* du poète ou le *tu* du lecteur, présent dans de nombreux poèmes. Lire Trakl, c'est donc se mettre en danger, accepter la possibilité du contact avec cet ange déchu, avec cet être martyr, accepter d'être soi-même déchu ou martyr. L'androgynie foncière du recueil permet au lecteur une identification plus forte, une véritable immersion dans l'univers trakléen, par son identité même mais dans la perte la plus totale de ses repères, qu'ils soient linguistiques ou, plus essentiellement encore, génériques, sexuels.

* * *

⁶⁹ Maurice Godé, *op. cit.*, pp. 194-195.

Nous avons relevé de grandes différences entre nos trois auteurs en ce qui concerne les visions politique et métaphysique du monde. Ici encore, à propos de psychologie et de sexualité, les postures sont très variées. En effet, si tous soulignent l'ambiguïté de l'homme, ils se séparent dans leur traitement de saint Sébastien. Mirbeau nous brosse le portrait d'un jeune homme détruit par un martyre qu'il ne peut porter, un jeune homme au moi éclaté et à la sexualité troublée. Chez Trakl, le martyr est possible, mais reste ambigu, d'une part parce qu'il est aussi bien extérieur qu'intérieur, d'autre part, parce qu'il n'aboutit qu'au néant et à l'absurde. La sexualité est ici le lieu du réconfort et de la perte en même temps. D'Annunzio ne s'intéresse que peu à la psychologie de Sébastien, mais nous le présente comme une icône sexuelle androgyne subissant un martyre sulfureux, à la joie du spectateur. Cependant, ces nuances n'empêchent pas Mirbeau, D'Annunzio et Trakl d'être assez proches l'un de l'autre sur les terrains psychologique et surtout sexuel. On note dans les trois œuvres une réflexion assez intéressante sur l'homosexualité – qu'elle prenne la forme de l'androgynie et/ou de l'aliénation à soi – et sur le sadomasochisme. Il est vrai que c'est cet aspect-là qui sera constamment mis en avant dans les œuvres du XX^e siècle se référant au saint – on pense à Mishima, ou encore, dans les champs cinématographique ou photographique, à Derek Jarman ou Pierre et Gilles. Cela ne doit rien au hasard : la tradition picturale, première source de connaissance de saint Sébastien, insiste particulièrement sur le caractère homosexuel et sadomasochiste de cette figure, décidément ambiguë.

TROISIÈME PARTIE



SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

L'ambiguïté, en matière artistique, n'est pas nouvelle. Chez nos trois auteurs, elle est palpable, et ce à deux titres principaux : car nous sommes à une époque de crise esthétique et littéraire ; car la beauté même est ambiguïté, l'ambiguïté, beauté.

1. Un renforcement continu de la crise esthétique

La figure de saint Sébastien incarne, on l'a vu, l'idée du changement de paradigme, le passage d'une époque à une autre, le bouleversement et le renversement, aussi bien historique qu'intérieur. Sur le plan esthétique, elle permet une révolution, celle du regard en l'occurrence. L'époque qui nous occupe voit nombre de bouleversements en art comme en littérature. Mirbeau, D'Annunzio et Trakl sont des figures de la rupture avec la tradition classique, romantique, puis naturaliste, des auteurs du renouveau. Nous nous situons, il est vrai, dans trois genres différents. Mirbeau déconstruit le roman, et prend notamment le contre-pied du naturalisme, qu'il juge artificiel, afin d'être au plus près de la vie. D'Annunzio, en revisitant le théâtre médiéval, rénove son propre style. Trakl, quant à lui, crée une poésie par images qui ne ressemble à aucune autre, et qui signe la crise à son apogée.

A. De l'impressionnisme à l'expressionnisme

Aucun des trois auteurs ne peut réellement se réduire à une école ou à un style. Aucun n'a appartenu à un courant particulier, et l'art de chacun est éminemment personnel,

reconnaissable, et varié. Mais quand il s'agit de les comparer, on peut quand même noter de l'un à l'autre une progression dans ce que l'on peut appeler « la crise esthétique », allant, pour schématiser, de l'impressionnisme à l'expressionnisme.

a. Chez Mirbeau, un « réalisme subjectif »

Comme chez les peintres, il s'agit de briser les cadres rassurants, et de révéler l'instabilité et le chaos de l'univers tel qu'il se fragmente et se dissout quand il est perçu à travers le prisme d'une sensibilité.⁷⁰

Toujours Mirbeau, en art comme en politique, cherchera ce qui ressemble le plus à la nature. Bien entendu, affirmant cela, il doit affronter le modèle réaliste. Or, d'après lui, le savant réaliste ou naturaliste a trop tendance à ramener la nature et la réalité à l'inventaire, sec et sans vie. Car dans la nature, ce qui passionne Mirbeau, c'est avant tout le mouvement, la vie, et le mystère inhérent aux choses. Son sentiment d'impuissance face à la complexité tant de la nature humaine que des problèmes politiques ou des découvertes scientifiques, cette impuissance dont il sent qu'elle est en vérité constitutive de la nature humaine, tout cela lui fait préférer les œuvres d'art qui en rendent compte, comme celles de Barbey d'Aurevilly, qu'il considère comme un grand maître. Alors, l'inventaire, la volonté de dissection qu'il retrouve chez les réalistes ou chez les naturalistes ne peuvent totalement le satisfaire. Il aura bien entendu compris que chez les plus grands, Balzac, Flaubert, Zola, on a un véritable souci de restituer tout le mystère des choses. D'après lui, la représentation de la réalité ne doit pas sciemment déformer cette dernière, mais doit nécessairement passer par le prisme de la subjectivité. On pourrait dire que, face à la difficulté de bien appréhender le réel, la seule vérité tangible est celle de la perception sensorielle et des sentiments, celle de l'émotion. C'est pourquoi il combat également le côté artificiel d'une vision artiste de la nature, qui chercherait

⁷⁰ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 307.

trop à styliser le réel. Non, pour Mirbeau, la nature ne doit pas être dépeinte de manière réaliste ou artiste, mais simplement en fonction de l'émotion qu'elle procure, de l'impression qu'elle donne. C'est pour cette raison qu'il admire tant Monet et Rodin, qui, au-delà de leurs incomparables qualités humaines, rendent dans leurs œuvres les nuances et la vitalité du réel.

En tant que critique esthétique et littéraire, il assumera toujours le primat de l'émotion. Cela tient aussi à sa conviction que l'art et la littérature se doivent d'être éducatifs, démocratiques. Or, on l'a vu, l'éducation n'est pas pour lui un amoncellement de connaissances, mais bien la transmission des clés qui donnent accès à l'épanouissement complet de « l'élève ». Il s'agit donc d'éduquer, ou plutôt de cultiver le « goût », c'est-à-dire l'émotion sincère face à la vérité et à la beauté, face à la justice et à l'art.

Cette émotion, il l'expose également dans ses œuvres personnelles, car là encore, il s'agit de transmettre, de restituer la vérité – notamment émotive – d'une histoire, d'une vie, de la nature. Ce qui n'implique nullement une littérature « sentimentale », mais on a dit de Mirbeau qu'il était homme à avoir vécu sans être jamais indifférent à quoi que ce fût. Tout l'intéresse, tout l'émeut. L'émotion est en fait le fruit d'une nature hypersensible.

L'artiste, en ce cas, se doit d'être un hypersensible, un voyant, en mesure de rendre ce qu'il perçoit du réel, avec sincérité, et quand bien même sa perception et son expression seraient imparfaites. Ainsi, la forme, la rigueur de la construction romanesque, la perfection du vers, passent au second plan, après la sensibilité, l'émotion, l'authenticité et la personnalité de l'artiste. C'est pour cette raison que Mirbeau, qui n'est pas très sensible à la vision de Flaubert (alors pourtant qu'ils auraient des raisons de se rapprocher), ne sera jamais totalement conquis par le grand maître : il trouve sa forme un peu trop parfaite, si parfaite qu'elle en devient glacée et ne laisse plus de place au mouvement et à la vie. Le reproche est peut-être infondé, mais il est – comme toute critique – révélateur de l'esthétique mirbellienne.

Aussi, bien avant Tolstoï et Dostoïevski – qu'il découvre en 1885 – Mirbeau apprend chez Barbey la toute-puissance de la pitié et de la sensibilité ; il

retient – et pour longtemps – que la réalité est infiniment plus complexe que ce que veulent en montrer les « descripteurs à la loupe ». Résultat : avant qu’il ne se lance dans la grande aventure romanesque, c’est toute sa conception du roman qui s’en trouve influencée : le romancier n’est pas un petit fonctionnaire du détail et un simple historien des mœurs ; il ne s’arrête pas à la ligne et à la surface, il doit plonger dans la psychologie des profondeurs, « percer les intimités »⁷¹, pénétrer « dans ces mystères et ces douleurs du cœur de l’homme »⁷² et accéder à l’essence des êtres et des choses ; les récits procèdent toujours d’un *franchissement* ; ils sont des immersions dans les méandres et les palpitations de la vie en même temps qu’ils révèlent invariablement « un dessous des cartes ». *Le Calvaire*, *L’Abbé Jules*, *Sébastien Roch* et *Dans le ciel* sont, après tout, autant de drames « à transpirations rentrées »⁷³. Rien de surprenant dès lors que Mirbeau ait fini par admettre – après de longues années de « résistance » – que la recherche de la perfection formelle par Flaubert glace l’émotion⁷⁴.

Mirbeau, s’il tente à maintes reprises d’imiter son dieu Monet dans son art, et sera donc souvent proche de l’impressionnisme, place la sincérité au-delà de tout. C’est pourquoi son style est si personnel, et finalement peu cohérent, lorsqu’on l’envisage du point de vue d’une éventuelle école esthétique. C’est pourquoi, chez Mirbeau déjà, on est aux confins de l’expressionnisme. Ainsi, dans *Les 21 jours d’un neurasthénique*, un des personnages, M. Tarte, s’écrie « Les paysages ne sont que des états de notre esprit... », exprimant ainsi une opinion de Mirbeau⁷⁵. D’autre part, les hallucinations constantes de ses personnages, ainsi que leur propension à l’angoisse la plus pétrifiante, sont des annonces de l’expressionnisme. Pour

⁷¹ Barbey, « le Bonheur dans le crime », *Le Constitutionnel*, p. 166.

⁷² Mirbeau, « Paradoxe sur les Fenayrou », *Le Figaro*, 12 octobre 1882.

⁷³ Barbey, « Le dessous de cartes d’une partie de whist », in *Les Diaboliques*, Gallimard, Folio, 1973, p. 175.

⁷⁴ Jean-François Nivet, *Colloque Octave Mirbeau*, pp. 54-55.

⁷⁵ « Cas limite, les *21 jours* l’est également par l’expansion non contrôlée de la subjectivité du romancier. Reconnue et théorisée par Zola – quand il parle d’un « coin de nature vu à travers un tempérament » –, cette subjectivité se heurtait jusqu’alors à un triple obstacle : le respect d’un minimum de conventions propres au genre romanesque ; le souci d’une référence au réel (la fameuse vraisemblance) ; et, dans la mouvance naturaliste, la prétention à l’objectivité scientifique. Mirbeau balaie d’un seul coup ces frêles obstacles : l’objectivité scientifique du romancier n’est qu’une rigolade ; les conventions romanesques ne sont qu’un mensonge ; quant à la « réalité », elle est vue à travers les prismes déformants du conditionnement, dont le lecteur moyen n’a même pas conscience, et que, pour sa part, il s’emploie précisément à faire sauter afin de nous restituer une vision du réel qui sera la sienne propre.

De ce point de vue, le titre est révélateur : c’est bien de la projection des états d’âme d’un neurasthénique qu’il va être question. Projection également, au chapitre XXVI, lorsque l’obligé M. Tarte, précurseur de Lafcadio, d’une pichenette, précipite dans le ravin un inconnu qui le gênait : il se sent enivré brusquement de la splendeur des montagnes et s’écrie : « Les paysages ne sont que des états de notre esprit... » Découverte qu’avaient faite, bien avant lui, Vincent Van Gogh et le peintre Lucien de *Dans le ciel*. L’impressionnisme confine à l’expressionnisme ! » (Jean-François Nivet, Pierre Michel, *Octave Mirbeau, l’imprécauteur au cœur fidèle*, à propos des *21 jours d’un neurasthénique*, p. 680).

