

SUBIR SES PEURS, VIVRE SES RÊVES :

CAUCHEMARS ET FOLIE CHEZ MIRBEAU

[...] les cloches tintaient [...]. À les écouter qui lui arrivaient assourdies par l'espace, et si douces, Jules éprouva une émotion délicieuse, dont il eût été incapable d'expliquer la nature et la cause. Ses nerfs se détendirent, son cœur se fondit dans un attendrissement, et, sans secousse, sans souffrance, les larmes jaillirent de ses yeux. Les cloches tintaient, tintaient, et Jules pleurait, pleurait.¹

Inquiet et « inquieteur », Mirbeau n'a pas de ces fragilités proliférantes et victimisantes qui condamnent certains hommes à subir une raison devenue hypocondriaque. Souvent, employant la dérision et l'ironie, l'auteur se laisse percevoir comme un démystificateur et un dénonciateur, tant de certaines illusions que d'institutions bien établies qui les entretiennent. C'est alors un Mirbeau tenace et quelques fois féroce qui nous apparaît en lutteur passionné, en auteur engagé, en « homme révolté »...

Mais l'être a ses doutes. Heureuses incertitudes qui invitent aux interrogations et permettent d'échapper au dogmatisme anesthésiant et présomptueux dont la postérité ne peut être assurée que par des brebis en demande de « mauvais bergers » rassurants.

Oyez, oyez, bonnes gens... Le sieur Mirbeau ne veut pas endormir, c'est un questionneur, non pas torturant mais, précis et efficace, un interrogateur des complexités multiples de l'homme comme de ses possibilités tout aussi nombreuses. Oyez, oyez ce qu'un siècle et quelques poussières n'ont pas terni, ce que l'écrivain et ses comparses continuent de vous dire : l'Abbé Jules & ^{Cie}, ce peintre Lucien de *Dans le ciel*, les damoiseaux des *21 Jours d'un neurasthénique*. Oyez les peurs de ces personnages dans leurs nuits privées ; oyez les délires colorés et libres des aliénés de ces romans ; oyez la part inconnue mais perceptible et indubitable de l'homme, et demandez-vous comment être un soi multiple, personnel, libre, tout en persévérant à vivre dans le monde des hommes... dont vous êtes... dont Mirbeau ne cesse encore de rappeler que l'on est...

L'AUTRE EN SOI

« [...] Au cours des vingt dernières années du siècle, l'hypothèse de l'inconscient avait cheminé au point d'attirer l'adhésion d'un nombre de plus en plus considérable d'écrivains. Derrière les apparences rassurantes de la conscience claire du Moi, tel que l'avait décrit la psychologie classique, ils devinent, appréhendent confusément, ou cherchent à percevoir de façon plus précise une nouvelle couche de la conscience, secrète et mystérieuse². » De même, Mirbeau nous donne accès à toutes les intimités, montre la vie cachée de l'âme, les ténèbres du Moi. Il nous fait notamment observer cette expérience nocturne traumatisante du cauchemar. Avec ce dernier, ce qui est interrogé, c'est bien l'homme dans ses limites, dans ses profondeurs obscures car, si « l'expérience onirique que l'on désigne par le mot "cauchemar" est universelle, [qui] se caractérise par l'intense sensation d'oppression physique et une angoisse paroxystique qui conduisent au réveil brutal³ », symboliquement, le cauchemar est ce qui « dit toujours plus,

Les pages citées font référence à l' *Œuvre romanesque* de Mirbeau (I, II, III) dans l'édition Buchet / Chastel

¹ AJ, p. 402.

² Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, PUF, 1977, p. 157.

³ Sophie BRIDIER, *Le Cauchemar, Étude d'une figure mythique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection « Traditions et croyances », 2001, p. 9.

toujours autre chose, autrement⁴ », il « soumet à la question, il met dans l'aporie : la question est posée, pesante⁵. »

« CACHEZ CE MOI QUE JE NE SAURAI VOIR »

« Considérées de la manière la plus simple possible, les manifestations du cauchemar sont une peur et une terreur subjuguantes d'une pression extérieure contre laquelle toutes les énergies de l'esprit paraissent lutter en vain. Ce sont donc éminemment des manifestations mentales, le principe étant un sentiment maladif aigu d'angoisse⁶. » Si « un individu peut réprimer sa conscience, [...] la fonction du rêve [...] est souvent de remettre dans la mémoire du dormeur cette culpabilité qu'il se refuse à reconnaître⁷. » Car « l'aspect inconscient des événements nous est révélé par le rêve, où il se manifeste non pas sous la forme d'une pensée rationnelle, mais par une image symbolique⁸ ». « Le rêve, comme la parabole, est [alors] un symbole tiré du quotidien pour exprimer en termes saisissables une vérité cachée, infiniment plus subtile⁹. » D'où l'importance indéniable des images « pittoresques¹⁰ » des rêves.

