

## GENÈSE D'UNE POÉTIQUE DE LA CORRUPTION

L'œuvre d'Octave Mirbeau tympanise la cruauté d'un monde absurde au sein duquel, l'homme aliéné se débat entre asservissements organisés et contingences tragiques. L'imaginaire mirbellien produit des "constellations métaphoriques" à partir d'une longue et tragique rêverie des corps. Un symbolisme somatique investit la narration et compose la représentation allégorique d'une réflexion sur la condition humaine<sup>[i]</sup>. Pour comprendre l'importance prépondérante de l'image du corps, il nous semble essentiel de situer la genèse du roman mirbellien et d'en analyser les schèmes déterminants. Grâce aux recherches de Pierre Michel, nous disposons d'un corpus qui regroupe les premières œuvres publiées sous un nom d'emprunt. Ainsi, *L'Écuyère* est un roman paru en 1882 sous la signature d'Alain Bauquenne. Cette œuvre pourrait donc, *a priori*, participer à la composition d'une matrice romanesque où se serait élaborée l'écriture de la maturité. La lecture de *L'Écuyère* serait alors révélatrice d'un événement notable. Entre le temps qui sépare ce "roman nègre" et les œuvres futures, l'image mirbellienne a vécu une "catastrophe" que l'écriture a intégrée et reproduite à chaque aventure narrative. Nous verrons que l'isomorphie primitive s'est radicalement inversée. À partir du *Calvaire*, l'écriture déploie une constellation d'images appartenant au schème de la chute. La rêverie du corps sera alors dominée par un mouvement déstructurant. Et la condition de l'homme mirbellien sera définie par tout ce qui participe à une décomposition inexorable de la matière : la morsure du temps, le vice, l'altérité regardante. Cette défection accompagne le grotesque de la gesticulation sociale. Notre intention est de comprendre quels événements psychiques ont rompu le schème primordial de l'imaginaire mirbellien. L'étude de *L'Écuyère* sous semble précieuse pour tenter de repérer l'instant qui a présidé à forger le style de notre auteur. Étudier la genèse de ce réseau d'images prototypes ne nuira sans doute pas à la volonté d'authentifier les romans "nègres". En isolant la "syntaxe de métaphores" pré-mirbellienne, nous pourrions estimer si le trajet de l'imaginaire mirbellien est assez cohérent pour valider l'hypothèse d'un roman appartenant à la galaxie mirbellienne. Mais avant de saisir le moment où l'imaginaire sera déterminé par un schème dominant, examinons les images archétypales qui structurent ce roman de jeunesse. Quel mouvement guide « *les éléments primitifs fournis par la sensation ou par la rêverie*<sup>[ii]</sup> » ?

### I. EAUX CÉLESTES

#### a) *Limpidités lustrales*

Julia Forsell est le premier personnage principal recensé de l'espace romanesque mirbellien. Cette figure est investie d'une importance particulière car elle est exprimée par un narrateur omniscient. Ainsi, l'auteur se manifeste à travers son personnage et cette impression est renforcée par l'usage du discours indirect libre. Son appréhension du monde est donc révélatrice des schèmes primordiaux. Dans la classification bachelardienne, l'eau est l'image première de la rêverie. Elle détermine l'univers poétique de *L'Écuyère* auquel des variations sur l'air viendront s'adjoindre. En effet, Julia entretient une relation osmotique avec ces éléments, et d'abord avec le milieu aquatique. C'est la fraîcheur qui est la qualité privilégiée de l'eau. La simple évocation des sources et de leur musique cristalline suscite un plaisir d'être. C'est une eau légère qui invite l'esprit à se libérer de la substance. Et quand elle devient neige, « *buées*<sup>[iii]</sup> *qui volti*[gent] », elle se fait aérienne. Elle incite à l'élévation spirituelle et s'unit à l'air. Julia éprouve un plaisir sensuel à y plonger « *son corps souple de sirène scandinave*<sup>[iv]</sup> ». L'eau est omniprésente dans l'évocation du bonheur de l'enfance. Les souvenirs primordiaux ont la luminosité des eaux claires de la surface. Ils ont le caractère jaillissant des sources pures. Ces moments heureux vont engendrer des images s'organisant autour de l'isomorphisme de la lumière. La luminosité commande l'ordonnance des souvenirs. Ils s'articulent autour de l'élément prénatal, l'eau, qui est « *claire, sans rides, ouverte ainsi qu'une prunelle gris-bleu écarquillée sous le ciel profond...* » (p. 828). Le lac est l'eau idéale car elle reflète la lumière céleste qu'elle reçoit au profond de sa « *prunelle* ». Par bonheur, les images morbides que

pourrait susciter l'immobilité lacustre sont neutralisées par l'abondance des eaux ruisselantes. Cette eau est un miroir reflétant et absorbant le bonheur du bleu céleste. Elle devient métaphore de la lumière. Cet archétype témoigne de l'unicité d'une âme sans troubles, sereine dans le repos. Et la couleur bleue représente l'évasion hors des attaches de la chair ainsi que la quiétude bienheureuse. C'est toujours la douceur qui en émane.

Cette eau-lumière, pure luminosité, est l'éther inviolé. Elle reflète le bonheur d'une conscience *sans tache*. Et le paysage se manifeste sous le signe de la virginité heureuse. D'abord par la saison, le printemps, qui est renaissance et donc pureté intègre. Puis la blancheur virginale s'impose dans le flux des images. Et ce sont des « *balles de neige pelotées dans les mains nues, [...] la fumée blanche, [...] un pasteur homme aux cheveux blancs* » et toujours cette eau riieuse, ruisselante, chantante qui, l'hiver, devient « *miroir lisse de glace* » (pp. 828-829). Ce premier roman prépare le drame d'une conscience émergente qui ne s'est pas encore intégrée au monde. Nous sommes au temps d'un bonheur primordial, marqué par la pureté et l'unité de l'individu. L'eau ne se dérobe pas sous le pied, elle est stable, « *sans rides* », ou durcie par l'hiver et unie à la lumière. Cette constellation d'images manifeste une volonté inébranlable et un élan vers l'azur, qui est mouvement spontané vers l'immatériel. C'est le paysage d'une âme appelée Julia Forsell, inhumaine composée d'or et d'ailerons. La rêveuse de l'air se réalise dans l'élan aérien. C'est le schème de l'ascension qui détermine cet imaginaire. En conséquence, les éléments "lourds" du paysage perdent leur substance pour gagner en légèreté :

La lumière frissante d'une claire après-midi de juin filtrait au travers des nuées d'ouate, qu'un vent de nord-ouest culbutait l'une sur l'autre, avec des bouillonnements de crème mousseuse, fouettées de gris par places, comme un effet de neige rehaussé d'une pointe de sépia. Une chaude averse avait à point, tout à l'heure, débarbouillé les arbres du jardin qui s'égouttaient ; les grappes défleuries des marronniers secouaient une poudre de sucre... (p. 831)

Ce passage descriptif est débarrassé de ce qui pourrait être pesant. Car, selon Bachelard, « *l'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté*[v] ». Julia est allégée des tourments de la passion non pas apaisée, mais pétrifiée dans les images de stabilité. Elle n'est pas non plus rivée aux servitudes de la société. L'écuyère est fille de l'air. Les trois éléments de la rêverie aérienne[vi], l'élan, la lumière et les sons, emplissent l'univers de Julia. Et l'espace romanesque participe à cette tentative désespérée de figer la pureté de l'enfance.

Le symbolisme du blanc est renforcé par une obsession de propreté (la chaude averse comme une douche bouillante est d'abord l'eau qui décape la matière et conserve la pureté) qui hantera constamment Julia. L'image récurrente qui synthétise cette manie est celle de « *l'écume savonneuse* » (p. 828). Elle allie le sème de la virginité à celui de la propreté. Un *leitmotiv* vient sceller cette idéalité. C'est celui de Julia « *marchant entre les lis* ». Il révèle une peur qui apparaît simultanément à cette exigence de pureté : l'effroi de la souillure. Ces lis forment un espace protecteur qui protège Julia. A l'extérieur de ce mur floral, la vague corruptrice du monde guette la moindre faille pour s'immiscer. Et la plus petite fissure est déjà source d'angoisse pour Julia : « *La plus mince souillure, une tache lui tirait des larmes* » (*ibid.*).