Pierre Michel, *Les Combats d’Octave Mirbeau*, p. 314.

Pierre Michel, analyser la ponctuation chez Mirbeau permet d'entrevoir plus largement son style :

À équidistance de l'impressionnisme et de l'expressionnisme, il convient de signaler l'usage, si original, que Mirbeau fait de la ponctuation, et, tout particulièrement, des points de suspension, qui surabondent dans ses récits aussi bien que dans ses chroniques. En premier lieu, comme l'a fort bien analysé Jacques Dürrenmatt, ces « phrases hachées, en proie à l'éparpillement, à l'éclatement », contribuent à « poétiser le réel en le diluant dans le silence », en même temps qu'à « transmettre les impressions, les états d'âme d'un narrateur », relais de l'auteur. Son objectif est de « retrouver une certaine virginité expressive, une écriture primitive », capable d'atteindre « la profondeur de l'individu, ce qui échappe à la raison »⁷⁶. Alors que la période tend à faire croire que tout se tient, ou du moins que le discours est cohérent et sans failles, la surabondance des points de suspension témoigne de la discontinuité des choses, suggère le mystère, l'inconnaissable et nous fait pénétrer au cœur même de la perception du personnage ou de l'auteur. (...)

Mais le langage, chez Mirbeau, est aussi « profondément dépendant du corps, de la nature, des choses » ; et il s'instaure « des correspondances très précises entre discours et corps, texte et paysage, phrases et fragments de matière », comme si le paysage n'était qu'une projection d'un état d'âme – thème expressionniste de *Dans le ciel* (« un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme le désespoir », déclare le peintre Lucien (p. 92)). – et comme si le microcosme et le macrocosme participaient d'une « ténébreuse unité » : « Dans l'esthétique de Mirbeau, tout rentre dans un jeu d'équivalence entre ce qui est dit et la manière de le dire. ».

Dès lors, Jacques Dürrenmatt est habilité à conclure que l'écriture de Mirbeau, comme sa vie, « oscille sans cesse entre le désir de trouver le principe universel, le point unificateur au cœur des choses et de l'être, et celui de s'évanouir, s'évaporer dans la suspension, l'azur et le silence »⁷⁷. Loin d'être neutre, sa ponctuation reflète ses déchirements existentiels et nous incite à les partager.⁷⁸

Le style inclassable de Mirbeau s'épanouit particulièrement dans *Sébastien Roch*.

Nous reviendrons sur la mise à mal des conventions romanesques, mais notons dès maintenant que ce roman occupe une place particulière dans l'œuvre de l'écrivain. Le jeu sur les points de vue accentue l'ambiguïté du personnage et ce « réalisme subjectif » auquel tend Mirbeau. Les passages racontés par le narrateur omniscient permettent tout autant la plongée dans la psychologie de Sébastien que les passages de son journal, bien entendu écrit à la première personne. On y raconte les mêmes peurs, les mêmes hallucinations. Il y a dans les pages du

⁷⁶ Jacques Dürrenmatt, « Ponctuation de Mirbeau », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, pp. 313 et 314.

⁷⁷ Jacques Dürrenmatt, art. cit., p. 317 et p. 318.

⁷⁸ Archives de la Fondation du Vittoriale. Gardone-Riviera.

journal deux éléments qui diffèrent légèrement du premier mode narratif. D'une part, elles ont un caractère plus décousu, qui renforce l'impression de destruction d'une âme d'enfant. D'autre part, elles offrent l'occasion de démystifier encore davantage le personnage : par exemple, les considérations de celui-ci sur le papier peint de sa chambre ne le présentent pas sous un jour particulièrement favorable (en même temps qu'elles tournent discrètement en dérision la description sémiotique réaliste ou naturaliste). Cela mis à part, ces pages de journal ne rompent pas radicalement avec la narration omnisciente ou avec la narration extérieure : signe peut-être du caractère autobiographique du roman ; signe en tout cas du parti pris subjectif de l'auteur.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, le décadentisme

La crise esthétique qui va de Mirbeau à Trakl semble faire une halte chez D'Annunzio. Il se distingue profondément des deux autres par sa foi dans le langage – qui reflète et cristallise une foi dans beaucoup d'autres valeurs traditionnelles. D'ailleurs, cette confiance en l'art fait de lui le candidat idéal au statut de poète national, statut qu'il ne manquera pas d'acquérir.

Cependant, les écrivains de la crise littéraire, les Romantiques, les Flaubertiens, les Symbolistes, si l'on veut brosser un grossier portrait, ne lui sont pas étrangers, bien au contraire. C'est donc en toute liberté, en pleine conscience des possibilités littéraires et du caractère transgressible des normes, qu'il construit son écriture.

Le Martyre de saint Sébastien, s'il est profondément dannunzien, présente quelques originalités par rapport à l'ensemble de l'œuvre de cet auteur. L'exacerbation du moi, caractéristique de nombre d'écrits de celui-ci, est ici problématique, en l'absence d'un moi

identifiable. Cependant, si l'on admet qu'il se projette dans son personnage éponyme⁷⁹, on se retrouve face à un projet profondément narcissique. Le fait qu'on l'ait lui-même déjà comparé à Sébastien va dans ce sens.

Les deux traits esthétiques dominants ici sont, en schématisant, l'archaïsme et le décadentisme. D'Annunzio vivait en France, à l'époque, et ce mystère lui a donné une parfaite occasion de démontrer sa virtuosité dans sa langue d'adoption. Elle est en effet absolument remarquable. Mais là où, en italien, la grandiloquence de l'auteur, son ton ampoulé sont parfois sauvés par une forme de sincérité, en français, cela ne lui est pas permis. Son *Martyre* génère finalement assez peu d'émotion.

L'archaïsme, s'il semble nuire à l'œuvre, n'en reste pas moins intéressant sur le plan conceptuel et analytique, puisqu'il renvoie, comme nous l'avons vu, à un syncrétisme audacieux et intelligent.

En ce qui concerne le décadentisme, on est presque en présence d'une caricature, mais sans profondeur, de ce mouvement. Quand on tente de rapprocher D'Annunzio de ce qui unit Mirbeau au décadentisme, on ne peut qu'être frappé de la vacuité du rapport que D'Annunzio entretient avec lui. Parfum de scandale avant tout...

c. *Chez Trakl, une « impersonnalité visionnaire »*

Trakl refuse le lyrisme du *je* poète, l'expression des sentiments. Une œuvre qui serait trop empreinte d'éléments autobiographiques ou de détails particularisants perdrait en force. Il choisit la poésie sans doute dans le souci de faire une œuvre universelle, qui puisse exprimer

⁷⁹ On a souvent parlé de l'influence de Nietzsche et de la doctrine du surhomme sur D'Annunzio. Benedetto Croce a justement fait remarquer que « l'écrivain était nietzschéen par tempérament beaucoup plus que par philosophie. » Aussi n'est-il pas étonnant que son moi envahisse tous ses romans. Ils sont une vaste autobiographie : D'Annunzio, avec ses enthousiasmes, ses passions, reparaît à travers chacun de ses héros ; il se met ouvertement en scène dans *Le Feu* [Archives de la Fondazione du Vittoriale. Gardone-Riviera]. » (Lormier, *op. cit.*, pp. 26-27.)

l'essence de la condition humaine. On pourrait même parler d'une volonté de désincarnation et d'abstraction du réel. Les variantes témoignent en effet d'une volonté d'épurer la poésie de toute référence personnelle, afin d'atteindre à l'universel. Il évite la première personne, comme sujet, comme objet, utilise beaucoup la forme neutre, ce que lui permet l'allemand. Cependant, il ne faudrait pas opposer cette volonté d'impersonnalité à la subjectivité mirbellienne. Certes, d'après Mirbeau, la subjectivité, incontournable, doit être affichée, d'autant qu'elle permet l'empathie et donc l'éducation au beau, de même qu'elle rend la vie telle qu'elle est, dans son mouvement le plus réel. Il ne faut pourtant pas voir chez Mirbeau une quelconque volonté particularisante, et, s'il a effectivement le goût de l'anecdote, c'est qu'il est avant tout un grand caricaturiste, qui tend aux hommes un miroir déformant – et donc nécessairement révélateur.

En outre, on ne peut réduire Trakl à la volonté d'impersonnalité ; car, si le poète doit éviter la personnification de son art, il ne peut être sans une capacité visionnaire. En réalité, sur le plan de la poétique, on peut dire que Trakl est proche de Rimbaud ou même de Flaubert. Le poète se caractérise avant tout par son aptitude à aller à l'essence des choses et des êtres, à en rendre compte sans y insérer sa propre misère. Mirbeau aussi croit à cette capacité des artistes à percevoir le mouvement de la vie, mais cette capacité est en réalité répandue dans tous les cœurs artistes, et n'est qu'une hypersensibilité, une humanité que chacun d'entre nous peut posséder, s'il est sincère. Entre l'hypersensibilité et le caractère visionnaire, la différence majeure ne réside pas dans la faculté, mais bel et bien dans la place du « tempérament de l'artiste », que Trakl cherche à gommer.

Quoi qu'il en soit, pour atteindre cet état visionnaire, Trakl a recours à des stupéfiants, et notamment à la cocaïne. Il ne s'agit pas pour lui d'augmenter sa capacité purement créative, mais précisément la partie réceptive de son travail, de mieux percevoir l'essence des choses, sans nécessairement les écrire. C'est ce que « Verklärung »⁸⁰ « raconte » :

⁸⁰ Georg Trakl, *op. cit.*, pp. 238-239.

Zu deinen Füßen
Öffnen sich die Gräber des Toten,
Wenn du die Stirne in die silbernen Händ legst.

Stille wohnt
An einem Mund der herbstliche Mond,
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang ;

Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.⁸¹

Apparaît ici un lien avec Baudelaire et Rimbaud, lien sans doute conscient, voire mimétique. Robert Rovini note une ambivalence dans la création d'images de Trakl : viennent-elles de la réalité ou au contraire de la rêverie ?

Quand donc il parle plus loin de rêver ses images, il ne peut s'agir que d'un choix délibéré, d'une rêverie ou imagination voulue, orientée. Nous pouvons même dire provoquée, par des moyens dont Trakl ne fait pas plus mystère que Rimbaud préconisant son fameux « dérèglement de tous les sens ».⁸²

Plus loin, il écrit :

Si le Christ est une image, et si cette image est bleue, c'est que tout ce qui existe n'est reçu dans la poésie qu'en image, et nous comprenons pourquoi : c'est que l'image n'est rien d'autre à son tour qu'une opération de l'esprit ou imagination poétique. [...] Nous sommes loin, avec lui, d'une poétique qui se propose d'exprimer ou de suggérer des états d'âme, des sentiments, des points de vue, des aspects de ceci ou de cela. [...]

Une image fixée, comme celle de l'homme dans le monde ordonné d'une tradition, c'est précisément ce que le poète ne peut plus admettre : le mouvement qui va à la mort et l'arrêt qui tue, que peut encore choisir l'imagination poétique ? Il est probable que, sans le dire, Trakl a dû désespérer de l'image et de ses techniques.[...]

Même à ce moment désastreux où les yeux du « voyant » s'emplissent d'images qui ne semblent pas être de cette terre, il n'y a donc pas de rupture entre la vision et la chose vue. La question est alors de savoir si les images

⁸¹ À tes pieds
S'ouvrent les tombeaux des morts
Lorsqu'en tes mains d'argent tu reposes ton front.

Calme habite
Sur la bouche la lune d'automne,
Ivre de pavot le chant obscur ;

Fleur bleue
Qui tinte tout bas dans les pierres jaunies.