De l'état conscient à celui du sommeil, changement de règne : aux ruses du discours succèdent des images qui ne mentent pas. Au contraire, la symbolique des cauchemars sert le, ou, plutôt, les sens profonds qu'ils doivent révéler : traumatismes de jadis ou naguère, attitudes inadaptées, sentiments complexes galvaudés dans la conscience. Tous récurrents, les cauchemars mirbelliens sont de véritables mises en gardes, qui usent du langage onirique, notamment de l'amplification et de la « dramatisation », pour tenter de se faire connaître... Comme dans ces deux épisodes cauchemardesques, que nous nommerons « *cauchemar chirurgical* » et « *cauchemar horticole* », extraits respectivement de *L'Abbé Jules* et de *Dans le ciel*, où les rêves de l'inconscient mêlent résidus diurnes et peurs profondes.

Le « *cauchemar chirurgical*¹¹ »

Au tout début de *L'Abbé Jules*, le narrateur Albert Dervelle nous fait part de la transformation de ses rêves d'enfant en un « *cauchemar chirurgical* » et cette métamorphose paraît logiquement liée aux considérations médicales, journalièrement réitérées et complétées par son médecin de père à l'occasion du souper familial (paraphrasant une remarque satirique du Dr Cabanès, nous pourrions dire qu'il sert à sa famille « *des tranches de vie toutes crues*¹² »). Amplification d'un traumatisme, ayant sa source dans le « réel », mais se répercutant directement dans l'inconscient, le cauchemar devient le prolongement et l'exacerbation imaginaire d'une réalité inquiétante pour le narrateur, ainsi dans le texte :

Je n'ignorais rien [...] de ce qui constitue un cancer, une tumeur, un phlegmon ; mon esprit délaissé s'était peu à peu empli de l'horrible image des plaies qu'on cache comme un déshonneur ; une lamentation d'hôpital avait passé sur lui, glaçant le sourire confiant de la toute petite enfance. Et à voir mon père sortir, chaque soir, sa trousse de sa poche, étaler, sur la table, les menus et redoutables instruments d'acier brillant, souffler dans les sondes, essuyer les bistouris, faire miroiter, à la lampe, les minces lames des lancettes, mes si beaux rêves d'oiseaux bleus et de fées merveilleuses se transformaient en un cauchemar chirurgical, où le

⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁶ Ernest JONES, *Le Cauchemar*, Paris, Payot, collection « Science de l'homme », 2002, p. 39.

⁷ J-A HADFIELD, *Rêves et cauchemars*, UGE, collection 10/18, 1962, p. 50. (Ce que l'on appelle dramatisation, dans le travail du rêve)

⁸ Carl-Gustav JUNG, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Denoël, collection Folio essais, 1989p. 33.

⁹ J-A HADFIELD, *Rêves et cauchemars*, p.35.

¹⁰ Carl-Gustav JUNG, *Essai d'exploration de l'inconscient*, p. 67.

¹¹ L'expression est textuellement employée par le narrateur.

¹² Dr CABANES, « Chronique médicale » du 1^{er} novembre 1901, cité par Victor SEGALIN in *Les Cliniciens ès lettres*, St Clément, Fata Morgana, collection « Explorations », 1980, p. 55.

*pus ruisselait, où s'entassaient les membres coupés, où se déroulaient les bandages et les charpies hideusement ensanglantés.*¹³

Dans la description même du passage entre rêve et cauchemar, on constate la prépondérance accordée aux termes de l'horreur. Les rêves ne se résument, en effet, qu'à une évocation succincte ; deux images (oiseaux bleus et fées merveilleuses) servent à qualifier les « *si beaux rêves* », dont la beauté même, stéréotypée, ressemble à une idéalisation de la naïveté enfantine, ce que confirme la périphrase antérieure : « *le sourire confiant de la toute petite enfance* ». Le cauchemar, plus détaillé, accumule les termes qui miment l'entassement des morceaux de chair, des bandages, des charpies, et l'on remarque la transformation des couleurs : du bleu-rêve épuré, on passe au blanc-jaunâtre du pus qui ruisselle et au rouge-sang qui se teinte probablement de brun sur les bandages. Les couleurs du cauchemar sont donc dégradées, salies, comme les images qui le composent.