L'image de la pureté affirmée et hissée comme un phare dans la nuit se fixe dans le verbe "luire". Ce mot ambivalent est un marqueur attestant le bouleversement que va subir "la syntaxe métaphorique". Il nous permet de comprendre la cohérence qui structure l'évolution de l'image mirbellienne. Pour le moment, le sème dominant de ce mot est celui de la clarté qui illumine l'âme vierge éprise de verticalité. Examinons ses différents avatars. Une adolescente encore innocente a des « *cheveux noirs luisants* » (p. 822), Julia a « *l'éclat luisant de ses candeurs* » (p. 857) et autour de sa maison de *Braganza-house* s'égailent des oiseaux « *dont les ailes d'argent luisent au soleil* » (p. 877). Les yeux de Julia « *luisent tout de même que des charbons* » (p. 878) dans l'émotion de son amour platonique et son âme pure a « *le luisant poli d'une âme nette*[vii] » (p. 882). Il est donc le caractère principal qui permet de distinguer un être pur. Ce que confirme la métaphore composée avec le nom "candeur". La lumière participe alors à la blancheur même (*cand-* : racine indo-européenne signifiant "blanc") symbole de pureté. De l'isomorphisme de la lumière apparaissent

donc des symboles qui auront une importance fondamentale dans la pensée mirbellienne : toutes les images de verticalité liées à la droiture : vérité, justice[viii] (l'image du flambeau procède du schème de l'ascension) et, dans le cas de Julia, pureté.

Mais elle est en même temps lumière qui se donne à voir et qui est faite pour être vue. L'intention sur-valorisatrice se nourrit des regards déçus. La pureté, pour exister et jouir de son absence de souillure, a besoin d'être attestée comme telle. Elle brille dans la nuit au milieu des regards blasés du vice, épaves échouées sous sa fière clarté. Mais ce phare altier diffusant une lumière immaculée est alors menacé par leur ombre dévoratrice. Cette focalisation assoiffe les regards corrompus, avides de lumière tellement ils s'épuisent des ténèbres abjectes. Ils ne peuvent que vouloir déverser leur ombre viciée sur cet îlot de blancheur insupportable à la vue. L'innocence est forcément vouée à être ternie par cette morne multitude. Au fil de l'œuvre, Mirbeau se résoudra à admettre la défaite d'une justice équitable, sans pour autant renoncer au combat. Ainsi, il composera un sinistre théâtre d'ombres caricaturant la gesticulation sociale. Une nuit immense, marquée par la corruption, et ça et là quelques taches de blancheur virginale en voie d'être salies. Mais notons que, dans *L'Écuyère*, cette corruption ambiante n'a pas encore envahi l'imaginaire mirbellien. Ces images sont encore latentes.

Un personnage qui irradie l'écriture d'une rêverie si puissante entretient évidemment une relation particulière avec son créateur. Déterminer s'il est un avatar du *je* est fondamental pour la compréhension de l'œuvre entière.

b) « *Marcher entre les lis* »

Julia est un personnage solaire qui tente de s'affranchir de la pesanteur. Rêver l'air incite à s'élever. Son âme est « *enragée de plus haut* » (p. 827). Adjuvant dans l'ascension, le cheval fait corps avec elle pour l'accompagner dans l'élan. Cette impulsion est telle que la femme et la bête sont indissociables et se confondent dans l'image du *centaure* (p. 794). C'est la figure solaire de Pégase [ix] qui participe au mythe du héros triomphant des forces obscures. Ainsi, Julia conserve sa virginité moins par conviction religieuse que comme moyen de se hisser au-dessus de la fange terrestre. Sa manie de la propreté l'atteste. La moindre tache mettrait en échec cette quête idéaliste. Et elle manifeste la violence et l'intransigeance du conquérant de l'Azur. Son *credo* est « *vaincre ou s'avouer vaincue* » (p. 827). Cette volonté déterminée est représentée par "*la cravache à pomme d'or* » (p. 794). Elle est le prolongement de son bras. C'est de cet instrument qu'elle tente de s'emparer pour châtier l'impudent sacrilège qui s'emparera de sa vertu. La cravache est l'épée qui lacère, mais aussi la fulgurance de l'éclair. C'est un avatar du glaive symbolique[x] qui frappe d'abord par l'éclat de sa lumière. Cette arme valorisée s'oppose au fouet du père Plunkett qui est de nature terrestre par « *sa mèche en cuir blanc qui va s'amenuisant jusqu'au bout pareille à une vipère* »(p. 842). C'est le serpent, agent de la chute, qui frappe l'élan de la danseuse de corde, Catalinette, avatar affaibli de Julia[xi]. Cette Diane farouche n'existe que par et pour la pureté. Cette exigence radicale ne peut qu'aboutir à un autisme délétère. Et la rêverie de l'eau révèle le danger qui guette l'écuyère. Cette eau bleue ouverte comme « *une prunelle* » sur le bleu céleste est aussi un piège. Elle est regard de soi vers soi, image qui certifie une pureté identique à celle de ce ciel azuré dans lequel elle se mire. Reproduisant le mythe de Narcisse, elle se cloître en elle-même. L'eau est présente dans la mémoire sous la forme de "*un miroir lisse de glace* » (p. 829) ? C'est une rêverie de la surface. « *Son beau regard clair d'eau bleu* » (p. 834) n'est-il pas composé de deux petits lacs qui « *mir[ent] bien en face tous ces hommes* » (*ibid.*) ? Cette absence de profondeur trahit un refus de descendre dans les souterrains obscurs de la conscience. Ce refoulement traduit l'effroi de se laisser emporter par la passion désorganisatrice. Il s'agit d'éviter d'assumer une *libido* trop tumultueuse qui mettrait en danger l'unité acquise par la pureté intégrale. L'image lacustre est donc aussi enfermement du sujet et cet autisme va s'avérer être une armure contre le contact corrupteur des hommes. Durand note que « *ans le Rorschach le bleu est la couleur qui provoque le moins de chocs émotionnels*[xii] ». C'est bien de cela que Julia veut se garder : l'émotion qui, par son action désorganisatrice, menace la pureté. Bâillonnant le *ça*, la cavalière du firmament a forgé l'unité de son *moi* à partir d'un acte de foi : « *marcher entre les lis* ». La répétition incantatoire de ce *credo* la

rapproche toujours plus de l'idéal qui allège le poids du corps. Le lis c'est l'unité rassurante de la blancheur immaculée. Ce couloir de pureté lui permet d'éviter les pièges de la passion latente. Dompter le cheval aux « *ondulations serpentines* » (p. 794), c'est asservir les instincts dionysiaques à la volonté apollinienne. Elle refoule ainsi une complexité angoissante. Elle est « *un cœur de pierre* » (p. 811) impénétrable à autrui et aussi fermé à elle-même. Elle a pétrifié le feu passionnel qui couve en elle comme ces eaux gelées de l'hiver. Mais parfois le narrateur entrebâille le couvercle de la boîte de Pandore et le vice se devine : « *Ses lettres, elle ne les lisait pas, farouche, domptant sa vicieuse passion, et crucifiant sa chair curieuse*[xiii] » (p. 884). Et elle s'aventurera à « *de gaies promenades dans l'inconnu appétissant des bouges* » (*ibid.*).