⁸² Robert Rovini, *La Fonction poétique de l'image dans l'œuvre de Georg Trakl*, p. 12.

dont dispose ou que crée le poète pourront toujours assurer cette continuité : son drame de poète est là.⁸³

Maurice Godé donne une autre explication :

Dans la poésie de Trakl, le lecteur même peu expérimenté (peut-être d'autant mieux qu'il peut faire abstraction de son expérience) saisit et se représente sans difficulté majeure les images car elles désignent des choses et des êtres qui font partie – ainsi que l'a remarqué Heinz Wetzel – d'un fonds culturel archaïque commun à une bonne partie de l'humanité. (...) Dans le contexte d'une civilisation technique ressentie comme menaçante (c'est ce qui ressort de la troisième partie [de « L'Occident »]), le recours aux archétypes a un effet de contraste à la fois apaisant et déréalisant. La langue de Trakl, particulièrement celle de la dernière période, se concentre autour d'un lexique relativement réduit. La richesse des « visions » ne vient pas d'une abondance lexicale (à cet égard Trakl est plus proche du Romantisme que de la plupart des expressionnistes) mais de la combinaison subtile d'un nombre limité de mots-images. Ceci vaut en particulier pour les notations de couleur dont la logique, comme l'a fait observer Jacques Le Rider, « obéit à celle du rêve éveillé ⁸⁴ ».⁸⁵

Volonté et recherche dans une Histoire commune ne sont bien entendu pas incompatibles, et il est fort probable que la démarche même de chercher des images familières à tous fasse partie de cette idée de « rêver les images ». La cocaïne, quoi qu'il en soit, n'est pas uniquement associée à la sexualité, comme on a pu le voir, mais aussi et surtout à la création poétique. On voit à nouveau que sexe et poésie sont intimement liés, fût-ce par le biais d'une autre expérience. Tout cela fait partie d'un même mouvement, qui part du constat de la nature maudite de l'homme, pour arriver à une malédiction et à une chute volontaires.

⁸³ *Ibid.*, pp.17-18.

⁸⁴ Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 310.

⁸⁵ Maurice Godé, *op. cit.*, pp. 191-192.

B. Une crise du langage

Quoi qu'il en soit du style de nos auteurs, on sent chez eux une manifestation de la crise littéraire qui traverse l'air du temps. En fait, cette crise renvoie à un changement profond dans l'art et la littérature, et ce en faisant écho au bouleversement de la société. Bouleversement dont nous avons vu qu'il est rapproché de l'avènement du christianisme.

a. Chez Mirbeau, une crise du langage entre indicible et révolution romanesque

Pourquoi y a-t-il une crise du langage dans *Sébastien Roch* ? Deux éléments principaux permettent de répondre : la révolution romanesque et la place de l'indicible. Tout d'abord, c'est une crise du roman et de la narration qui s'annonce. Certes, cette crise du roman sera davantage perceptible avec *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le Jardin des supplices* ou *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, mais le récit avorté de la vie de Sébastien Roch en est déjà un signe. Cette coupure brutale dans la vie du personnage est fidèle à la réalité des vies fauchées prématurément par la guerre ; elle est renforcée par la structure asymétrique du roman, qui se déroule majoritairement au collège jésuite. Un roman classique aurait accordé davantage de place au séjour de Sébastien chez son père après son renvoi du collège, ainsi qu'à son passage dans l'armée, quitte à le faire mourir avec autant de brutalité. Ainsi, Mirbeau se trouve à une période de transition, tant dans son art que dans l'histoire de la littérature. Il poursuit l'œuvre commencée par Flaubert, l'avènement du roman moderne, plein d'expérimentations. Mais Mirbeau n'écrit pas par jeu, mais dans une volonté de soigner ses blessures, et de dépeindre la cruauté du réel. La structure romanesque n'est pas pour lui un but en soi. Rompu à l'art du conte cruel, de la chronique, de l'article, il met réellement la forme

au service de la peinture de la vie. Il est formaliste en ce que chacune de ses œuvres a une forme spécifique, mais son formalisme est véritablement au service du sens ou du non-sens qu'il insuffle à ses récits.

La rupture avec la convention romanesque s'opère aussi par le biais des jeux de points de vue. On n'est même pas ici dans une réelle mise en abyme du récit, puisque le changement de point de vue, dûment indiqué et repérable, n'induit pas de véritable changement de perspective ou de vision. Au contraire, finalement, tous s'accordent sur l'histoire et la psychologie du héros : le narrateur omniscient, le narrateur extérieur, le narrateur héros. Ils s'accordent sur l'ambiguïté même de Sébastien.

Par ailleurs, un autre élément fait de *Sébastien Roch* une œuvre de crise. *Sébastien Roch* est aussi l'histoire de la confrontation à l'indicible. Mirbeau reproche aux réalistes et aux naturalistes de ne pas laisser suffisamment de place aux mystères de la vie, de vouloir tout disséquer. Sous l'influence de Barbey d'Aurevilly, notamment, Mirbeau n'hésite pas à ne pas tout expliquer. On a chez Flaubert une technique narrative dite *technique du non finito* par les spécialistes (et notamment Pierre-Marc De Biasi), qui consiste à laisser une place importante à l'imagination du lecteur, lequel doit devenir actif. Chez Mirbeau, on observe un procédé similaire, mais qu'il faut nuancer sur deux points. Dans sa volonté de peindre la complexité de la vie, il va souvent dans le sens d'une peinture du mouvement, qui, en soi, ne peut être finie, complète : pour rendre la vie même, on ne peut achever quoi que ce soit, puisque l'art doit épouser un point de vue subjectif, donc nécessairement partiel. On le voit, on est loin de l'impersonnalité de Flaubert. Un deuxième point, intimement lié au premier, est la place du mystère dans la vie. La perception subjective de l'artiste doit rendre compte de sa propre limite en laissant entrevoir le mystère. Il s'agit de signifier juste assez pour en marquer le caractère inconnaissable et inaccessible. C'est ainsi que Mirbeau procède lors de la scène du viol de Sébastien. C'est la scène de l'indicible. Cet indicible est d'autant plus fort, d'une part, qu'il n'y a aucun doute sur sa nature, et, d'autre part, qu'il cristallise toutes les meurtrissures

subies par Sébastien, racontées, elles, explicitement par le narrateur. L'indicible, dès lors, s'étend à tout le roman, qui devient du même coup le roman de l'horreur.

Une donnée plus biographique nous renvoie également à l'indicible de *Sébastien Roch*. Ce roman est le seul des romans de Mirbeau qui soit écrit à la troisième personne. Il y a en vérité des passages à la première personne, mais ceux-ci concernent davantage la « rémission » – partielle et profondément ambiguë – de Sébastien entre ses deux martyres. Les martyres eux-mêmes sont racontés dans une focalisation zéro. *Le Calvaire*, autre roman très fortement autobiographique de l'auteur, ne prend pas cette précaution. Comme si les martyres de Sébastien, trop proches de ceux que Mirbeau a connus, devaient être présentés de façon distanciée ; comme s'ils contenaient une part d'indicible. Comme si, bien qu'ayant l'impression de plonger dans la psychologie et les souffrances de Sébastien, le lecteur ne pouvait atteindre et comprendre pleinement l'horreur absolue des martyres qu'endurent les élèves et les soldats – et peut-être tout homme.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, une recreation poétique entre archaïsme et décadentisme

Nous pouvons légitimement nous interroger sur la crise qui touche D'Annunzio au moment de la rédaction du *Martyre de saint Sébastien*. On ne note pas chez lui, comme chez Mirbeau ou Trakl, de questionnement profond sur le sens du langage. C'est qu'en écrivant son mystère en français archaïque, D'Annunzio cherche à retrouver une inspiration poétique. Il lui semble à l'époque que « sa lyre italienne » s'est tarie. Comme l'explique Eurialo De Michelis, le français lui apparaît alors plus fluide. Par ailleurs, on sait, grâce à l'étude des manuscrits faite par Pietro Pancrazi, que D'Annunzio avait une inspiration assez variable ; on peut imaginer qu'en français, et surtout en français archaïque, la rapidité de son écriture était réduite. Or, il y a un lien entre la fluidité de son inspiration et la qualité et l'émotion des textes

qu'il produit. Ici, nous sommes en présence d'une œuvre visiblement composée dans la fièvre, mais très travaillée, avec son rythme et sa volonté archaïsante.

En outre, Eurialo De Michelis nous apprend les pratiques mimétiques de D'Annunzio, qui « absorbe » tout ce qu'il lit, observe. De Michelis distingue entre le mimétisme issu de l'admiration, de l'enthousiasme, qui fonctionne presque au niveau inconscient, et le mimétisme recherché, volontaire, tirant vers le snobisme. Selon lui, il s'agit dans *Le Martyre de saint Sébastien* d'un mimétisme extérieur, artificiel. Sa source a du sens :

Ma quanto la linguaggio, si fosse egli accontentato di scrivere il francese che ascoltava parlare intorno a sè, che egli stesso parlava! (...) nel D'Annunzio scrittore francese rifà capolino colui che anche la propria lingua amò trattarla come non sua, da ricostruirsi con falsa ricchezza sui testi antichi e sui dizionari (...). E già per i *Sonnets cisalpini* abbiamo visto le ragioni per cui guardava a Charles d'Orléans, à Ronsard : per il carattere latino-italiano del francese antico, che glieli faceva meglio consonare all'orecchio.⁸⁶

D'Annunzio voulait retrouver une certaine fraîcheur dans l'écriture. Mais c'est un paradoxe si l'on considère le caractère ouvertement retravaillé, référentiel de l'œuvre. Et il n'y a effectivement que peu de sincérité dans le *Martyre*, dont les qualités les plus remarquables viennent principalement de l'influence picturale sur la dramaturgie dannunzienne. Voilà ce que D'Annunzio a essayé de faire :

J'ai écrit mon poème en langue « synoptique », selon le mot de Léon Blum ; c'est-à-dire que j'ai tâché de fondre, dans le feu du style, tous les éléments. Mais – comme vous verrez – la « pâte » est moderne.⁸⁷

Certes, on est en face d'une œuvre presque post-moderne, en ce sens très réussie. La « pâte » moderne renvoie plutôt au décadentisme que nous avons déjà abordé. La volonté archaïsante n'est pas très fructueuse sur le strict plan linguistique et poétique ; le succès vient plutôt de la donnée syncrétique et, à nouveau, de la place de la peinture dans l'inspiration dannunzienne. On peut tout de même dire que D'Annunzio a trouvé dans le théâtre un genre

⁸⁶ Eurialo De Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, op. cit., p. 291.

⁸⁷ D'Annunzio cité par Eurialo De Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, op. cit., pp. 192-193.

qui lui permet de se défaire de l'obligation d'un canevas narratif. La poésie aussi lui offre cette possibilité, et sa réussite dans ce genre est supérieure, en ce qu'elle l'invite à méditer sur la nature, ce qui est sa grande force et le lieu où sa sincérité se manifeste le plus clairement et de la façon la plus émouvante. La crise du langage est, un peu comme chez Mirbeau, une crise romanesque. Mais, au lieu de la prendre en compte, de la dépasser ou de la résoudre dans le genre même du roman, il préfère se tourner vers le théâtre. C'est une forme de constat d'échec, d'autant que le genre théâtral est ici poussé à son paroxysme d'extériorité, c'est-à-dire qu'il laisse de côté la psychologie des personnages ou encore la dimension poétique pour justement se concentrer sur la dramaturgie et les moments de bravoure⁸⁸.

Debussy, lui aussi, est confronté à cette crise du langage musical : c'est peut-être cela qui rend la partition musicale plus touchante et plus intense que le texte écrit. Un élément principal à cela, le silence :

[...] La discontinuité pointilliste est en effet une conséquence du réalisme... Quand la réalité immédiate est serrée au plus près, quand les musiques de l'univers sont perçues dans leur actualité fruste, sans nulle retouche adoucissante, le langage musical s'émiette et paraît décousu : il est alors à l'opposé de toute continuité méditative. La musique de Debussy ne trace pas une courbe continue discursivement développée selon la loi d'un quelconque « logos » ; le graphique qu'elle décrit n'est pas le diagramme rectiligne d'une dissertation, mais c'est une ligne capricieuse, hérissée de zigzags imprévisibles. Pourtant cette discontinuité ne doit rien aux lubies de la « cyclothymie » musicale, ni aux sautes d'humeur de l'humoresque romantique, ni aux caprices du « Capriccio » rhapsodique. [...] Le discontinu, chez Debussy, n'exprime pas les oscillations de la subjectivité, il reflète plutôt l'irrégularité d'un bruitage naturel ; au lieu que les silences soient vides, déblayés pour le recueillement dans un discours « quasi fantasia », le silence debussyste est surtout un pianissimo peuplé par les bruits suprasensibles de la nature et de la multiprésence universelle : le silence de la nuit développe ce que Leibniz appelait les perceptions insensibles ; le silence de la nuit décompose et détaille et analyse les frôlements de la forêt et les bruissements de la mer, le soupir des feuillages

⁸⁸ « Ma è evidente che la scelta di tale linguaggio risponde anch'essa, come dilettazone in margine, al sovrappoetere decorativo ; e come la sensualissima scrittura non contrasta a nessun'altra volontà di costruzione e di racconto, come vien incontro per parte sua alla frammentarietà della favola, così aiuta la musica verbale in cui ogni suo momento tende a dissolversi, attenuando nel linguaggio di quella musica, per fattizia che sia, il contenuto sadico, per non dire il superumano ed eroico. Che sono tutti modi, adoperando la forma drammatica, di sfuggirle per la tangente ; scaduti insomma dal più fondo interesse dello scrittore i modi e temi di ieri (Eurialo De Michelis, *Tutto D'Annunzio, op. cit.*, p. 369).

et l'innombrable gargouillement des petites vagues ; il rend l'homme capable de percevoir l'imperceptible.⁸⁹

La crise d'un langage musical ordonné (comme chez Mirbeau, la crise d'un langage romanesque stabilisé) permet en fait, non d'exprimer la subjectivité, mais de rendre compte de la vérité. Loin d'être une perte de confiance, c'est un renouveau, un rafraîchissement des moyens d'expression qui aide à être davantage en adéquation avec le sens profond des choses.