Par ailleurs, il n'est qu'à constater l'importance des virgules, qui strangulent véritablement le début de la seconde phrase et miment un halètement de peur au niveau même de la ponctuation, pour se rendre compte que les cauchemars d'Albert sont une amplification des peurs que son père crée en lui (« *Et à voir mon père sortir, chaque soir, sa trousse de sa poche, étaler, sur la table, les menus et redoutables instruments d'acier brillant, souffler dans les sondes, essuyer les bistouris, faire miroiter, à la lampe, les minces lames des lancettes [...]* »). Avec cette prolifération de virgules, la phrase se trouve morcelée, tronçonnée, comme découpée par les instruments dont il est question (les virgules représentant alors des incisions), annonçant, dans la forme, l'entassement final du cauchemar chirurgical.

« *Chaque soir* », le père procède au rituel nettoyage de ses "armes", opération qu'il effectue sur la table de la salle à manger, créant une intimité dérangeante. Les instruments chirurgicaux deviennent en effet, dans la description, de véritables et redoutables armes (« *d'acier brillant* » ; « *lames des lancettes* »), qui fascinent et éblouissent le narrateur (« *brillant* » ; « *miroiter* » ; « *lampe* » ; « *lame* ») ; d'autant que M. Derville attend le soir pour les nettoyer, ce qui signifie qu'ils ont conservé les traces sanglantes de la journée, qu'ils doivent encore être maculés de sang séché. Loin de connaître les joies des contes illustrés pour enfants, Albert Derville a vraiment droit à un conditionnement de l'horreur avant d'aller dormir. Il est donc logique que ce traumatisme quotidien, *ante noctem*, imprègne l'imaginaire du narrateur jusque dans ses nuits.

Cependant, plus qu'un simple écho des problèmes diurnes, le cauchemar est le révélateur d'une inadéquation de l'enfant avec monde qui l'entoure (et vice-versa), d'où l'importance du thème de la mutilation qui s'y trouve dramatisé et mis en exergue. Le lyrisme de la première phrase (« *esprit délaissé* » ; « *une lamentation d'hôpital avait passé sur lui, glaçant le souvenir de la toute petite enfance* ») laisse entendre que le narrateur se présente et se place en victime, comme un enfant dont on a brisé la naïveté, dont on a écourté l'enfance (« *Si ces choses m'instruisaient de ce que les enfants ignorent habituellement, elles ne m'amusaient pas* », p. 328). Albert est en effet celui qui « n'ignore rien » de la maladie et de la chirurgie, quand tout le reste lui est inconnu : la joie, l'amusement et même la communication. C'est pourquoi il envie les enfants Servière : « *Pourquoi n'étais-je pas comme Maxime et comme Jeanne, des enfants de mon âge, qui pouvaient causer, courir, jouer dans les coins, être heureux, et qui avaient de grands livres dorés, dont le père expliquait les images, au milieu des admirations et des rires ?...* » (p. 322). « Expliquer » (souligné par l'auteur dans le texte) est le verbe inconnu des parents Derville : ils punissent, interdisent, menacent, dirigent, et cachent ce qui pourrait intéresser l'enfant. À l'inverse, ils spéculent sur les maladies et les malades devant lui, sans jamais rien lui expliquer, sans jamais se mettre à sa place ou même le prendre en compte.