Elle justifie ce refus de l'introspection en invoquant la notion chrétienne du péché. Les pulsions sont travesties en fautes latentes, inscrites dans une chair qu'il faut punir en « *crucifiant* ». Normalisé par l'alibi religieux, ce refoulement sexuel s'exprime par un ascétisme absolu. On ne voit jamais Julia manger car, dans le symbolisme mirbellien, la nourriture est un mimétisme de la chute [xiv]. Se nourrir est donc reproduire la scène de la faute originelle. S'identifier à une sainte lui permet d'assumer et de sublimer ce complexe. « *L'étoffe rude de son cœur* » (p. 884) est une véritable robe de bure.

Julia est donc une naïade qui hante la surface de l'eau pour mieux être vue. Et elle va se placer sous le feu de tous les regards pour mieux attester son inviolabilité : le cirque. Cet espace de la jouissance égocentrique va accélérer la chute lorsqu'elle va permettre la faille minuscule par laquelle vont s'exprimer les passions comprimées dans une ascèse douloureuse. Pressent-elle que cette perfection affirmée ne peut aboutir qu'à une vacuité désespérante ? Quoi qu'il en soit, Julia échappe à cette impasse en déviant sa quête vers un amour parfait. Il sera un substitut possible. Gaston, pétri d'idéalisme lyrique, est l'adorateur et le gardien de la pureté de Julia. Elle assume sa nature ambivalente (si son cœur est habillé de bure, son corps est valorisé érotiquement par l'habit) par le biais d'un éros platonique. Car toute sa fragilité est contenue dans l'impératif de l'ascension. Elle ne peut s'en détourner sous peine de vaciller de son piédestal. Hélas, cette substitution de l'objet rêvé est déjà un retour à la matière. Et la main sacrilège du monde corrompu va s'abattre sur sa blanche épaule.

## II. CHUTES ET TÉNÈBRES

### a) *La pureté immolée*

L'imagination dynamisée par les images aériennes connaît donc l'euphorie de l'ascension vers des sphères inviolées. Mais ce mouvement se double d'un refoulement de la part d'ombre participant à l'organisation psychique du sujet. Cette mutilation met en péril l'équilibre de l'individu alors qu'il s'échine à unifier son être. Ainsi, Bachelard ne manque pas de noter que les images de l'élan appellent celles de la chute. Et les moments de félicité ne peuvent durer. Gilbert Durand explique que l'idéalisme lié au régime diurne de l'image ne peut perdurer. Vient un temps où la quête de pureté devient stérilité. C'est alors que la rêverie s'inverse en une antithèse métaphorique. L'imaginaire mirbellien aurait pu se réfugier dans l'ombre apaisante du régime nocturne de l'image. Or, c'est l'antithèse exacte du régime diurne qui s'impose. L'air va se charger de miasmes et la femme va devenir monstre. Quel événement a-t-il déterminé cette prépondérance ?

Pour Julia, l'inversion s'amorce à l'instant où elle a laissé le murmure de la passion voiler la pure lumière de l'idéal. Elle fait une halte dans la quête ascensionnelle et se rend chez Gaston. Cette pause suscite immédiatement l'image de la chute qui va symboliquement se traduire par une chute de cheval. Le cheval s'est cabré, la passion s'est exprimée. Cette première faille causera l'écroulement du fragile et impossible bonheur qui isolait la cavalière du monde. Cet événement va avoir un impact sur l'écriture. Dans ce premier roman, nous avons vu que l'imaginaire de Mirbeau était marqué par la rêverie de l'air et de l'eau. Les images produites par le schème de l'ascension dominant, la synthèse de ces deux éléments se résout dans la lumière translucide. Avec la soudaine expression de la passion, cette isomorphie va s'inverser d'une manière antithétique. Et le schème de la descente va définitivement déterminer l'imaginaire lors de la seconde chute, celle qui va ancrer

Julia dans la malédiction de la matière : le viol.

Exilée des sphères éthérées, la lumière mirbellienne va être déterminée par son double négatif. Car le viol anéantit la cohérence existentielle de l'idéaliste. La pureté perdue, c'est d'abord la possession de la lumière par l'ombre. Mais l'image archétypale de la nuit ne va pas se manifester par des images "euphémisantes" qui transformeraient les angoisses de l'ombre en bonheurs nés d'une chaude intimité. L'imaginaire traduit le moment crucial de la chute par une profusion d'images rigoureusement inverses. Si ce bouleversement ne se résout pas positivement c'est que l'événement premier est d'une violence telle que seul l'antithèse radicale peut le traduire.

L'événement tragique va être vécu de la même façon pour Julia et pour Sébastien Roch[xv]. Les images s'organiseront selon le même mouvement. C'est d'abord l'élan spirituel qui sera violé. Et la souillure première atteindra la lumière christique. Peu avant le drame, une modification inquiétante laissait présager la meurtrissure prochaine. Premier signe de la chute, la lune ne diffuse qu'une lueur glacée et la verticalité de la végétation est pétrifiée : « [...] *et la lune poudrait d'un grésil la pointe frissonnante des regains* » (p. 903). La lumière heureuse est supplantée par la lumière maléfique de la lune alors qu'un verbe appartenant au champ lexical de la chute ("tomber") signale l'échec de la quête vers l'idéale pureté : « [...] *la lune se voilait sous un nuage qui dessus élargissait ses ailes noires, elle laissa tomber sa bouche au front de celui qu'elle aimait...* » (p. 902) / « *Au ciel, de gros nuages s'amoncelaient, voilant la lune*[xvi]... »

Et brusquement, tout est anéanti par les ténèbres. L'ombre corruptrice prend possession de la substance intime de l'être : « [...] *un large plaid de laine s'abattit sur sa tête* » (p. 913). / « [...] *c'était la nuit, une nuit hallucinante*[xvii]. » Puis, sa réapparition marque un changement radical de la composition de la lumière. Elle ne coïncide plus avec le pur éther :

*Elle rouvrit les yeux : un radieux soleil d'août flambait derrière les vitres irisées, fouettant de jaspure d'or la perse rose des tentures, où les amours bouffis s'éveillaient avec leurs rondes lâches, alenties ; la porte dégonflée pendait comme un loque, et un fauteuil d'étoffe culbuté montrait son ventre gris sale sous ses jupes à volants retroussées. Elle prit sa tête dans ses mains, sa tête qui brûlait. [...] Elle s'affaissa en une posée tassée de vieille femme, sous l'éblouissement brusque de la mémoire soudain rallumée. [...] Elle n'avait plus la force de penser : le feu de ses yeux s'éteignait dans un flux de larmes. C'était fini, voilà tout ! Il n'y avait plus qu'à mourir.* (pp. 913-914)

La douce rêverie d'une lumière glorieuse est violemment anéantie. La surface lisse du lac s'est troublée. Et la conscience y voit soudain son unité décomposée. La lumière a perdu sa sereine limpidité. Elle se fragmente dans le processus d'irisation. Et de l'imaginaire surgit le feu sauvage qui consume l'être ravagé. À l'air pur succède le feu destructeur. Le soleil ne peut alors que brûler, il est flamboiement. L'adjectif « *radieux* » qui pourrait évoquer la joie extrême est associé à « *flambait* ». Il perd alors ses connotations positives pour ne plus être que le rayon qui abolit l'unité en la réduisant en cendres. La transparence lumineuse qui alliait unité et pureté est devenue éblouissement, c'est-à-dire brûlure et violence. Ce n'est plus le feu unificateur, mais la flamme qui aveugle. Le verbe "fouetter" renforce ce champ lexical de la violence. Le feu lieur s'est inversé. Il marque l'usurpation de l'identité. L'unité intime de Julia a disparu dans le chaos qui précède la chute. La morphologie de l'adjectif "irisé" évoque une fleur qui est l'*alter ego* tragique du lis : l'iris qui est la division de la lumière. Si le lis symbolise la virginité de Marie, l'iris[xviii] est la douleur de la vierge percée du glaive, dans l'imagerie chrétienne. L'identification Julia / Marie révèle que l'auto-sanctification a atteint son point ultime. Cette blessure annonce la perte d'une homogénéité ontologique. Julia ne marchera plus entre les lis. Loin du ciel sans nuages, elle ne pourra plus se reposer sur la conscience factice qu'elle s'était composée. La personnification des meubles atteste de la disparition de la sérénité lumineuse. La tache s'étale déjà dans l'univers de la conscience décomposée. Désormais le bleu subira des altérations angoissantes. Il deviendra chaos mouvant, torturé de nuages fantasques qui empêcheront toute tentative de se rassembler en soi-même pour recréer une nouvelle unité[xix]. Le viol a créé un être "dialectique". Désormais l'homme mirbellien devra composer avec l'ombre corruptrice.