En somme, D'Annunzio a réussi à dépasser ses problèmes d'inspiration, mais n'est pas nécessairement parvenu à prendre en compte la crise esthétique. Debussy, au contraire, est conscient de devoir inventer une nouvelle forme qui soit en adéquation avec sa sensibilité artistique :

J'abomine les doctrines et leurs impertinences. C'est pourquoi je veux écrire mon songe musical avec la candeur naïve de l'enfant. Sans doute, cette innocente grammaire d'art ne va pas sans heurts. Elle choquera toujours les partisans de l'artifice et du mensonge. Je le prévois et m'en réjouis. Je ne ferai rien pour me créer des adversaires. Mais je ne ferai, non plus, rien pour convertir mes inimitiés en amitiés. Il faut m'efforcer d'être un grand artiste pour oser être moi-même et souffrir pour ma vérité.⁹⁰

D'Annunzio nous paraît loin de pouvoir puiser en lui-même les mêmes ressources, en tout cas dans cette œuvre. Une fois de plus, D'Annunzio passe en partie à côté d'un des thèmes possibles soulevés par la légende de Sébastien.

c. Chez Trakl, folie et incommunicabilité ?

La crise du langage est devenue totale chez Trakl. L'indicible, l'incommunicabilité sont partout. Ils sont au cœur de notre civilisation, au cœur du message poétique. Pourtant, cette incommunicabilité est relative, puisque l'expression est bien là. Ce qui change, c'est

⁸⁹ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 211-212.

⁹⁰ Claude Debussy cité in Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, p. 369.

bien sûr l'expression elle-même, qui s'adresse à un lectorat, mais qui en même temps crie l'incommunicabilité, la solitude extrême du poète. On retrouve ici le lien entre révolte et révolution. Chez Mirbeau, le lecteur est une véritable cible, tandis que chez Trakl, la poésie n'est que l'écho d'un martyr intérieur, qu'un cri brisé, qui, une fois entendu, ne fera que renvoyer le lecteur à sa propre condition humaine. Il n'y a pas de continuation après la lecture, si ce n'est la hantise quotidienne, l'angoisse permanente de vivre avec ce que l'on a lu.

La poésie de Trakl pose à l'évidence le problème de l'hermétisme. Si l'on peut effectivement dire que les mots employés sont loin d'être savants, que les images renvoient à un fonds quotidien ou archaïque, connu de tous, il est certain que l'association étonnante et la syntaxe surprenante des poèmes trakléens en font une poésie difficile d'accès, obscure et close. Et pourtant, l'expression est là, qui ne demande qu'à être reçue :

Un des moyens de « désamorcer » la problématique qui vient d'être esquissée [« peut-on « comprendre » Trakl ? »] est de recourir à la notion de musicalité, définie par Staiger comme étant « l'unité de la musique des mots et de leur signification »⁹¹. C'est ce qu'a fait notamment Albert Hemmlich en mettant l'accent sur la « structure musicale » de la poésie de Trakl dans laquelle, selon lui, « les relations logiques sont totalement abolies et remplacées par des relations musicales »⁹². De son côté, Adrien Finck parle à propos de Trakl de « poème euphonique » dans lequel se réaliserait au sens propre l'harmonie de la matérialité sonore et du sens⁹³. Interpréter un poème de Trakl, ce serait en conséquence analyser l'interaction des valeurs sonores et sémantiques qu'il recèle, les premières induisant et structurant les secondes. Dans cette conception de la poésie se manifesterait chez l'auteur la nostalgie d'un usage pré-logique de la langue d'où seraient exclues l'intentionnalité, la logique et la confrontation dialogique. (...) Dans le cas de Trakl, le problème est de savoir lequel de ces deux éléments englobe l'autre : la sémantique des mots et des images ou leur matérialité sonore porteuse d'émotion diffuse ? On peut également envisager un troisième cas de figure dans lequel le poème de Trakl flotterait pour ainsi dire de manière indéterminée entre les deux sphères.⁹⁴

Car, ne nous leurrons pas, le style particulier de Trakl, sa poésie par images, parfois si semblable à la poésie du pli de Mallarmé, n'est pas autiste : elle cherche bien à communiquer.

⁹¹ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis Verlag, 1946 ; DTV, 1971, p. 39.

⁹² Albert Hemmlich, *Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1971, p. 132.

⁹³ Adrien Finck, *Georg Trakl. Essai d'interprétation*, pp. 516-517.

⁹⁴ Maurice Godé, *op. cit.*, p. 186.

Mais la rupture avec la tradition, le renouveau profond de la forme poétique, sont des préalables indispensables à une nouvelle façon d'écrire, et de lire. Il n'y a pas de volonté d'enfermement, mais bien une volonté d'exprimer l'enfermement inhérent à la condition des hommes. Toujours, l'expression reste.

Rilke emploie une formule très juste pour parler de Trakl ; après avoir parlé de son aptitude à « montrer le poids de son incessante chute en des structures si précises, il ajoute :

It occurs to me that this entire work has its simile in the dying of Li Tai Pei : here as well as there, falling is the pretext for the most inexorable ascension.⁹⁵

2. Beauté de l'ambiguïté

Malgré la crise esthétique, la beauté et l'art restent les seules voies possibles. Disons que, pour Mirbeau, l'art est la seule planche de salut éventuelle, comme pour Trakl ; chez D'Annunzio, l'art est le lieu de glorification d'autres valeurs, mais le Beau demeure la valeur suprême. Toute la richesse, toute l'ambiguïté de saint Sébastien se retrouvent dans les conceptions que nos trois auteurs ont de la beauté : il devient la figure qui rend possible la célébration de cette beauté ambiguë. La peinture, matériau de base de l'inspiration et du travail des trois, informe jusqu'à leurs textes. Enfin, c'est toute leur conception de l'art qui peut s'exprimer à travers Sébastien.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke, cité par Francis Michael Sharp, in *The Poet's Madness. A Reading of Georg Trakl*.

A. La peinture incontournable

La peinture est incontournable à deux titres. Tout d'abord, elle fournit le matériau essentiel à l'imagination des auteurs concernant la représentation du saint. Les tableaux du Moyen Age et de la Renaissance sont sans doute au moins aussi fondamentaux que la légende telle qu'elle est écrite dans *La Légende dorée*, de Jacques de Voragine. La peinture a en outre acquis un rôle de plus en plus important au fil du temps, et, dans l'optique d'un relatif décloisonnement des arts, la littérature va beaucoup s'en inspirer (on peut lire à ce propos l'ouvrage de Jacques Le Rider, mentionné en bibliographie).

a. Chez Mirbeau, la peinture comme modèle

La vie journalistique et personnelle de Mirbeau sera en grande partie consacrée aux arts plastiques. La sculpture est importante pour lui, surtout du fait de son amitié avec Rodin, et avec Maillol, mais c'est la peinture qui est au centre de ses combats esthétiques. Ami fidèle de Monet, et de nombre de peintres impressionnistes, tels Pissarro, Berthe Morisot, Caillebotte, admirateur de Van Gogh et Moreau, il connaît également bien la peinture médiévale ou renaissance, qu'il a notamment pu admirer lors de ses voyages en Italie ou en Espagne. Sa femme et lui-même peignent assez régulièrement, achètent des tableaux. C'est sans doute cette considérable influence de la peinture qui le fera abandonner l'écriture artiste (encore très présente dans *Sébastien Roch*), le raffinement de la nature pour une écriture proprement impressionniste, beaucoup plus en accord avec ses émotions profondes et ses

convictions intimes. C'est en admirant la puissance évocatrice des œuvres de Monet ou de Rodin qu'il parvient à se forger sa propre esthétique. Il faut toutefois noter que cette esthétique ne sera jamais figée. En effet, il refuse toute idée d'école, de mouvement officiel (il aime d'ailleurs des artistes de tout style et de tout temps).

La fonction des passages faisant référence à la peinture est également de connoter une vision puissante, ou plutôt de la servir. La peinture peut être une sorte de réponse à la crise du langage, aux limites de l'indicible. Si Mirbeau n'est pas particulièrement mélomane (notons qu'il a néanmoins un goût très sûr, puisqu'il est l'un des premiers à défendre Debussy, dont l'émotion lui est communiquée), il écrit dans une langue évocatoire, et pas uniquement sur le plan des sonorités. La peinture est le lieu réel de l'évocation du mystère :

Ce qualificatif de « visionnaires » dont Mirbeau affecte rimbaldiennement tous les vrais artistes, révèle une troisième [après la restitution d'émotions inaccessibles, et le tempérament de l'artiste] qualité indispensable au style dont il rêve : sa capacité à faire pénétrer le lecteur, par la magie de la suggestion – « la sorcellerie évocatoire » de Baudelaire – du monde des apparences dans celui, sinon des essences au sens platonicien du terme, du moins du « mystère des choses », de leurs « prolongements » insoupçonnés du « vulgum pecus ».⁹⁶

La peinture est un peu le modèle inaccessible et surtout indépassable, comme Mirbeau le soulignera souvent lui-même (parfois par excès d'autocritique), notamment dans ses articles sur Monet, où, pour décrire les tableaux du maître, il sera directement confronté aux limites du langage. Heureusement pour Mirbeau, la sincérité et la capacité à transmettre l'émotion sont pour lui plus importantes que la perfection.

Il ne faudrait cependant pas croire que la peinture domine l'œuvre. Mirbeau l'utilise très différemment de D'Annunzio. Chez ce dernier, elle sert à la fois d'inspiration iconographique et de modèle pour son dispositif dramatique. Chez Mirbeau, on a des portraits extérieurs de Sébastien, mais ils servent surtout à mettre en avant les états de son esprit et

⁹⁶ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 284.

l'évolution de son âme. C'est d'ailleurs plutôt sa vision à lui qui est mise en avant, qu'elle soit réfléchie, et donc narcissique, ou qu'elle concerne autrui ou le monde. Nous avons déjà abordé les hallucinations auxquelles est sujet notre héros : en ce sens, la peinture est surtout un procédé de perception du monde extérieur, ou un moyen de représenter les fantasmes. On peut vraiment parler de peinture, et non seulement d'un exercice du sens de la vue, car ces hallucinations sont stylisées par le cœur artiste du personnage lui-même, puis par les narrateurs, omniscient ou en focalisation interne. Il s'agit donc d'une double recreation où l'influence picturale est très forte.

Cependant, la vision, ou visualisation, n'exclut pas ici les autres sensations : Sébastien est particulièrement sensible à la musique (qu'il oppose à la raideur de ses livres de classe) et perçoit beaucoup de choses par l'odorat (notamment la misère, et c'est ce qui l'en écarte). Aucune contradiction à cela, puisque la peinture véritable, telle que la conçoit Mirbeau, doit transmettre une émotion, aussi riche et complexe que celles de la vie.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, la peinture comme inspiration

Comme le dit De Michelis, la description paysagère est la grande spécialité de D'Annunzio. Ses œuvres en français ont souvent été théâtrales, peut-être parce qu'il aurait de toute façon perdu une part de sa capacité d'évocation en adoptant une langue étrangère. Alors que le moi du poète trouve sa plus belle expression dans la contemplation de la nature, comment D'Annunzio a-t-il transposé ce qui fait l'essence de son écriture, l'épanouissement de son art ?