Albert est-il un enfant trop sensible, craintif ou plus impressionnable que les autres ? Apparemment pas, puisqu'il connaît le plaisir de la fiction terrifiante qui sert à apprivoiser les frontières de la peur, puisqu'il aime à entendre les histoires de Victoire, la bonne, « *histoires de brigands qui [le] terrifi[ent], délicieusement* » (p. 329). Mais il a conscience d'une différence entre les histoires implicites que recèlent les instruments de son père et les contes et légendes permettant

¹³ AJ, p. 328. (Phlegmon : inflammation suppurée diffuse intéressant généralement le tissu conjonctif, évoluant ou non vers la formation d'un abcès).

de « jouer à se faire peur ». Les histoires de son père proviennent d'une réalité glauque et effrayante, ce sont des récits d'opérations qui se teintent de spéculations financières. Celles de la bonne ne sont que fictions, stimulent l'imagination sans arrière-plan malsain, et surtout se donnent comme des histoires auxquelles l'enfant est libre de croire à sa convenance, suivant sa sensibilité. Le père, quant à lui, n'a aucun scrupule à mélanger effrontément vérité crue et mensonges éhontés : « *Ce qui n'empêchait nullement mon père, après [des] considérations scientifiques, après des énumérations d'utérus, de placentas, de cordons ombilicaux, de m'assurer que les enfants naissaient sous les choux* » (p. 328).

L'enfant ne peut plus croire aux explications mensongères et simplistes, mais sa compréhension est encore toute relative, aussi sa perception n'en est-elle que plus troublée. L'enfantement est perçu comme un moment violent (non pour la mère, mais en tant qu'événement) et la naissance est vue comme hideuse : tandis que le narrateur emploie les termes scientifiques appropriés, qui serviraient une description objective, les pluriels (« *des énumérations d'utérus, de placentas, de cordons ombilicaux* ») dénoncent sa subjectivité et son dégoût. Le père est donc celui qui arrive à déformer le beau en laid, de par son prosaïsme, et nous pourrions même dire qu'il est celui qui transforme la vie en mort : le thème de l'accouchement commence avec une spéculation sur la largeur et « *les facultés puerpérales* » (p. 328) des bassins de toutes les femmes de Viantais et s'achève sur la description de forceps, perçus par l'enfant comme des instruments de torture, évoquant les enfantements difficiles et délicats où le docteur Dervelle n'excellait pas (« - *C'est égal !... Je n'aime pas me servir de cela... J'ai toujours peur d'un accident !... c'est si fragile, ces sacrés organes !* », p. 328).

En tant que médecin, le sieur Dervelle détient un pouvoir sur la vie et sur la mort. Mais il est censé représenter plutôt la force de vie, puisque son rôle est de soigner, et même (peut-être) de guérir, ses patients. Or le cauchemar chirurgical de l'enfant se situe uniquement du côté de la mort, comme les « outils » de son père n'évoquent pour lui que l'horreur. L'enfant ne perçoit donc pas son père comme un personnage investi d'une mission positive, mais bien comme un messager de mort. Cette perception toute négative dénote l'absence de confiance dans les compétences paternelles, tant au niveau professionnel que personnel, et le cauchemar en serait le révélateur. Étant uniquement composé d'images de mort, le cauchemar est l'expression même de l'incompétence : le médecin échoue à sauver, le père à protéger. Déchéance de la figure paternelle dans son omnipotence, qui se révèle dans le cauchemar, mais prend sa source dans la réalité, car M. Dervelle abdique son rôle de patriarche, au profit de sa femme dont il ne fait jamais qu'« *approuver* » (p. 330) les commentaires et les décisions : « - *Oui, oui ! murmura-t-il, à plusieurs reprises... Tu as raison... Ça se peut !* » (p. 331).

Enfin, le cauchemar de l'enfant met en valeur sa sensibilité (même s'il s'agit d'un récit rétrospectif) et souligne un contraste flagrant avec l'attitude blasée, voire aseptisée, de son père. Ce dernier n'applique jamais que la stratégie médicale d'élaboration d'un récit, telle que la dénonce Segalen : « *[un] entraînement spécial à transformer le retentissement émotif en notions intellectuelles, à changer automatiquement les images concrètes -terrifiantes à l'état d'image- en éléments abstraits de diagnostic, éléments intéressants mais non plus émouvants¹⁴* ». Le narrateur devient alors porteur d'une mission esthétique nécessaire, que son cauchemar révèle : celle de rendre aux mots leur dimension analogique, et aux termes scientifiques, volontiers distants, leur force évocatrice. Albert est, dès cet épisode narratif, placé comme l'élément essentiel d'une sensibilité chargée de restituer une véritable dimension aux événements, comme le mécanisme inverse du discours paternel et médical.

Le cauchemar est donc ici une expérience décisive, une sorte de concentré d'émotions, qui, par le biais d'une dramatisation en images, révèle des préoccupations et des « vérités » latentes dans la réalité, tout en conservant une charge affective très forte.