Ainsi, l'imaginaire ne pouvait se réfugier dans la chaude intimité des images nocturnes. Et cet acte primordial va s'inscrire dans l'œuvre mirbellienne à venir. Désormais, le thème de la pureté sacrifiée sera un *leitmotiv* nostalgique et lancinant aussi obsessionnel que les évocations de

l'orgueilleuse virginité de Julia. Dououreux souvenir des temps lumineux où on « *marchait entre les lis* ». Et l'écriture se fera ressassement. L'acte originel va être répété, revécu constamment sans pouvoir être évacué, même si *Sébastien Roch* semble marquer l'accomplissement cathartique. Car l'écrivain choisit cette fois-ci un personnage masculin. Il assume pleinement la souillure, dans l'hypothèse bien sûr où Mirbeau aurait été lui-même victime de ce viol. Quoi qu'il en soit, les crimes sexuels resteront nombreux et la fange envahira toujours un peu plus la narration. Car l'imaginaire conserve toujours la mémoire d'une pureté parfaite. Ce souvenir douloureux va accentuer le traumatisme. Il tient en deux mots essentiels : « *aveulie, désâmée* ». C'est l'albatros baudelairien plongé dans l'ordure. La lumière, reflet d'une âme pure, va s'enténébrer. Et nous verrons le verbe "luire" qui, dans *L'Écuyère*, représentait le feu cathartique, s'inverser dans les romans signés Mirbeau et drainer des images évoquant la pourriture. Ainsi, s'animera un désir désespéré de retrouver cette pureté perdue par le truchement de corps vierges. Ils exercent une irrésistible attraction. En eux réside la pureté. Mais impossible d'en jouir sans la souiller irrémédiablement. L'acte accompli, l'objet convoité retombera immédiatement dans la lumière sordide du réel : « *Il me semblait aussi que tout venait de mourir en moi, dans ce geste désillusionnant de l'amour*<sup>[xx]</sup> ». Puis va s'ébranler le sinistre cortège des fausses vierges, ersatz repoussants de la figure originelle. Ces êtres d'une pureté physique imposée par leur laideur sont impurs spirituellement. Quant à Julia, elle se réincarmera en Juliette<sup>[xxi]</sup>. L'aspect gorgonéen, qui se devinait en Julia, s'affirmera en Juliette, qui sera définitivement une figure de l'ombre corruptrice. Elle sera une goule qui se souvient de la pureté perdue. Ainsi, elle rêvera d'être « *une écuyère de haute école*<sup>[xxii]</sup> », comme une réminiscence inconsciente du temps où elle était Julia Forsell.

#### b) *La mollesse contagieuse*

Privé de l'éther purificateur, l'être déchu ne peut maintenir son unité existentielle. Il est pris dans le vertige de la pesanteur. L'air perd alors de sa fluidité. Déjà le temps précédant le viol manifestait une perte de légèreté, une tendance à l'affaissement. Un nouvel état de la matière s'immisçait dans l'euphorie de la virginité intacte : la mollesse. « *Cela se voyait-il qu'elle avait abdiqué tout courage, et qu'elle était veule désormais et molle ?* (p. 907) [...] *Elle se laissait aller à cette mollesse des joies sereines* » (p. 910).

Le transfert de la quête mystique vers l'élan amoureux avait donc déjà affecté la fermeté intrinsèque, gage de stabilité. Puis cette mollesse va inéluctablement prendre possession de l'intimité violée et les éros aériens deviendront « *les amours bouffis s'éveill[ant] avec leur rondes lâches, alenties* » (p. 913). Ce n'est plus l'air qui porte l'aile vers les nues lumineuses, mais déjà les premiers signes de la fange qui déforme les chairs. La mollesse compromet définitivement l'élan purificateur en annihilant la volonté de Julia, et plus tard celle de Sébastien : « [...] *De soudaines tristesses la reployaient toute molle comme un roseau en fleur, et du soir au matin elle pleurait* » (p. 929).

La rêverie de l'eau narcissique et de l'air transcendantal ne peut donc assimiler ces images sans assombrir les métaphores du schème de l'ascension. La chute survient simultanément à une réincarnation de la matière qui s'impose dans son encombrante lourdeur. Les eaux stables vont alors se creuser et acquérir la profondeur qui était absente jusque là. L'ombre s'installe et des voix perniciosus susurrent au corps dévasté : « *Viens ! Mon empire est sans fond : c'est l'abîme, où la fleur de virginité éternellement fleurit. Viens la prendre, ô vierge tombée* » (p. 931). La rassurante fermeté de l'eau stable est rompue. Désormais le schème de la descente pervertit les images primordiales. Ainsi, l'eau céleste va s'épaissir et perdre sa transparence. Elle n'est déjà plus qu'une source qui « *pleur[e] goutte à goutte* », une eau qui « *suint[e] en filets* » (p. 957) pour finalement devenir **gluante**. Nouvelle figure qui va s'imposer dans la narration, désespérant l'être d'une quelconque rédemption. L'eau n'investit plus la rêverie d'un espace de liberté, mais englu la conscience souillée à la fange<sup>[xxiii]</sup>. Et le gluant poursuivra sa métamorphose pour devenir boue, sanie, et se fixer dans l'image de la putréfaction. Les images de l'air subiront également cette déchéance. La lumière virginale sera investie par la matière et l'ombre s'y déversera comme la tache honnie. L'éclair s'éteindra dans de « *fugitives clartés* » (p. 927), et même si parfois le soleil brille,

tout espoir de se fondre dans sa lumière est perdu. L'évolution sémantique du verbe "luire" dévoile une connotation radicalement différente. Par mimétisme au mouvement antithétique propre au régime diurne de l'image, ce verbe se dévalorise. Naguère manifestation de l'intégrité d'une âme pure, il se réduira désormais au sème de la pourriture morale et physique : l'abbé Jules se dégoûte du front luisant de ses condisciples empâtés dans la matière ; quant au père de Sébastien, dénué de toute noblesse d'âme, il arbore « *un crâne tout petit que le front coupait carrément en façade plate et luisante* ». Ce verbe va donc être connoté d'une façon exactement inverse à ce qu'il suggérait dans *L'Écuyère*. Il ne traduit plus la lumière reflétant la pureté de l'âme, mais la lueur glauque qui dénonce une déchéance morale et physique. Il sera désormais un signe avant-coureur de la putréfaction, dont l'obésité, c'est-à-dire le corps condamné à l'instabilité, est un symbole. L'image de la sanie va imprégner l'imaginaire et la lourdeur de la fange va se greffer sur ces images.

Cette catastrophe de l'écriture, décelable dès *L'Écuyère*, va s'amplifier et sculpter le style de l'écrivain Octave Mirbeau. Sous l'irruption de ces altérités métaphoriques, la constellation d'images primordiales va implorer et renaître dans une isomorphie catamorphe. En effet, la mollesse initiale va rapidement évoluer vers l'image de la pourriture. Dans l'œuvre assumée, l'être mirbellien sera en proie à une terreur obsessionnelle. Se sachant investi par l'ombre "putrificatrice", il tente désespérément de conserver son intégrité, sinon intérieure, du moins extérieure, pour conserver une identité sociale. La souillure originelle menace constamment son intégrité physiologique : la perte de fermeté, premier signe de l'identité violée, est la première manifestation du *fatum* de l'homme. C'est donc le schème de la chute qui va déterminer l'isomorphie poétique du corps. Le corps, pris dans le drame de la décomposition, sera toujours en équilibre instable entre l'état solide et l'état liquide. C'est le drame de l'unité défaite, dont Julia est la première figure tragique. Pris dans l'écroulement des chairs, l'individu voit son identité s'estomper et sombrer dans la précarité de son être au monde. L'essence de l'être est constamment mise en cause par les facteurs corrupteurs (le temps, l'éducation, la religion). Il subit un viol constant de son intimité.