Nous en revenons à la question du regard et à la thématique iconographique du *Martyre de saint Sébastien*. Dans le processus créatif même, D'Annunzio s'est abîmé dans la contemplation des représentations du saint. C'est donc comme si un moi en acte avait rédigé

la pièce. Cela renvoie encore à la puissance actualisante – au sens aristotélicien du terme – de l’écriture théâtrale. Si D’Annunzio s’identifie au saint, cela induit également une dimension narcissique. Et ce, non au sens d’un jugement de valeur, mais bien dans l’acception étymologique du terme. Il semblerait que le narcissisme soit parfois associé à la représentation du saint. Par exemple, *Sebastiane*, de Derek Jarman, comporte une scène particulièrement frappante à cet égard. On y voit en effet Sébastien s’adresser à son Dieu, qu’il aime. Les mots qu’il emploie ne marquent pas cet amour comme relevant de l’amour religieux, mais peuvent tout à fait s’appliquer à un homme. Par ailleurs, et c’est là le point qui nous intéresse au premier chef, il prononce ces mots alors qu’il se tient accroupi devant un lac, de telle sorte qu’on l’imagine en position de se mirer dans l’eau. Dans un film où tout est érotique ou érotisé, cette scène semble presque masturbatoire. Rien d’aussi direct chez D’Annunzio, mais le dispositif de son *Martyre* peut se rapprocher de ce narcissisme-là (mise à part cette auto-sagittation déjà évoquée).

Ajoutons que la dimension picturale est sans doute encore plus importante que ce que nous pouvons en percevoir aujourd’hui⁹⁷. En effet, ce mystère a réellement été écrit pour être joué, et non dans la seule perspective d’être lu. D’Annunzio a en outre choisi lui-même l’équipe qui devait assurer la création. Ce qu’on sait aujourd’hui des représentations de l’époque ne laisse pourtant pas penser que la dimension contemplative ait été mise en avant : c’est encore une fois le scandale qui prime...

De la richesse picturale de saint Sébastien, D’Annunzio n’a donc, contrairement à son habitude, que peu exploité les possibilités visuelles. Il en a retenu une imagerie, souvent assez superficiellement réduite à son stéréotype de beauté androgyne, et une dramaturgie, construite

⁹⁷ On peut être conscient de l’influence picturale à proprement parler, mais sans doute pas de la visée picturale. L’influence picturale est d’ailleurs constamment rappelée par les commentateurs, comme Dominique Lormier : « Très rapidement, D’Annunzio aménagea sa nouvelle demeure, parsema les pièces de fleurs, de tentures, de brocarts et surtout de coussins aux couleurs vives. Il y installa les moulages des statues antiques qu’il avait commandés au musée du Louvre, et les originaux ou les reproductions de tous les saint Sébastien peints, sculptés ou dessinés, que les marchands spécialisés lui avaient fait parvenir. C’est dans cette ambiance particulière qu’il écrira sa pièce *Le martyre de saint Sébastien*. » (Lormier, *op. cit.*, p. 64.)

autour de la question du regard et incluant le spectateur. C'est un emprunt particulièrement riche, et qui, comme nous l'avons vu, touche à de nombreuses dimensions, psychologique, sexuelle, esthétique, voire autobiographique. C'est sans doute là l'atout le plus intemporel du *Martyre*, malheureusement quelque peu effacé par les autres caractéristiques, plus « datées » et plus ampoulées, du mystère.

La musique que Debussy a composée va davantage dans le sens de la rêverie et de la contemplation, et l'on y sent une véritable émotion face à la nature. Cela explique peut-être que l'on perçoive dans la musique plus de sainteté et de sincérité que dans le texte de D'Annunzio. Comme si la force paysagiste s'était déplacée de D'Annunzio à Debussy. Or, on sait que le musicien admirait très fortement l'écrivain. Il ne pouvait donc ignorer ses talents descriptifs. L'idée qu'il s'est forgée concernant la musique à écrire pour un tel poète devait dès lors être plus proche de ce que D'Annunzio avait produit auparavant, et de ce qui fait son écriture, que de ce texte en particulier. D'où peut-être cette distorsion, notée par tous les critiques, entre texte et musique. D'où peut-être aussi ce manque de cohérence au sein même de la composition, que tous ou presque trouvent inégale, et qui ne tient pas de bout en bout ses promesses.

c. *Chez Trakl, peinture et recherche chromatique*

On a vu que Trakl tendait à l'impersonnalité visionnaire. Un autre signe de la volonté d'impersonnalité visionnaire de Trakl, de son abstraction, en quelque sorte : la rareté des verbes, et notamment des verbes de mouvement, ainsi que l'abondance des phrases nominales. Il s'agit d'écrire par images juxtaposées, afin de peindre un tableau, comme figé dans son mouvement d'angoisse même. La peinture est chez Trakl incontournable. Bien sûr, c'est la peinture expressionniste qui prédomine ici, infiltrant le poème. Celui-ci semble construit

autour de grands aplats de couleur. Le choix de ces couleurs est révélateur d'un malaise profond, parce qu'elles ne correspondent pas à des couleurs réelles, ressenties. Elles sont en fait révélatrices de l'essence même des choses, de leur réalité arrêtée et profonde.

Les couleurs sont d'une importance fondamentale chez Trakl. On note d'emblée l'absence de reflets (mis à part le reflet du miroir, dont nous avons vu la place primordiale) : toutes les surfaces sont larges, rappelant les grands aplats de couleurs des tableaux expressionnistes dont on sent la grande influence. Cette absence de reflet, ou plutôt de nuance, accentue le caractère violemment expressif des couleurs, qui extériorisent l'essence distordue des choses. Il ne s'agit plus, comme du temps de l'impressionnisme, de communiquer ses impressions, de conjuguer réel et subjectivité. Au contraire, tout est dans le mouvement vers l'extérieur d'une perception mentale.

Il convient de s'interroger sur les couleurs choisies pour représenter Sébastien. Dans la tradition picturale, on note plusieurs tendances. Certains – comme Bronzino, Le Greco ou Liberale da Verona – adopteront des couleurs « réalistes », tirant toutefois davantage vers le rouge et les couleurs chaudes, invitant à la sensualité, au trouble, à la volupté, mais dans la douceur. D'autres (Mantegna en est le meilleur exemple) donneront à l'inverse une représentation beaucoup plus mortifère du saint, privilégiant les angles durs et les couleurs froides, la chair se tissant irrémédiablement de bleu, les traits se figeant comme pour un dernier cri. On trouve également des Sébastien diaphanes, mais qui tendraient plus à exprimer la sainteté que la mortification, comme chez Botticelli ou encore Moreau. D'autres, enfin, tels Le Sodoma ou Guido Reni, allient ces dimensions, réalisant ainsi des saints particulièrement troublants. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est le *Saint Sébastien* de Guido Reni qui a révélé à Mishima son homosexualité et son sadomasochisme. Quel est le choix de Trakl ? Un simple relevé met immédiatement en évidence deux couleurs : le bleu et le rouge dominent réellement les apparitions de Sébastien dans *Sébastien en rêve*. Ce qui frappe d'emblée, c'est que ce sont les couleurs de la Vierge ; on approche déjà ainsi de l'androgynie de Sébastien.

On peut se demander si cette androgynie n'est pas, plus encore qu'une attirance pour l'homosexualité, une vision du couple fraternel, réuni dans une seule figure. En outre, le rouge et le bleu sont des couleurs traditionnellement presque opposées, l'une chaude, l'autre froide, l'une caractérisant la vie et la passion, l'autre la mort et l'apaisement. Ce choix chromatique de Trakl nous renvoie une fois de plus à l'ambiguïté de la figure du saint, qui semble porter en lui toutes les potentialités. Mais il paraît essentiel de souligner que les couleurs chez Trakl n'ont pas nécessairement une valeur absolue. En fait, de nombreuses interprétations, et notamment celle de Maurice Godé, donnent à croire que c'est en vérité la composition dramatique des poèmes qui peut faire sens. Les couleurs participent d'un réseau qui prend sa signification dans la confrontation à lui-même et aux autres réseaux (les matériaux, les sons, les évocations de tel ou tel personnage). En songeant à cette dimension dialectique et dramatique de la poésie, on ne peut s'empêcher de penser d'une part, à l'influence de Hölderlin sur Trakl (et à celle de la dialectique grecque sur Hölderlin) et, d'autre part, à la tentative de Trakl, pas vraiment couronnée de succès, d'écrire pour le théâtre. Pour Maurice Godé, l'influence se situerait peut-être aussi ailleurs :

Sans que cela soit attesté, il est possible que Trakl ait été influencé dans sa manière de traiter les notations de couleur par les théories développées par Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*. Si Kandinsky envisage essentiellement la dimension sonore des mots, leur « résonance intérieure » et le son pur qui reste lorsque « se perd le sens devenu abstrait de l'objet désigné », sa théorie implique plus généralement le phénomène, courant chez Trakl et d'autres poètes expressionnistes, d'affranchissement du matériau artistique de toute référentialité (...). Pour Kandinsky, peindre ou écrire de la poésie, c'est trouver des « équivalents évocateurs en suivant le principe d'une composition non verbale ». Chaque « composition » développe son propre arrangement sémiotique de couleurs, système qui n'est ni hermétique (les sens y donnent directement accès) ni transposable à un autre (chaque composition est originale) ni traduisible dans un langage rationnel (du genre : bleu chez Trakl veut dire...).⁹⁸

Cependant, la question de la nature du saint sera tranchée par Trakl, d'une certaine manière. Au fur et à mesure que l'on progresse dans le recueil, la présence du noir et la place

⁹⁸ Maurice Godé, *op. cit.*, p. 193.

de la statuaire se font davantage sentir. Comme si la mort avait gagné sur la vie, mais sans l'apaisement qui aurait dû l'accompagner. Au lieu de l'explosion de couleurs propre à l'existence et à la poésie, on retrouve un univers figé et monochrome, ne débouchant sur aucune porte de salut. L'énigme de l'ambiguïté du saint ne peut être résolue que dans le néant. Affirmation tout de même à nuancer, car la pierre, chez Trakl, est à nouveau une image ambiguë, comme nous l'explique Robert Rovini :

Jamais la pierre n'est pour Trakl le moellon, la matière œuvrée, arrêtée dans une forme, ou elle ne l'est que par exception. Même prise dans le mur, elle reste substance indistincte, élément minéral, on dirait presque minéral. Même bâtie, elle tinte encore comme un cristal, manifeste spontanément son indépendance, sa « profondeur » :

Immer klingen die weissen Mauern der Stadt. (D96).

Statisme et dynamisme sont ici saisis ensemble dans cet état *vibrant* de la pierre qui est à la fois une sorte de « sublimation » musicale [et rejoint l'état de la glace, quintessence du mouvement]⁹⁹

Comment, dès lors, être sûr du pessimisme foncier de Trakl ? N'y a-t-il pas, chez lui, une fois absolue dans la poésie, malgré toutes les contradictions de son discours poétique, malgré la volonté d'apocalypse ? N'est-ce pas justement dans cette volonté de destruction et de création poétique que Trakl fait finalement preuve d'optimisme, et échappe ainsi au nihilisme de Sébastien Roch ?

B. L'art comme source paradoxale de douleur et de beauté

On a abondamment évoqué le sadomasochisme inhérent à la figure de saint Sébastien, exacerbé par nos auteurs. Plus encore, c'est l'art lui-même qui est sadomasochiste. Le poète ne crée pas dans l'euphorie, c'est le moins qu'on puisse dire ; qu'en est-il du lecteur ?