Dans le ciel ou le cauchemar « horticole » de Lucien

¹⁴ Victor SEGALEN, *Les Cliniciens ès lettres*, p. 52.

Ce récit de cauchemar, directement raconté par Lucien, intervient vers la fin du « roman » (ch. XXIII, p. 110) sous la forme d'une lettre adressée à Georges :

Toutes les nuits, je rêve cet étrange et torturant cauchemar. Je suis un jardinier, et je plante des lys. À mesure que j'approche de la terre le bulbe puissant et beau comme un sexe, il se fane, dans ma main, les écailles s'en détachent, pourries et gluantes, et, lorsque je veux enfin l'enfouir dans le sol, le bulbe a disparu ; tous mes rêves ont le même caractère de l'avortement, de la pourriture, de la mort ! Je me réveille haletant, le corps baigné de sueur, et je me lève, pour ne plus dormir cet affreux sommeil, pour ne plus rêver ce rêve atroce, où s'opère si fortement ma déchéance ! (p 110)

En guise d'introduction, Georges affirme que les lettres de Lucien lui « *apportaient les échos de son âme* » (p. 109) et qu'il suivait ainsi « *le progrès du mal qui l'envahissait* » (p. 109). Car Lucien explique à son ami ses découvertes comme ses tourments, passant de l'enthousiasme au désespoir, mêlant réflexions et sentiments extrêmes¹⁵.

Le cauchemar récurrent de Lucien prend donc naturellement place au sein de ses confessions successives, souvent morbides. Il dénonce d'ailleurs une authentique obsession de la mort et Lucien semble ne le raconter que pour étayer, illustrer l'auto-analyse de sa stérilité mortifère : « *Décidément, je me suis trompé. J'ai eu souvent l'orgueil de croire que j'étais, que je pouvais devenir un artiste. J'étais fou. Je ne suis rien, rien qu'un inutile semeur de graines mortes. Rien ne germe, rien jamais ne germera des semences que je suis las, las et dégoûté d'avoir jetées dans le vent, comme le triste et infécond Onan. On dirait qu'il suffise que ma main les touche, ces semences d'art et de vie, pour en pourrir le germe ! Oh ! ce sentiment de l'impuissance, ce pouvoir maudit de la mort ! Il me poursuit presque dans mon sommeil !* » (pp 109-110, nous soulignons).

Lucien est donc l'exact contraire du *Semeur*¹⁶ de Van Gogh, qui, comme son créateur, semble vouloir « *semer de la lumière dans le monde*¹⁷ » et représente même pour leur contemporain Aurier « *un homme, [...] un messie, semeur de vérité, qui régénérerait la décrépitude de notre art et peut-être de notre imbécile et industrialiste société*¹⁸ ». Lucien, lui, se compare à un « *inutile semeur de graines mortes* » et se rêve jardinier incapable de planter des bulbes de lys. Or ce cauchemar, s'il correspond sans conteste à la réflexion consciente du peintre, possède également une forte dimension symbolique intrinsèque. Lucien ne le perçoit que comme un prolongement logique de ses sentiments morbides diurnes, qui, déjà métaphorisés, fourniraient même les images à l'inconscient (ses propos précédant le récit du cauchemar). En guise de conclusion et de retour sur cet élément onirique récurrent, Lucien ne fait que confirmer son caractère évidemment pervers. L'attitude est pertinente, qui dénote les prémices d'une analyse de l'inconscient, mais elle n'aboutit cependant qu'à une compréhension partielle, car Lucien se contente d'un élément de « réponse » sans chercher une réelle interprétation. À sa manière, ce constat est une sorte d'échappatoire, car il n'engage qu'un *statu quo*, tandis que ce cauchemar possède des caractéristiques éminemment symboliques, de par les fantasmes qu'il fait intervenir.