Cette condition tragique investit une deuxième dimension de l'écriture en se doublant d'une mise en abîme dominée par le symbolisme de la nourriture. Cet archétype détourné d'un isomorphisme valorisé positivement est le thème d'une allégorie menaçante qui glisse dans l'écriture comme un lointain *andante*. La digestion, par sa lenteur, reproduit le mouvement destructif et progressif du temps. Cette chute ralentie, loin d'être "euphémisée" est un long supplice qui oblige l'être à assister à sa défaite permanente. Et l'estomac, lieu de la déstructuration intime et centre substantiel, est alors menacé. La hantise de se « *chambarder l'estomac* » (p. 798) est révélatrice de ce danger. Déjà dans *L'Écuyère*, maman Candelabre se plaint d'avoir « *l'estomac-en délabre* » (p. 851). Le surnom, composé de *cand* (la blancheur) et *délabrer*, symbolise bien la tragédie de l'homme mirbellien et la finalité narrative : la pureté ne peut qu'être souillée. Cette peur de voir son estomac altéré par la nourriture sera un *leitmotiv* omniprésent. L'estomac est un lieu ambivalent. Il est le lieu de la décomposition, mais également le dernier refuge de l'être au sein de son intimité. Il est la profondeur née de l'altération des lacs bleus « *sans rides* » devenus gouffres putrides.

Cette peur de l'intimité décomposée va devenir une véritable psychose. Alors que les descriptions de repas sont absentes dans *L'Écuyère*, le champ lexical de la nourriture participera à la poétique de la pourriture déployée dans les grandes œuvres. « [re]trouver une identité, conserver un semblant d'identité, tentative toujours vaincue [...]. C'est le signifié de la poétique de la nourriture [xxiv]. » La décomposition latente sera toujours symbolique de la déchéance de l'âme. Cette phobie de la dispersion réfléchi dans le caractère instable de l'élément liquide inversera définitivement la rêverie de l'air et de la lumière. Ainsi une page de *Dans le ciel* montre ce paysage altéré par une conscience morcelée : « *Jamais la terre, jamais quelque chose de ferme et de connu où poser sa vue*[xxv] » De la rêverie de l'air surgit un univers en proie à une agitation inapte à reposer l'esprit et à recomposer l'intimité dispersée. Ce n'est plus le ciel sans nuage à la limpidité assurée. Le ciel, « *immense, houleux comme une mer, un ciel fantastique, où sans cesse de monstrueuses formes, d'affolantes faunes, d'indescriptibles flores, des architectures de cauchemar, s'élaborent, vagabondent et disparaissent* » (*ibid.*, p. 25), appartient à un imaginaire gouverné par le drame d'une cohérence défaite. Le corps céleste incite désormais à la désorganisation intime. La mer est l'eau négative opposée à l'eau positive du lac. Elle conduit à l'échec toute tentative pour retrouver

la pure unité d'un paradis perdu. Cette peur du liquide, du fuyant et du mouvant est donc une obsession permanente qui s'exprime à l'échelle universelle. Jamais « *on ne voit [...] les choses assez nettement* » (*ibid.*, p. 30) pour les personnages mirbelliens. Cette instabilité se manifeste aussi bien par le corps débordant de chairs que par celui « *maigre et mou* » qui flotte « *comme une chiffé* » (*ibid.*, p. 31), ainsi que par « *des yeux mouvants, confus et hantés* » (*ibid.*, p. 26). Le dénominateur commun est donc l'affaissement des chairs. Parfois les visages deviennent imprécis au point de n'être plus que des « *déformations fantastiques*»<sup>[xxvi]</sup>. L'individu est en deçà du réel. L'intégrité ontologique altérée se manifeste par la perte de limites pour le corps. L'être ne peut plus se rassembler en son centre de gravité, il se disperse et perd le contrôle de son corps. Le travail corrupteur de la mort s'exprime donc dans la dissolution des limites : « *Son ventre, secoué par le rire, s'enflait et se vidait, tour à tour, avec des bruits sourds de borborygme. Un tic nerveux lui faisait remonter la fente de la bouche jusqu'au zygome, en même temps que, par le même mouvement, les paupières, s'abaissant, allaient rejoindre l'extrémité des lèvres, parmi des plis gras de la peau*»<sup>[xxvii]</sup>. » Il n'y a plus d'identité, plus d'unité, seul reste un chaos de chairs molles, déshumanisées.

Le processus liquéfacteur atteint toute émanation du corps. Les « *haleines fétides* » (p. 930) ont gangrené le langage. La parole s'alourdit et devient un élément fangeux. Le gluant empâte cette voix qui « *faisait un bruit de gargarisme qu'il prenait plaisir à prolonger en le modulant*»<sup>[xxviii]</sup>. Et Sébastien ressent physiquement l'éloquence grotesque de son père : « *Cela tombait sur son corps avec des craquements d'avalanche* » (*ibid.*, p. 61). Le caractère aérien de la parole est aboli par une métaphore substituant la matière à l'air.

Cette défaite de la chair affecte en priorité certaines parties du corps (seins, ventre, fesses) liées au symbolisme d'Éros et Thanatos. Et l'amour idéalisé de *L'Écuyère* reparaitra sous la forme hideuse de la goule dévoratrice. La métamorphose qui affecte la lumière n'aura pas épargné Éros. Il sera réduit à la copulation bestiale et vénale, tueuse de rêves. Des sources lumineuses, il ne restera dorénavant que rêves chimériques et souvenirs lointains. La réalité sera désormais celle de la putréfaction.

Le corps est prisonnier de l'instable, constamment menacé par une désorganisation intime contre laquelle il doit réagir, en vain, jusqu'à la démission finale. Une conjuration participe à la tragédie dont *L'Écuyère* serait une scène d'exposition. Ce complot regroupe les énergies sociales et naturelles : religion, éducation, société, argent, politique, le temps et l'amour<sup>[xxix]</sup>. L'âme éthérée et le corps corrompu sont irréconciliables et l'amour n'est qu'un leurre qui permet de continuer la farce, un peu plus longtemps. Dans l'impossibilité de retrouver l'unité indispensable à la chasse au bonheur, le corps se laisse aller vers le bas, se laisse prendre par la pesanteur et rejoue, jusqu'à son accomplissement final, le drame de la chute. La vie est peu à peu rongée par la mort.

### III. MORT ET RÉSURRECTIONS

#### a) *Le lac*

Refusant cette fatalité de la chair, l'écriture manifeste un désir opiniâtre de retrouver le temps de la genèse. Rompre le rythme de la déchéance et pouvoir affirmer : « *J'ai reconquis ma pureté* »<sup>[xxx]</sup>. Ainsi, Sébastien et Julia sont deux variations de la figure du héros vainqueur de l'ombre. Fortifiée par la réminiscence des « *bleuités* » de l'Azur, la reconquête est l'unique possibilité de s'arracher à la fange et de laver la tache. Seule la mort aura la vertu purificatrice nécessaire pour s'affranchir du poids de la matière.