⁹⁹ Robert Rovini, *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre de Georg Trakl*, p. 44.

a. Chez Mirbeau, la belle douleur de l'indicible

On l'a vu, l'art pour Mirbeau doit être comme la vie, restituer le mouvement et la vie des choses. Par ailleurs, d'après l'auteur, la vie est tout à la fois belle et tragique, exaltante et douloureuse. Entre la neurasthénie et la créativité, entre le bonheur d'écrire et la douleur d'enfanter un récit, l'auteur est toujours déchiré. Saint Sébastien est l'emblème idéal de cette ambiguïté inhérente à la création. D'une part, il est lui-même une figure ambiguë, à bien des égards, comme on l'a vu tout au long de la présente étude. Mais dépeindre un personnage ambigu n'implique pas nécessairement une relation ambiguë au personnage. Et pourtant, dans nombre de tableaux le représentant, on sent cette souffrance. Chez Mishima, il y a également cette douleur d'écrire, ce sadisme dans l'écriture. Peut-être saint Sébastien permet-il l'impudeur, la dimension autobiographique d'une œuvre, l'exhibition de l'intimité de l'artiste. Et peut-être le sadomasochisme intrinsèque du saint se retrouve-t-il lui-même dans l'écriture, dans l'acte d'écrire comme dans l'écrit. Une citation un peu longue, mais émouvante – importante car elle prouve par son lyrisme à quel point Mirbeau est un auteur attachant – va dans ce sens :

Passionné, entier, exigeant, révolté par la souffrance et l'injustice, assoiffé d'idéal, enthousiaste devant les chefs d'œuvre de l'art et les beautés de la nature, souvent désespéré, parfois désabusé et revenu de tout, il est toujours lui-même, et son style reflète ses humeurs changeantes et ses passions constantes. C'est toujours sa voix que l'on entend, que l'on reconnaît, qui nous touche, nous émeut ou nous choque, mais ne saurait nous laisser indifférents. Or, si, par la magie de l'écriture, il parvient à nous faire partager nombre de ses émotions, de ses ferveurs et de ses dégoûts, il réussit aussi ce miracle de faire de ces amertumes ou de ces désespoirs partagés le moteur de nos jubilatons. Rien de plus tonique et jouissif, paradoxalement, que le style de notre pessimiste radical, qui, « avec des mots », se venge de tous les « maux » qu'il a subis « au contact de la vulgarité, de l'incompréhension, de la sottise et de la perfidie », comme le note justement Jules Bois (Jules Bois, compte-rendu de *Dingo*, 1913).

Et pourtant l'écriture a été pour lui, comme pour Flaubert, un long martyre et il est mort avec l'impression de n'avoir jamais pu remporter ce long combat contre les mots. Doté d'une conscience perpétuellement déchirée, il sait mieux que personne à quels compromis il a été réduit pour pouvoir remplir de sa prose l'équivalent, presque, d'une centaine de volumes. Alors

qu'il eût de beaucoup préféré se livrer aux joies du jardinage ou de l'impressionnisme pictural, il a été condamné pendant des années à noircir du vierge papier avec l'amère certitude qu'il ne resterait rien de cette immense production « jetée aux quatre vents de l'esprit ».

A l'instar de Monet ou de Van Gogh, qui ont connu les mêmes doutes et traversé les mêmes phases de désespoir, il n'en a pas moins poursuivi son combat solitaire. Mais, à leur différence, il a eu la sagesse de finir par s'accommoder du relatif au lieu de s'entêter à poursuivre sa quête de l'absolu. Ne serait-ce que pour donner à ses lecteurs l'espoir de changer le monde. Alors, si dérisoires qu'ils lui paraissent, si impuissants qu'ils se révèlent au fil des ans, il a accumulé les mots et les phrases, en essayant de ne pas trahir ses objectifs ; mais avec un dégoût croissant de lui-même et de sa vaine besogne. Jusqu'au jour où, la maladie aidant, il a pu enfin se taire, pendant ses sept dernières années, et se livrer à la contemplation monomaniaque des fleurs, qui le consolait de l'ignominie des hommes.¹⁰⁰

Dans *Sébastien Roch*, la scène du viol, représentée par des pointillés, est tranchée. Bien entendu, il s'agissait sans doute au départ de se faire publier plus facilement. Mais le résultat dépasse largement ces contraintes de circonstances. Habités que nous sommes à connaître les sentiments du jeune Sébastien, nous nous trouvons démunis face à cette scène, qui laisse une grande place à notre imagination. De ce fait, nous sommes nous-mêmes, lecteurs, placés au cœur d'une relation sadomasochiste, la recréant pour nous-mêmes. Sadisme et génie de Mirbeau que de nous faire voir ainsi la monstruosité dont tout être est capable, de nous faire voir aussi à quel point notre imagination est puissante. Du même coup, en quelque sorte confirmé par notre imaginaire, le récit de Mirbeau devient profondément réel, profondément possible, envisageable. Au début du XXI^e siècle, nous sommes, il est vrai, familiers d'une telle dénonciation de l'Eglise ; cependant, à l'époque de Mirbeau, provoquer un tel cheminement dans l'esprit du lecteur dépasse en audace toutes les condamnations plus explicites du roman. Christian Limousin se demande « à quoi bon des artistes en temps de crise ? » :

Les grands artistes, ces « frères douloureux », ne sont pas des artistes parmi d'autres, vaguement interchangeable : ce sont des figures puissantes, originales, uniques, qui « nourrissent » la personnalité et donc l'œuvre du critique, de l'écrivain, qui s'approfondit de leur expérience et de leur vision.

¹⁰⁰ Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, p. 319.

Les grands écrivains, ces « frères douloureux », brisent la durée interminable et monotone, la trouent de toute la puissance sauvage de leur génie et libèrent, ponctuellement, l'humanité de ses pesanteurs. Mais, comme Sisyphe, la tâche est toujours à recommencer. Mirbeau n'attend rien – ou pas grand chose – du mouvement du prolétariat, organisé ou non. Mais les œuvres de Rodin, de Monet, éclatent comme des bombes anarchistes et libèrent de l'inattendu, du subversif, des ondes de liberté irréductibles.

C'est finalement entre Baudelaire et Bataille que l'on pourrait le mieux ranger Mirbeau – comme un jalon essentiel du grand mouvement romantique, anti-physique, anti-naturaliste et sadien... L'art n'a rien à voir ni avec la représentation d'une réalité terriblement décevante, ni avec une technique. L'histoire de l'art n'est en rien celle des avant-gardes successives. L'art, qui est peut-être bien la vraie essence de l'homme, est une protestation, grandiose et dérisoire, lancée au vide de l'univers et à l'absurdité de la vie.¹⁰¹

Pessimiste absolu, grand démystificateur, même de l'art, Mirbeau aura la générosité de laisser à l'art et à la littérature, les seules grandes joies qu'il oserait comparer à la douceur de l'amitié et de la fraternité, une fonction sociale, et surtout une véritable valeur. Malgré tout, l'art reste mystifié, mais c'est bien notre seule consolation...

Nous avons donc, avec *Sébastien Roch*, une œuvre qui oscille entre volonté de conscientisation et désenchantement. Il s'agit « d'obliger les aveugles volontaires à regarder Méduse en face », mais Mirbeau ne peut que tendre vers ce pessimisme qui l'attire inexorablement et qui est le prix de sa féroce lucidité.

Peut-être n'est-ce qu'une curiosité artiste, et par conséquent féroce, qui m'a porté vers eux [les misérables] ? J'ai joui, bien des fois, des accents terribles, des déformations admirables, de la patine splendide que la douleur et la faim mettent sur les visages des pauvres gens. Du reste, je ne me sens plus porté vers l'action, et je n'envisage pas la perspective de mourir pour une idée, sur une barricade ou sur un échafaud, non par peur de mourir, mais par un sentiment bien autrement amer, qui s'empare, de plus en plus, chaque jour de mon esprit : le sentiment de l'inutile.

Cette approche correspond à toute une facette de la personnalité de Mirbeau (qui n'exclut pas chez lui la dimension d'intellectuel engagé) : c'est elle qui lui permet de créer, et pas seulement de confectionner des œuvres édifiantes pour un public politisé. C'est également elle qu'il tue avec une grande cruauté à la fin du livre, en la personne de Sébastien, afin de

¹⁰¹ Christian Limousin, « A quoi bon des artistes en temps de crise ? », in *Octave Mirbeau et la modernité*, p. 76.

faire vivre l'autre part de lui-même, ce Borolec qu'il trouve ridicule, qu'il ne comprend pas, mais qui se jette dans l'action comme lui-même se jettera dans l'Affaire, par exemple. La thérapie de l'écriture fonctionne chez notre auteur, qui opère ici sa métamorphose, dans la douleur et l'indicible. Mais Mirbeau sait, avec Sade, que c'est dans la douleur que l'on peut trouver la beauté.

b. Chez D'Annunzio et Debussy, douleur et foi en l'art

Nous avons déjà vu l'importance que Sébastien revêt aux yeux de D'Annunzio. On peut même parler d'identification au saint. C'est en partie lui-même qu'il présente quand il décrit Sébastien ; c'est une projection idéalisée de l'homme qu'il croit être. Encore une fois, D'Annunzio nous intéresse par les dispositifs plus que par son écriture poétique, en général peu émouvante. Voici ce que nous dit Armand Caraccio du *Martyre* :

Nous sommes en plein esthétisme décadent. Sébastien est tout enveloppé de désirs, féminins, masculins. Son martyre n'est pas celui du chrétien pour sa foi ; ainsi que l'a suggéré F. Flora, « c'est le martyre de la chair et du Désir pour accroître la volupté du désir ». Jusqu'à la torture qui devient spasme de jouissance, et la cruauté, plaisir.

Dans l'esprit de D'Annunzio, Saint Sébastien, le Christ, Adonis ne font qu'un. Sébastien brûle de mourir, mais le Paradis auquel il aspire n'est que beauté sensuelle. Cette sensualité se spiritualise parfois dans une sorte de langueur contemplative exprimée en une langue musicale où le mythe païen, le mythe chrétien se fondent ; mais en Sébastien, c'est Adonis surtout qui revit comme l'incarnation de la beauté, et de la beauté complexe et trouble.¹⁰²

Dans le mystère, la scène de la sagittation est l'acmé de la sensualité de Sébastien, de sa beauté trouble, justement. Or, nous savons que ce martyre est ici présenté comme volontaire, en raison du décalage opéré avec la légende : la sagittation est le deuxième martyre, celui où la foi est réaffirmée avec une conviction encore supérieure. On peut donc

¹⁰² Armand Caraccio, *D'Annunzio dramaturge, op. cit.*, pp. 181-182.

légitimement penser que Sébastien est aussi un portrait de l'artiste, un artiste qui trouverait alors sa plénitude dans la souffrance volontaire, administrée par ses propres armes. Belle métaphore de la création poétique, tout à fait en concordance avec la tradition autour de saint Sébastien, mais dans une alliance plus sulfureuse que mortifère entre douleur et beauté, baignant dans une indéniable sensualité.

Si Sébastien est un portrait de l'artiste en martyr, nous pouvons sans doute en tirer d'autres conclusions. La dimension narcissique de Sébastien prend un sens tout à fait nouveau, de même que son appréhension principalement extérieure dans le texte de D'Annunzio et la musique de Debussy. D'Annunzio a peut-être cherché à fuir dans cette œuvre, à éviter l'étalage psychologique, ou même la méditation, d'ordinaire si chère à son cœur. Il dira qu'il a toujours cherché à réaliser « l'union de l'art et de la vie ». Paradoxalement, bien que *Le Martyre de saint Sébastien* fasse preuve d'un snobisme souvent glacial et sclérosant, c'est peut-être finalement une œuvre très personnelle, présentant la douleur de l'artiste, la sublimant dans une volonté de souffrance et de sensualité qui métamorphose le simple martyr en artiste mystique.

c. *Chez Trakl, inutilité et grandeur en mineur de la poésie*

Trakl a un idéal poétique :

(...) Elis, personnage rayonnant et mythique, en qui et par qui se réalise l'alchimie de la douleur et de la beauté (*geformt aus kristallinen Tränen*). Certes, il attire la colère des dieux – la foudre de Jupiter en particulier –, mais sa tempe reste froide ; il est une sorte de projection idéale du poète dans sa volonté de transcender la douleur chaude et personnelle au moyen d'une écriture maîtrisée (c'est ce que veut dire *kühl*) et impersonnelle. Cet idéal d'impersonnalité n'est d'ailleurs réalisé qu'en partie : la subjectivité affleure sur le mode de la plainte dans le *o* exclamatif et, au début de la deuxième partie, dans le *so* qui a valeur intercommunicative et signale que l'énonciateur partage avec d'autres personnes le même chagrin.¹⁰³

¹⁰³ Maurice Godé, *op. cit.*, p. 197 (à propos d'« Occident »).