Cet infini de la mort n'est plus élan vers le divin. Après le(s) viol(s), Dieu sera perçu comme une entité mauvaise prenant plaisir à torturer ses créatures. La figure du Christ ne subit pas cette altération, Jésus représente la blancheur immanente. Dans *L'Écuyère*, il est avant tout identifié à la lumière inviolable. Investi de ce symbolisme, il reste le symbole de l'ascension. C'est l'image du Christ qui va sublimer Julia dans la mort car il représente l'ascension libérée de son antithèse, la chute :

*Elle s'était reculée, prenant du champ. Elle porta ses doigts à ses lèvres, envoya un baiser à l'espace, et*

*tout d'un coup se jeta d'un furieux élan sur l'obstacle. Ses prunelles agrandies luisaient, avec des reflets éclatants de soleil...* (p. 996)

La lumière transcendée réapparaît, le temps de l'élan ultime, privilège permis par la mort. Le verbe "luire" évoque pour la dernière fois l'éclat de la pureté et, par le soleil, elle se confond avec l'auréole de la figure christique. Mais le corps est condamné à rester dans l'ombre de la fange et à subir l'injure de la liquéfaction : « *Quand on la releva, l'écuyère, il ne restait d'elle qu'un corps écrasé, en bouillie* » (p. 967). La pureté n'est donc possible qu'au prix d'une mutilation radicale. En sacrifiant le siège des passions, le processus de refoulement a atteint son stade ultime. La mort devient alors mouvement cathartique : « *Seule, la face était inviolée, sans blessures ; et, dans l'éclair des yeux où la vie s'éteignait, dans le retroussis vainqueur de la lèvre, il y avait comme un rayonnement des sérénités reconquises* » (p. 967).

La pureté perdue est « reconquise » dans une apothéose éclatante. Et la lumière apparaît sous sa forme la plus pure : l'éclair qui est l'essence de la lumière, le rayonnement des pupilles dilatées qui devient auréole christique. L'image incarnant la blancheur immaculée investit la mort. Par cette transfiguration, la purification est totale, l'animalité refoulée définitivement. La mort devient l'espace salvateur qui libère l'être de la matière. Elle procure une nouvelle virginité qui se manifeste dans « *les tombes toutes blanches [...] couchées ainsi que des agneaux dans l'herbe* » (p. 895). L'expression métaphorique de la mort va alors emprunter les images de la rêverie privilégiée, celle qui est attachée au temps du bonheur. Et quelle est l'eau la plus valorisée, sinon celle du lac ?

Ainsi, l'imaginaire va annuler l'espace-temps qui sépare Octave Mirbeau d'Alain Bauquenne, et réunir les deux auteurs dans l'évocation de la mort. Victime du complexe d'Ophélie, Julia pense d'abord « *à se précipiter en quelque trou de mer béant* » (p. 958). En effet, l'image du lac bleu est devenue complexe. Les berges impliquant des limites ont disparu et la profondeur s'est creusée en abysse. La stabilité lacustre est devenue mouvance. Mais Julia n'a pas une âme marine. Pour un être assoiffé de stabilité unificatrice, la mer ne donne pas à rêver, elle est muette et impénétrable. L'écuyère ne jettera pas son passé dans les flots tumultueux des océans. Elle ne s'embarquera pas sur le bateau voguant vers des cieux inaltérés. Là où elle aurait pu s'inventer une nouvelle pureté. Elle reste attachée aux figures passées d'une unité perdue. Et l'océan est une eau trop chaotique pour être purificatrice. Julia est avant tout une âme lacustre. Pour redevenir l'immaculée, l'imaginaire doit susciter l'inverse du viol afin de retrouver les images de l'eau heureuse. Seule, la mort réactivera cette poétique. Car si le viol est invasion de l'intimité par une altérité, le trépas est désertion du corps souillé.

Le temps de la mort sera alors déterminé par l'archétype initial de la lumière. Le symbolisme de la pureté réapparaîtra. Le processus corrupteur sera annulé et les images de la fange disparaîtront. Alors l'eau redeviendra cet élément particulier qui se confond avec la lumière. Élément doué de métamorphoses, prompt à emprunter toutes les formes, c'est le lac qui a toujours la préférence de Mirbeau. Nous l'avons vu, les premières rêveries naissent sur « *ses lacs bleus* », eau emblématique d'une âme assoiffée d'unité, mais uniquement occupée d'elle-même. La souillure avait définitivement transformé cette eau en une matière putride, omniprésente dans les romans signés Mirbeau. La mort libératrice est un retour à la pureté :

*J'ai rêvé que [la mort] était comme un lac immense, sans horizon, sans limites... un lac sur lequel je me sentais doucement traîné parmi des blancheurs d'onde, des blancheurs de ciel, des blancheurs infinies [...] elle a des clartés admirables et profondes*[xxxii].

[...] *il me semble que je flotte déjà sur le lac immense, le lac qui ne finit pas et qui est sans fond...Avant de partir, avant de disparaître dans les blancheurs grandioses*[xxxiii]...

L'agonie de Jules réitère l'anéantissement cathartique de Julia. Et à « *marcher entre les lis* » fait écho « *traîné parmi des blancheurs d'onde* ». L'eau et le ciel se confondent de nouveau en un espace unique. Ce lieu retrouvé annule la malédiction de la chute. La substance n'est plus une entrave à la sublimation de l'être. La corporéité et l'antagonisme entre bien et mal n'ont plus de sens. Il ne reste que l'infinie pureté qui définit intégralement l'être. Et l'air redevient la lumière accueillante. La légèreté qui unissait déjà ces deux éléments s'impose définitivement. L'être est libéré de la matière corrompue sous toutes ses formes : charnelle et spirituelle. Ce lac n'a pas de

vase puisqu'il n'a pas de fond, il est fluide purificateur, agent cathartique. Le drame de l'impossible ascension s'achève, puisque le mouvement est doucement horizontal. Il invite au repos. Certes, le bonheur du lac ne réapparaît pas dans la situation finale de *L'Écuyère*. Il faudra laisser au temps romanesque le soin d'effectuer l'introspection indispensable pour que l'imaginaire reproduise le moment primal du paradis perdu.

Par la métaphore du lac, l'imaginaire mirbellien investit donc la mort d'une valeur positive. Ce subterfuge confond début de vie, c'est-à-dire l'heureux temps de la pureté, avec la cessation de vie. Et *L'Écuyère* semble être une première tentative pour évacuer un drame, fondamental puisqu'il représente un temps déterminant de l'imaginaire. Une cohérence profonde unit donc *L'Écuyère* et l'œuvre d'Octave Mirbeau dans l'expression poétique de l'espace de la mort.

#### *b) De Julia à Sébastien, résurrections cathartiques*

Cette unité narrative nous amène à énoncer quelques hypothèses sur la paternité de cette œuvre. Par l'analyse de l'évolution de l'image de *L'Écuyère* jusqu'à *Sébastien Roch*, nous pensons avoir apporté quelque crédit à la conviction que Octave Mirbeau et Alain Bauquenne sont deux temps d'une même personnalité. Dans ce cas, Julia et Sébastien seraient des incarnations de l'écrivain.

Nous l'avons vu, la mort romanesque est symbolique. Et il nous semble que Julia et Sébastien représentent deux moments d'une même conscience. Sébastien est un repère autobiographique puisque son existence narrative est composée en partie d'éléments vécus par l'auteur et que son profil psychologique correspond à celui d'un personnage-miroir<sup>[xxxiii]</sup> : idéalisme de jeunesse, sensibilité à fleur de peau, lucidité douloureuse, lyrisme. Ainsi, l'écrivain se réincarne dans différentes consciences narratives. Citons Jean Mintié miné par une passion délétère, Jules, son neveu, ou encore le narrateur de *Dans Le ciel*. Tous ces personnages cherchent à saisir une réalité transcendante. Julia appartient à cette conscience morcelée, mais d'une manière moins aboutie que Sébastien. Certes, elle ressent cet élan vers l'azur, mais sans la souffrance impliquée par cette aspiration, alors que les figures futures seront torturées par un douloureux sentiment de frustration. Elle est donc une figure inachevée dans le processus cathartique de la conscience mirbellienne, même si l'utilisation du discours indirect libre, dans le cas de *L'Écuyère* comme dans celui de *Sébastien Roch*, fait de la voix narrative l'expression d'un double point de vue : celui du personnage matérialisant la psyché mirbellienne et la voix de l'auteur, altérée par une certaine distanciation.

La constellation d'images de ces deux romans appartient à un imaginaire déterminé par le même schème dialectique : celui de l'ascension devenant celui de la chute après un viol. Nous trouvons ces mêmes bonheurs de la lumière heureuse, cette même exigence de pureté et de légèreté. Il existe bien un lien indéniable entre ces deux personnages "conquérants" et, par conséquent, avec l'écrivain. La différence réside dans le décalage temporel séparant les deux moments de l'écriture et a permis, à travers les œuvres publiées entre *L'Écuyère* et *Sébastien Roch*, la réflexion progressive de la conscience mirbellienne. Pour attester cette relation entre la fiction et la réalité, et le fil logique qui unit Julia, Sébastien et Octave, la lecture de la correspondance de jeunesse pourra nous éclairer. À cette époque, l'imaginaire mirbellien est déjà dominé par les archétypes qui resurgiront dans l'écriture. Voici un extrait d'une lettre écrite à Alfred de Bausard. Octave est alors âgé de 17 ans :

- [...] *Il faisait nuit ; mais la nuit était tempérée par une espèce de lumière féérique qui embrasait l'atmosphère. De nombreuses étoiles scintillaient au ciel.*[...]

*Nous marchions, enivrés de cette belle nuit.*

*Le doux murmure du vent dans les feuilles, les parfums des fleurs, le chant des insectes, tout semblait une céleste harmonie, un hymne qui montait au ciel en s'exhalant de la terre, comme une dîme volontaire de toutes les créatures offerte au Créateur ; le vent, je dirai même le silence imposant de la nuit se mêlaient pour chanter hosanna ; les fleurs, comme des cassolettes de topazes, d'émeraudes et de diamants, confiaient à la nuit leurs plus doux parfums... L'homme alors*

*sent un vague besoin de mêler une voix à ce saint concert, de joindre à cet holocauste ce qu'il a en lui de plus noble, de plus pur, de plus divin. C'est alors que son âme s'exhale en pensées, en rêves d'amour, en élans impuissants, vers une insaisissable félicité; c'est alors qu'il semble se souvenir du ciel, et qu'il se rappelle quelques notes sans suite, sans liaison, des chants des séraphins et des archanges.*

*Et nous marchions toujours, abîmés dans ces réflexions.*

*Tout à coup tu te rapproches de moi et, élevant ton bras vers le ciel, tu me dis :*

*- Ami, regarde ces deux étoiles qui brillent d'un vif éclat.*

*Je portai mes regards vers le ciel.*

*En effet je vis deux étoiles brillant d'une vive lumière.*

*[...] - Ainsi, te dis-je, ce sont peut-être deux âmes qui se sont aimées pendant leur vie ; elles se sont dépouillées de leur enveloppe matérielle, et elles viennent chercher dans l'espace, libres, ces moments d'ivresse et de bonheur que la terre n'avait pu leur donner. Vois-tu que ce sont deux âmes ? Que ne puis-je être comme elles, voguant dans les champs de l'azur et cherchant sous le regard de Dieu, loin de la matière, ce bonheur idéal, cette ivresse spirituelle, cette liberté divine à laquelle j'aspire ! Elles sont bienheureuses, ami, oh ! elles sont bienheureuses.*

*Et deux larmes brûlantes vinrent errer sur mon visage.*

*Mais tout à coup les deux flammes s'arrêtèrent indécises ; mais l'une reprit aussitôt sa marche céleste, roulant sa lumière bleuâtre au milieu de l'immensité, baignée dans des nuages de safran et d'opale.. L'autre pâlit, sa lumière devint livide ; elle jeta encore sa faible lueur, comme l'œil éteint d'un mourant sur sa couche funèbre, puis soudain elle s'élança dans le sein noirâtre d'un nuage orageux ; noir tombeau qui la déroba à mes yeux égarés. Je poussai un profond soupir, une sueur froide et glacée coula sur mon corps tremblant ; je te regardai alors. Mais ta figure avait pris une expression divine ; ton corps était devenu diaphane et resplendissait de lumière.*

*Je poussai un cri, je voulais te saisir, m'attacher à toi ; mais tu n'étais déjà plus matière, et je n'embrassai que le vide. Et du montais dans l'espace, soutenu par des sylphes qui chantaient des chants de triomphe. Tu regardas alors ton ami, qui était tombé la face contre terre, je vis une larme trembler à ta paupière brillante, et j'entendis un cri : "Octave, courage! Courage!"*

*Tu pris de nouveau ton essort [sic] vers les sphères célestes, lançant de tous côtés des gerbes de lumière[xxxiv].*

Ce rêve est déterminé par les isomorphies décelées dans *L'Écuyère*. À travers le schème de l'ascension ("monter", "élan", "élever", "s'élançer"), s'impose le champ lexical de la lumière valorisée positivement tant qu'elle est liée à l'idéal ("la flamme", "l'étoile"), puis dévalorisée dès que le schème de la descente s'impose. Elle devient "la lueur" qui apparaît après le viol, puis l'ombre pesante. C'est alors que s'impose le champ lexical de la chute et de la perte de fermeté ("tomber", "se dérober", "précipice"). Notons le désir de jouir d'une forme idéale débarrassée de la matière encombrante. Ce rêve retrace assez le trajet romanesque de Julia jouissant de la félicité de l'ascension pour aboutir à l'horreur de la chute, «*face contre terre*». D'autres éléments semblent corroborer l'idée d'une identité entre Julia et Sébastien et ainsi valider la paternité de ce roman. Le champ lexical mirbellien, qui nous a permis d'esquisser quelques thèmes du mythe personnel de l'écrivain, est déjà présent dans *L'Écuyère*. Ainsi nous avons remarqué une récurrence d'isomorphies marquées par l'élan, la lumière, l'horreur de l'ombre. De plus, les lettres du jeune Mirbeau révèlent cette même confiance dans l'eau stable, «*la surface endormie de l'eau[xxxv]*», que l'imaginaire romanesque symbolise dans l'image du lac. Et Julia incarnera cette injonction onirique : «*Continue de voler avec cette brillante rapidité, et bientôt tu planeras dans ces sphères célestes ignorées du vulgaire[xxxvi].*»

On objectera que le régime diurne de l'image caractérise l'imaginaire de nombreux écrivains du XIX<sup>e</sup>. Certes, mais la cohérence du trajet métaphorique est si frappante, de *L'Écuyère* à

*Sébastien Roch*, que lorsque d'autres éléments mirbelliens apparaissent dans ce premier roman, ces réticences légitimes perdent de leur force argumentative. Ainsi le prénom Julia réapparaîtra pour représenter des figures souillées, nostalgiques de la pureté perdue. C'est le cas de Juliette qui entre deux orgies rêve à « *de l'amour qui illuminerait, jusqu'à la mort, ainsi qu'un chaud soleil*[xxxvii] ». Ces femmes semblent être des avatars déçus de la figure originelle que serait Julia Forsell. Sébastien représente donc la tentative aboutie (?) d'une catharsis dont Julia est la figure initiale. Après *Sébastien Roch*, le cycle autobiographique sera achevé, comme si la nécessité de se purifier par l'écriture était atteinte. Ce qui pose la question de l'authenticité du viol. Dans ce cas, chaque mise en scène romanesque serait un peu de pureté "reconquise". Chaque renaissance dans un autre personnage représenterait un besoin de "*propreté singulière* » (p. 928), "*d'impuissante lessive* »(ibid.).