On l'a vu, la poésie est porteuse d'espoir, puisqu'elle est source de souffrance. C'est en effet en supportant la douleur, en la recherchant, et en la transfigurant que le poète peut escompter une expiation. Mais en réalité, cette souffrance est sans issue, car la poésie n'est qu'un exutoire trompeur, qui ne permet en rien de se consoler de l'angoisse. On atteint la limite de l'art pour l'art, tandis que la révolution est refusée. S'il n'y a plus d'issue dans l'action – quelle qu'elle soit –, s'il n'y a plus d'issue dans la création poétique, la culpabilité est indélébile, tragique. Il ne reste plus à Trakl qu'une seule issue : le suicide. Il ne s'agit pas de trancher la question de sa mort, ambiguë « comme l'intention même », dirait Adrien Finck. Mais simplement de voir que, face à la souffrance du monde – en guerre à l'époque – et face à la douleur individuelle sans trêve, il ne reste plus d'espoir de fuite ou de consolation dans le travail poétique.

L'art atteint d'une certaine façon sa nature la plus sadique. Chemin de croix pour le poète masochiste, il n'apporte même plus la seule consolation de penser qu'on y expie ses fautes. Il est une servitude de plus, dans une vie où l'homme est tout entier la proie de ses servitudes. Il n'est là pour convaincre personne, il n'incite pas à l'action, n'apporte pas d'évasion au simple lecteur, qui y voit au contraire la transfiguration cruelle de son existence. L'humour n'est pas une échappatoire non plus, pas davantage que l'amour. Dans *Sébastien en rêve*, l'angoisse est éternelle, l'avenir est noir. C'est curieusement par ses dimensions dialectique et dramatique – qui sont, on l'a vu à propos des couleurs, intimement liées – que la poésie de Trakl peut échapper au pessimisme le plus total, et à l'autisme, à la folie qui le pousserait à s'emurer dans le silence :

Ainsi, indépendamment de sa genèse et de son arrière-plan biographique, ce poème – à l'instar de l'ensemble de la poésie de Trakl – peut se lire comme un entrelacs subtil d'oppositions sémantiques connotées positivement ou négativement. Le texte poétique est le lieu d'un affrontement toujours recommencé (de là la récurrence de l'image de la vague) entre l'espoir rémanent et son anéantissement. La plupart du temps, comme ici

[« Occident »] ou dans « Passion », le dernier mot est pour dire l'extinction de la vie (*fallende Sterne*), plus rarement le poème s'achève par une harmonie fragile acquise par le repliement sur soi dans le refuge d'une nature intacte. C'est le cas dans le « Chant de l'isolé », écrit à la même époque, qu'entourent « le bleu froid et la lumière déclinante de l'automne/La maison silencieuse et les légendes de la forêt./La mesure et la loi et les sentiers lunaires ». Les textes de Trakl ne se contentent pas de décrire la dissociation du moi : ils sont l'équivalent sensible d'un écartèlement entre des visions apaisantes (de l'enfance, des origines, du sacré) et des bouffées de désespoir qu'apportent l'obsession de la mort, le sentiment de culpabilité, la nostalgie de la transcendance – écartèlement dont rend compte notamment le titre du poème en prose « Rêve et folie ».¹⁰⁴

On le voit, la poésie n'apporte pas de solution à l'éclatement du poète. Mais elle est le lieu de l'expression de ce déchirement, de représentation de l'état d'esprit de l'homme. Elle n'a pas d'efficacité, de capacité d'action, ni dans le monde réel, social ou politique, ni même dans l'intériorité du poète. C'est précisément cette inutilité, ainsi que le martyr induit par la poésie, qui lui confère une grandeur spéciale. Mais on est loin de l'idée de sublimation, et le poète n'est qu'un martyr coupable. Saint Sébastien voit son martyre à la fois utile au triomphe du christianisme et sublimé par l'art ; c'est la glorification de la foi et de la beauté, bien que cette beauté soit ambiguë. Chez Trakl, la beauté n'est plus une consolation, et le poète, descendant d'une race maudite, n'est qu'un martyr sans cause.

* * *

¹⁰⁴ Maurice Godé, *op. cit.*, p. 198. Maurice Godé ajoutera deux autres réflexions qui complètent cette idée de déchirement dans l'homme et dans la poésie : « Aussi [ses] poèmes sont-ils une scène où s'affrontent, de manière dramatique et toujours ouverte, des visions d'apocalypse et des images d'apaisement. Trakl [ne s'en tient pas] à une description de la crise du sujet : il la met en scène dans ses textes, trouve des équivalents sémantiques, sonores, du bouleversement qui affecte au plus profond l'homme moderne dans son rapport au monde. » (p. 199) et « Dans la poésie de Trakl, le sujet disparaît sous la forme du pronom personnel à la première personne, mais c'est pour s'objectiver dans des combinaisons d'images par lesquelles s'expriment tour à tour sa détresse et son espérance. » (pp. 330-331).

Sur le plan esthétique, le sujet de saint Sébastien était difficile à affronter. D'Annunzio est certainement celui qui s'est le plus rapproché des célèbres tableaux représentant le saint. Plutôt que d'en explorer la richesse émotionnelle, il en a retenu la puissance dramaturgique. Bien que le lecteur ait souvent l'impression d'être face à une imagerie superficielle, force est de reconnaître que D'Annunzio a su trouver des éléments fascinants. Trakl, quant à lui, s'écarte beaucoup de l'héritage autour de Sébastien. Le saint semble l'avoir beaucoup intéressé, mais surtout comme une image androgyne et particulièrement visuelle du martyr humain. Il retient donc indirectement cette dimension, en transposant le sadomasochisme impersonnel dans le domaine de la poésie et notamment de la relation au lecteur. Ce que fait également Mirbeau. En cela, ils rejoignent donc D'Annunzio, chacun à sa façon : Trakl par le biais de l'impersonnalité, Mirbeau par la voie de l'indicible. Malgré ce fondamental point commun, on ne peut conclure à une grande parenté esthétique entre les trois auteurs, qui sont très profondément différents. Il est précisément intéressant de voir à quel point trois auteurs aussi loin l'un de l'autre, aussi opposés, même, s'inspirent finalement d'un matériau identique pour forger leur esthétique. Relever leurs similitudes, c'est aussi montrer à quel point la force de la figure de saint Sébastien, par son ambiguïté même, peut adopter toutes les esthétiques, peut informer toutes les esthétiques, et notamment les plus contradictoires d'entre elles.

CONCLUSION

Au fil des siècles, saint Sébastien a inspiré les artistes, qui ont su trouver dans ce martyr une sainteté sans pareille, ou une beauté, certes ambivalente et associée à la violence ou à la mort, mais toujours extrême et sublimée. Il a été le sujet idéal de nombre de tableaux qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art européen. En littérature, il peut être, comme chez Shakespeare, une référence parfaite pour signifier un travestissement sulfureux, mais aussi identitaire et baroque. Au XX^e siècle, il sera avant tout une icône homosexuelle. Ainsi, chez Mishima, il permet à l'adolescent de découvrir sa propre sexualité et fonctionne ensuite comme symbole esthétique, liant violence et homosexualité. Dans l'œuvre de Tennessee Williams, le prénom de Sébastien est un indice donné au lecteur quant à la nature de ce jeune homme mort et des pulsions de celui-ci. Sébastien devient une figure de la revendication homosexuelle, figure d'une beauté à la fois virile et féminisée, en tout cas sublime.

C'est ainsi que nous connaissons saint Sébastien. Il est curieux de voir que la période littéraire la plus riche concernant toutes les dimensions de son personnage n'est pas celle qui intéresse le lectorat. Mirbeau, malgré l'admiration de certains et les efforts des mirbeaulogues, reste un auteur méconnu. Son *Sébastien Roch*, en outre, ne fait pas partie de ses œuvres encore lues, comme *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le Jardin des supplices* ou les *Affaires sont les affaires*. D'Annunzio suscite à nouveau l'intérêt, mais son *Martyre de saint Sébastien*, peut-être parce qu'il écrit en français, peut-être en raison de ses inégales qualités, n'est que peu étudié. Il en va de même pour la partition de Debussy. Seul Trakl a écrit une de ses œuvres majeures à partir de Sébastien. *Sebastian im Traum* est un recueil qui passionne les spécialistes ; il reste pourtant obscur et, en fin de compte, assez peu diffusé. Quel dommage,

quand on sait à la fois l'intérêt de saint Sébastien, la richesse de possibles qu'il offre au créateur, et le traitement magistral dont il a été l'objet dans les trois œuvres à l'étude !

Les éléments politiques de la légende du saint sont perçus et mis en avant par nos trois auteurs, mais de façon très différente. Chez Mirbeau et Trakl, on retrouve une critique de la société, qui se traduit cependant dans l'anarchisme révolutionnaire pour le premier, dans la révolte intérieure pour le second. D'Annunzio nous dépeint au contraire un « soldat de Dieu », qui devient soldat de la latinité : telle est sa position politique et métaphysique. Une absence de mysticisme lui a été reprochée, et il est vrai qu'au regard des deux autres auteurs ou encore de Debussy, qui tous trois développent un mysticisme original, plus ou moins empreint de valeurs chrétiennes mais les dépassant et se tournant vers la nature, D'Annunzio apparaît comme quelque peu superficiel.

Les écrivains se rejoignent néanmoins sur les aspects psychologiques et sexuels. C'est Mirbeau qui exploite le plus la richesse psychologique de saint Sébastien, en cela favorisé par la forme romanesque. Sur le plan de la sexualité, on note de grandes convergences, surtout quant aux questions du sadomasochisme et de l'homosexualité. Notons tout de même que, si Mirbeau accentue la différence entre les sexes, renforçant ainsi l'idée d'aliénation à soi dans le rapport homosexuel, Trakl et D'Annunzio placent au premier plan l'androgynie, tout aussi aliénante, d'ailleurs.

Sur le plan esthétique, on assiste à une chose assez curieuse. Bien que les esthétiques des trois auteurs soient profondément divergentes, voire opposées, elles renferment des points communs : l'importance de la peinture et le martyre de la création. Ces thèmes sont-ils propres aux œuvres de ces auteurs sur saint Sébastien, ou peuvent-ils s'étendre à l'ensemble de leur production ? La figure du saint est-elle la seule inspiratrice de cette conception ? Ce serait une hypothèse tout à fait envisageable, dans la mesure où Sébastien se prête parfaitement à un recentrage sur ces deux éléments. Cependant, il faut dire que Mirbeau, Trakl et D'Annunzio, ainsi que Debussy, ont constamment été sensibles à la peinture, directement

chez Mirbeau et Trakl, dans une vocation plus paysagiste et/ou vitaliste chez D'Annunzio et Debussy. Quant à la douleur de la création, elle est omniprésente dans les œuvres des trois auteurs. Saint Sébastien n'est donc que le réceptacle idéal des perceptions des trois écrivains.

Les importants rapprochements entre les œuvres ne doivent pas faire oublier leur hétérogénéité. Celle-ci tient bien sûr à la différence entre les auteurs, mais peut-être a-t-elle un lien avec les genres littéraires que ceux-ci ont choisis pour mettre en scène le saint. Le roman permet à Mirbeau une plongée ironique et empathique dans le martyre d'une âme d'enfant, qui aborde toutes les dimensions de la tradition du saint. La poésie est chez Trakl le lieu du martyre intérieur presque autiste, et de son expression fulgurante et déchirée. Le théâtre est pour D'Annunzio l'occasion de déplacer le regard du poète vers celui du spectateur, rendant ainsi l'hommage le plus vibrant à la richesse des tableaux qui représentent Sébastien, et au dispositif qu'ils inventent. Et, bien que Mirbeau et Trakl travaillent aussi énormément avec les images, seul D'Annunzio continue à faire de Sébastien une icône. Cela tient probablement au refus de sublimation de Mirbeau et Trakl, mais place D'Annunzio dans la position de celui, parmi nos auteurs, qui s'inscrit le plus parfaitement dans la tradition qui entoure saint Sébastien. Comme si c'était l'œuvre selon nous la moins riche, et en tout cas la moins émouvante – et quel bouleversement à la lecture de *Sébastien Roch* ou de *Sebastian im Traum* ! – qui allait, d'une certaine façon, assurer la postérité de Sébastien.