Finalement, Mirbeau, dans ce premier roman, renie un idéalisme pourtant inhérent à sa nature. Le refus d'assumer sa nature dans son intégralité conduit Julia à la mutilation. C'est ce que dénoncera l'abbé Jules lorsqu'il condamnera la propagande religieuse. Refouler la passion au rang des pulsions honteuses crée des êtres malheureux. Julia ne peut échapper à la souffrance que dans le sacrifice christique. Son corps est détruit en tant que siège des passions. Car l'être mutilé ne peut accéder au bonheur terrestre. La mort de Sébastien ne sera pas ainsi sacralisée. Il n'y aura pas d'assimilation au Christ puisque son « *crâne est fracassé*[xxxviii] ». Mirbeau tourne donc la page de ce qui fut une quête de l'absolu qu'il reconnaît être vaine.

Au-delà de l'affaire du viol, il est manifeste que le parcours intellectuel de Mirbeau est parfaitement cohérent avec l'évolution de l'œuvre. L'écriture oscille entre deux pôles : le souvenir d'un idéalisme renié et la chute, peut-être précipitée par un viol, vers « *la réalité rugueuse* ». Il crée d'abord Julia Forsell, personnage intégralement idéaliste qui deviendra Sébastien Roch. Ces deux figures seront détruites au terme de la narration. Les fantômes du passé seront définitivement exorcisés.

## CONCLUSION

Roman "pré-mirbellien", *L'Écuyère* est donc le laboratoire d'une écriture en devenir. Il narre l'ascension d'une conscience condamnée à mort par son intransigeance. La volonté de préserver une pureté absolue, soutenue par une exigence radicale, crée un être autiste qui ne pourra s'accomplir dans cette quête. Gilbert Durand remarque que « *la représentation qui se confine exclusivement dans le Régime Diurne des images débouche soit sur une vacuité absolue, soit une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention*[xxxix] ». C'est ainsi que Julia va substituer un objet terrestre à cette recherche de l'absolu, premier mouvement d'une chute achevée par un viol. Le régime diurne de l'image va évacuer la lumière et susciter un réseau d'images antithétique à celui des romans "nègres". Les éléments premiers de la rêverie créatrice, l'eau et l'air, vont donc être valorisés négativement. Tant que le mouvement ascensionnel qui définit le personnage ne sera pas rompu, l'élan n'inversera pas sa trajectoire. Dès que la chute sera amorcée, le sémantisme de la corruption s'installera au cœur du système métaphorique. Si Julia avait vécu totalement cette ascension idéaliste, se serait-elle heurtée au vide sémantique qui attend tout idéalisme radical ? L'imaginaire aurait pu développer des images appartenant au régime nocturne. Leur action "euphémisante" aurait agi sur l'écriture. Au lieu de cela, la chute a cloué l'imaginaire dans le régime diurne, immobilisant la conscience dans l'antithèse de la lumière positive. La sombre lumière de la matière corrompue va prendre possession de l'univers romanesque. C'est la période où Mirbeau publie sous son nom. *L'Écuyère* est donc une clef qui permet de comprendre la poétique de la pourriture qui parcourt l'œuvre. C'est un roman fondateur. Il annonce le mouvement de l'imaginaire mirbellien et jette un éclairage singulier sur l'œuvre à venir. Les grands thèmes mirbelliens sont déjà en place : pureté / corruption, amour sublimatoire / Éros destructeur, malédiction du temps.

Cette cohérence métaphorique et thématique replace ce roman dans la logique de l'œuvre entière. Au cours de cette aventure littéraire, Mirbeau va mener une introspection. Alain Bauquenne représente dans *L'Écuyère* un temps bien précis dans l'évolution de l'auteur. C'est la jeunesse séduite

par la transcendance idéaliste. Lorsqu'il écrira sous son propre nom, c'est une conscience souillée qui parlera. C'est le jeune Mirbeau que Bauquenne transpose, contemple et analyse. L'écriture sous pseudonyme lui permet de se défaire de cette partie de lui-même qui a cru à un idéal mystique. Et peut-être est-ce aussi un début d'évacuation d'un traumatisme vécu. Cependant, l'écriture restera marquée à jamais et deviendra un vomitoire de l'imaginaire. Les plaisirs de la chair ne combleront pas le reniement de l'idéal, mais installeront un peu plus l'être dans la défaite. Il conviendra bien sûr de poursuivre cette étude dans les œuvres parues sous pseudonymes pour confirmer nos hypothèses.

Cette œuvre est donc une prise de conscience assumée qui a fait basculer l'écriture dans une catastrophe poétique. C'est également un premier vers le mouvement cathartique qui permettra à Octave Mirbeau de dompter son lyrisme romantique et peut-être de dépasser un moment traumatique.

**Philippe LEDRU**

---

[i] Cf. Philippe Ledru, *Le Calvaire des corps dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise, Université d'Angers, 2000.

[ii] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie modernes*, Points, 1964, p. 7.

[iii] Ces buées seront dévalorisées et altéreront la vision après le viol.

[iv] *L'Écuyère, Œuvre romanesque*, tome I, Buchet/Chastel, 2000, p. 885. C'est à cette édition que renvoie la pagination

[v] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, p. 157.

[vi] Isolés par Gaston Bachelard dans *L'Air et les songes*.

[vii] Cette combinaison fréquente représente l'état de l'être avant la chute.

[viii] Deux thèmes qui seront au cœur des combats mirbelliens.

[ix] Il possède son ambivalence destructrice, solaire et chtonienne, puisqu'il détruira le corps de Julia.

[x] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, pp. 135-138.

[xi] Catalinette est un double de Julia. Son prénom est éloquent : "cata" (en grec "vers le bas"), "li" qui fait songer aux lis et le suffixe diminutif "ette". Elle est réduction de Julia, vierge condamnée à être souillée. Mais à la différence de Julia, elle choisira le pragmatisme en planifiant la direction du cirque et en asservissant l'ombre symbolisée par le père Plunkett.

[xii] Gilbert Durand, *Les Structure anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 165.

[xiii] Le verbe "crucifier" montre bien que c'est toujours la pure blancheur qui refoule les "esprits-animaux" au fond d'elle-même.

[xiv] Cf. Philippe Ledru, « La Nourriture chez Octave Mirbeau : mythologie et polymorphie », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 9, Université Saint-Esprit de Kaslik, 2003.

[xv] Sébastien Roch, *Œuvre Romanesque*, tome 1, Buchet/Chastel, 2000.

[xvi] Sébastien Roch, p. 653.

[xvii] *Sébastien Roch*, pp. 654-655.

[xviii] L'iris sera le motif d'une robe portée par la princesse Vedrowitch, figure de la corruption et agent de la chute de l'écuyère (p. 834.).

[xix] Cf. *Dans le ciel*, L'Échoppe, 1989.

[xx] *Dans le ciel*, p. 115.

[xxi] *Le Calvaire*, *Œuvre romanesque*, tome I, Buchet/Chastel, 2000.

[xxii] *Ibid.*, p. 241.

[xxiii] *Ibid.*, L'unique moyen de retrouver un peu de sa légèreté sera d'écouter la musique jouée par Gaston.

[xxiv] *La Nourriture chez Octave Mirbeau : mythologie et polymorphie*, p. 398.

[xxv] *Dans le ciel*, p. 29.

[xxvi] *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1984, p. 72.

[xxvii] *Le Jardin des supplices*, Folio, 1988, pp. 202-203.

[xxviii] *Sébastien Roch*, p. 59.

[xxix] Cf. *Le Calvaire des corps dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, pp. 48-65.

[xxx] *Sébastien Roch*, p. 731.

[xxxi] *L'Abbé Jules*, *Œuvre romanesque*, tome 1, Buchet/Chastel, 2000, p. 497.

[xxxii] *Ibid.*, p. 499.

[xxxiii] Nous appelons "personnage-miroir" toute figure pouvant être considérée comme un *alter ego* de l'auteur.

[xxxiv] *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Éditions du Limon, 1989, pp. 46-48.

[xxxv] *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, p. 56.

[xxxvi] *Ibid.*, p. 54.

[xxxvii] *Le Calvaire*, p. 274.

[xxxviii] *Sébastien Roch*, p. 767.

[xxxix] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 219.