Sébastien, bien qu'il contienne en lui-même tous les possibles – homme/femme, soldat/martyr, dieu antique/chrétien, sain/souffrant, sublime/atroce, etc. – semble finalement prisonnier de sa puissance iconique. Ce qui paraît correspondre à l'horizon d'attente d'un public qui adore son image au point de ne voir qu'elle, et s'y projette dans un narcissisme qu'il emprunte directement à la figure vénérée. Mais c'est peut-être la gloire secrète, la victoire intime de Mirbeau et de Trakl que de rester dans l'ombre du saint, qui les protège, par son image rayonnante, de la douleur d'être lus, vus, mis à nu.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

MIRBEAU, Octave, *Sébastien Roch*, in *Œuvre romanesque Volume I*, Buchet/Chastel, 2000 (Fasquelle, 1890).

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1911.

et DEBUSSY, Claude, *Le Martyre de saint Sébastien*.

TRAKL, Georg, *Sébastien en rêve*, in *Poèmes majeurs*, Paris, Aubier, Domaine allemand bilingue, 1993.

I. AUTRES OUVRAGES D'OCTAVE MIRBEAU, DE GABRIELE D'ANNUNZIO ET DE GEORG TRAKL

1. Autres œuvres d'Octave Mirbeau

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, in *Œuvre romanesque Volume II*, Paris, Buchet/Chastel, Angers, Société Octave Mirbeau, 2001.

MIRBEAU, Octave, *Le Journal d'une femme de chambre*, in *Œuvre romanesque Volume II*, Paris, Buchet/Chastel, Angers, Société Octave Mirbeau, 2001.

MIRBEAU, Octave, *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, in *Œuvre romanesque Volume III*, Paris Buchet/Chastel, Angers, Société Octave Mirbeau, 2001.

2. Autres œuvres de Gabriele D'Annunzio

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Poesie*, Garzanti, 1994 (1978).

3. Autres œuvres de Georg Trakl

TRAKL, Georg, *Gedichte*, in *Poèmes majeurs*, Paris, Aubier, Domaine allemand bilingue, 1993.

TRAKL, Georg, *Veröffentlichungen im « Brenner »*, in *Poèmes majeurs*, Paris, Aubier, Domaine allemand bilingue, 1993.

II. OUVRAGES CRITIQUES CENTRÉS SUR UN AUTEUR

1. Sur Octave Mirbeau

- LAIR, Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- LLOYD, Christopher, *Mirbeau's Fictions*, University of Durham, 1996.
- MICHEL, Pierre, *Actes du « Colloque Octave Mirbeau »*, Paris, Editions du Demi Cercle, 1994.
- MICHEL, Pierre, « *Mirbeau et la modernité* », *Cahiers Octave Mirbeau n° 4, Actes du colloque de Caen*, Angers, Société Octave Mirbeau, 1997.
- MICHEL, Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon n° 570, 1995.
- MICHEL, Pierre, NIVET, Jean-François, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- PORFIDO, Ida, Préface à l'édition italienne de *Sébastien Roch*, à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « Le naturalisme comme paranoïa chez Mirbeau », à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « La croix et le piédestal dans *Le Calvaire* d'Octave Mirbeau », à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « Enfants du vent », à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « Perte de l'objet, fétichisme et créativité chez Octave Mirbeau », à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « Le roman-cinéraire de Mirbeau : *L'Abbé Jules* », à paraître.
- ZIEGLER, Robert, « Vers la mort et la perfection dans *Sébastien Roch* », à paraître.

2. Sur Gabriele D'Annunzio

- ANDERHUB, Annemarie, *Gabriele D'Annunzio in der deutschen Literatur*, Bern, Stämpfli & Cie., 1948.
- ANTONGINI, Tom, *Un D'Annunzio ignorato*, Arnoldo Mondadori Editore, 1963.
- CARACCIO, Armand, *D'Annunzio dramaturge*, Université de Grenoble, Presses Universitaires de France, 1950.
- DE MICHELIS, Eurialo, *D'Annunzio a contraggenio*, Rome, Edizione dell'Ateneo, 1963.
- DE MICHELIS, Eurialo, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- FERRARI, Curzia, *Gabriele D'Annunzio. Studio del sentimento e filosofia di personaggi*, Associazione Amici del Vittoriale, Varese, 1963.
- JULLIAN, Philippe, *D'Annunzio*, Paris, Fayard, 1971.
- LORMIER, Dominique, *Gabriele D'Annunzio en France 1910-1915*, Biarritz, J&D Editions, 1997.
- PANCRAZI, Pietro, *Studi sul D'Annunzio*, Tumminelli, 1944.
- TOSI, Guy, *La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*, Paris, Presses Universitaires de France, et Florence, Sansoni, 1961.

3. Sur Claude Debussy

BARRAQUÉ, Jean, *Debussy*, Paris, Seuil, 1994 (1962).

BOUCOURECHLIEV, André, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, Les Chemins de la musique, 1998.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, 1989 (1976).

VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958.

Et aussi...

DEBUSSY, Claude, *Lettres*, Hermann, 1980.

4. Sur Georg Trakl

FINCK, Adrien, *Georg Trakl. Essai d'interprétation*, thèse soutenue à l'Université de Strasbourg II le 24 novembre 1973, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1974.

FINCK, Adrien, *Hermétisme et protestation. A propos de l'œuvre de Georg Trakl*, Extrait de la Revue d'Allemagne n° 4, 1976.

FROMENT-MEURICE, Marc, *Tombeau de Trakl*, Paris, Belin, L'Extrême Contemporain, 1992.

PALMIER, Jean-Michel, *Situation de Georg Trakl*, Paris, Belfond, 1987 (1972).

PORENA, Ida, *La Verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*, Roma, Donzelli, 1998.

ROVINI, Robert, *La Fonction poétique de l'image dans l'œuvre de Georg Trakl*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice, Les Belles Lettres, 1971.

SHARP, Francis Michael, *The Poet's Madness. A Reading of Georg Trakl*, Ithaque et Londres, Cornell University Press, 1981.

III. OUVRAGES SUR SAINT SÉBASTIEN

DARRIULAT, Jacques, *Sébastien le renaissant*, Editions de la Lagune, 1998.

FERNANDEZ, Dominique, *La Perle et le croissant*, Paris, Pocket, 1997.

Ministère de la Culture, *Saint Sébastien. Rituels et figures*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim, *La Chair et la flèche. Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Catherine Roseau et avec les conseils de Daniel Arasse, Université Paris I, 1996.

RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim, *Saint Sébastien*, Paris, Editions du Regard, 2000.

VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, Paris, Seuil, collection Points, 2001.

IV. AUTRES OUVRAGES

Austriaca n° 21, novembre 1985, Université de Haute-Normandie, Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes, et notamment : Paul-Laurent Assoun, « Freud et le lien viennois. Contribution au débat culturaliste », pp. 11-20.

GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, Presses Universitaires de France, Perspectives germaniques, 1999.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Odes. Elégies. Hymnes*, Poésie Gallimard, 1993.

LIEVRE-CROSSON, Elisabeth, *De l'Impressionnisme à l'expressionnisme*, Les Essentiels, Milan, 1999.

LE RIDER, Jacques, *Les Couleurs et les mots*, Paris, PUF/Perspectives critiques, 1997.

MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque*, Gallimard, 1971 (News Directions, 1958).

SHAKESPEARE, William, *The Twelfth Night*, in *Complete Works*, Geddes & Grosset, 2001.

WILLIAMS, Tennessee, *Suddenly last summer*, in *Four Plays*, Signet Classics, 2003.

* * *

Illustrations :

Page de titre *San Sebastiano*, Sandro Botticelli, tempera sur bois, 195 x 75 cm, Gemäldegalerie, Berlin, vers 1473.

Première partie *San Sebastiano*, Andrea Mantegna, tempera sur toile, 255 x 140 cm, vers 1480, Musée du Louvre, Paris, vers 1480.

Deuxième partie *San Sebastiano*, Le Sodoma, huile sur toile, 201.9 x 143 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence, 1525.

Troisième partie *San Sebastiano*, Guido Reni, huile sur toile, 146 x 113 cm, Palazzo Rosso, Gênes, 1615-1616.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION		p. 3
I.	SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE D'UN MARTYRE AMBIGU	p. 9
	1. <i>Dimension politique du martyre</i>	p. 10
	A. Le martyre politique à deux volets	p. 10
	a. Chez Mirbeau, un double martyre institutionnel	p. 11
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, un double martyre décalé	p. 14
	c. Chez Trakl, un double martyre thématique	p. 15
	B. La tentation du pouvoir	p. 18
	a. Chez Mirbeau, un pouvoir honni et nécessaire	p. 18
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, la volonté de puissance	p. 20
	c. Chez Trakl, le pouvoir, enjeu privé et civilisationnel	p. 23
	2. <i>Dimension métaphysique du martyre</i>	p. 26
	A. Un mysticisme particulier	p. 26
	a. Chez Mirbeau, un mysticisme révolutionnaire	p. 26
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, une mystique syncrétique	p. 30
	c. Chez Trakl, une mystique poétique	p. 33
	B. Un renversement des valeurs dans l'air du temps	p. 35
	a. Chez Mirbeau, un renversement décadent et révolutionnaire	p. 36
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, décadentisme et subversion	p. 38
	c. Chez Trakl, un renversement des valeurs intériorisé	p. 39
II.	SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE DE L'AMBIGUÏTÉ PSYCHOLOGIQUE ET SEXUELLE	p. 42
	1. <i>La lutte de l'ange et de la bête : la pureté martyrisée</i>	p. 43
	A. La corruption extérieure	p. 44
	a. Chez Mirbeau, un viol aux multiples dimensions	p. 44
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, un Sébastien que l'on cherche à corrompre	p. 47
	c. Chez Trakl, une corruption civilisationnelle et fatale	p. 48
	B. Le martyre intérieur	p. 51
	a. Chez Mirbeau, sadomasochisme du martyre	p. 51
	b. Chez D'Annunzio et Debussy, un martyre intérieur agent du renversement des valeurs	p. 54
	c. Chez Trakl, un martyre intérieur entre sadomasochisme, expiation et déchirement	p. 56
	2. <i>Sébastien : de la perversion à l'inversion dans la souffrance</i>	p. 58

A. L'imposition d'une sexualité violente		p. 58
a. Chez Mirbeau, masochisme et culpabilité	p. 58	
b. Chez D'Annunzio et Debussy, un saint prisonnier de sa dimension iconique		p. 61
c. Chez Trakl, un rapport apaisant et douloureux à la sexualité		p. 63
B. La sexualité comme aliénation à soi		p. 67
a. Chez Mirbeau, aliénation à soi et cycle de vie	p. 67	
b. Chez D'Annunzio et Debussy, un parfum de scandale	p. 70	
c. Chez Trakl, une aliénation à soi et à autrui dans l'androgynie		p. 72
III. SAINT SÉBASTIEN OU LA FIGURE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ		p. 75
1. <i>Un renforcement continuuel de la crise esthétique</i>		p. 76
A. De l'impressionnisme à l'expressionnisme		p. 76
a. Chez Mirbeau, un « réalisme subjectif »	p. 77	
b. Chez D'Annunzio et Debussy, le décadentisme	p. 81	
c. Chez Trakl, une « impersonnalité visionnaire »	p. 82	
B. Une crise du langage		p. 86
a. Chez Mirbeau, une crise du langage entre indicible et révolution romanesque		p. 86
b. Chez D'Annunzio et Debussy, une recreation poétique entre archaïsme et décadentisme		p. 88
c. Chez Trakl, folie et incommunicabilité ?	p. 91	
2. <i>Beauté de l'ambiguïté</i>		p. 93
A. Des références picturales comme matière première		p. 94
a. Chez Mirbeau, la peinture comme modèle	p. 94	
b. Chez D'Annunzio et Debussy, la peinture comme inspiration		p. 96
c. Chez Trakl, peinture et recherche chromatique	p. 98	
B. L'art comme source paradoxale de douleur et de beauté		p. 101
a. Chez Mirbeau, la belle douleur de l'indicible	p. 102	
b. Chez D'Annunzio et Debussy, douleur et foi en l'art	p. 105	
c. Chez Trakl, inutilité et grandeur en mineur de la poésie	p. 106	
CONCLUSION		p. 110
Bibliographie		p. 114