« *Être peintre ou ne pas être peintre ! Telle est la grande angoisse moderne*¹⁹ », affirme Mirbeau. Obsédé par cette question néo-hamletienne, Lucien est amené à réfléchir sur la création, et bien sûr, à s'interroger sur le rôle du créateur. Or son « je » onirique, jardinier, cherche à concurrencer le Grand Jardinier-Créateur ; il semble même briguer Sa place, dans ce monde où l'on porte désormais Son deuil. Quant à l'Éden, il est en déchéance, au point qu'il va bientôt devenir

¹⁵ Comme dans sa théorie sur l'envers : « *En passant mon pantalon, j'ai découvert que l'envers de l'étoffe était bien plus beau que l'endroit. Il en est ainsi pour tout, non seulement dans le domaine matériel, mais surtout dans le domaine moral ! Pénètre-toi bien de ce fait. Il ne faut espérer connaître la vérité et la beauté que par l'envers des choses. Aussi l'envers de la vie, c'est la mort. Je voudrais mourir, pour connaître enfin la vérité et la beauté de la vie !* », p. 109.

¹⁶ Vincent VAN GOGH, *Le Semeur au coucher du soleil*, 1888. Il est établi que Van Gogh, dont la mort en 1890 a profondément affligé Mirbeau, lui a servi de modèle principal pour le personnage de Lucien : il s'agit donc d'une référence implicite.

¹⁷ Peter H. FEIST, *Impressionnisme*, tome1, Bonn, Walther & Taschen, 1993, p. 318.

¹⁸ Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin », 1891, cité par Laurence TARTEAU-ZELLER dans son article « Van Gogh, l'idéal de Mirbeau », *COM*, n° 1, p. 59.

¹⁹ Octave MIRBEAU, *L'Écho de Paris*, 17 mai 1892.

nécessaire de le renommer jardin des supplices²⁰. Plus de « délices », mais demeurent « des lys »... en bulbes... qui pourrissent. Nous sommes en pleine terre décadente. Au milieu de « l'impénétrable énigme de la matière²¹ ». Faire le rêve de recréer la nature, c'est le vouer à l'impossible, à l'échec, à se transformer en cauchemar. Rêve d'*ubris* devient *antiphysis*.

« L'homme, [...] avide de comprendre et de se raccrocher à quelque chose qui puisse donner un sens à sa dérisoire existence terrestre, [est] condamné à la souffrance²². » L'homme supérieur qu'est l'artiste, avec sa volonté, son désir de faire germer d'idéales créations, se condamne lui-même à devenir « un damné » (DLC, p. 109). D'ailleurs, le lys n'est pas n'importe quelle fleur, il est symbole de pureté²³. Il est même devenu la fleur fétiche des symbolistes, eux aussi en quête d'idéal. Mais ce que Lucien ne parvient pas à comprendre, c'est que la source de son problème se trouve dans son exigence démesurée, symbolisée par sa volonté de planter des lys. Car, « en dépit de ses tentatives de saisir l'instant, de rendre l'intégralité de la sensation et de suggérer la transmutation éternelle des choses, l'art n'a pas pour autant le pouvoir de recréer le monde, de vaincre le temps et d'arrêter magiquement l'inexorable décomposition de la matière vivante²⁴ ». Le cauchemar possède donc un sens plus profond que le discours conscient, même s'ils procèdent et usent d'un même réseau métaphorique.

D'autant que, comme tout symbole onirique, le lys a plusieurs significations et offre donc autant de pistes d'interprétation. Emblème de l'idéal, il est également celui de la virilité²⁵. À l'état de bulbe dans son cauchemar, le lys est qualifié par Lucien de « beau et puissant comme un sexe », le bulbe étant d'ailleurs l'un des organes reproducteurs du lys. Cette seconde lecture du cauchemar retrouve évidemment les thèmes de la première, l'impuissance et la stérilité, mais avec une connotation différente. Sens manifeste de ce cauchemar, l'impuissance sexuelle est très explicitement décrite. Approches infructueuses, mouvements velléitaires, symboles transparents : « À mesure que j'approche de la terre le bulbe puissant et beau comme un sexe, il se fane [...] et, lorsque je veux enfin l'enfouir dans le sol, le bulbe a disparu [...] »²⁶. La « terre » n'est pas un élément négatif, ni un opposant. Le bulbe de lys est seul en cause, dans son incapacité chronique à s'enfouir dans le sol, dans sa décrépitude impromptue et inopinée.

Quant au thème de la stérilité, il est ici clairement évoqué sous l'angle de la masturbation, avec la convocation textuelle d'Onan²⁷. Il nous faudrait plus exactement parler de manustupration (*manus* : mains ; *stupratio* : action de souiller), puisque dans la masturbation, il y a recherche de plaisir ou de soulagement, or Lucien est plus près d'un sentiment de dégoût que d'un sentiment d'extase, avec ces « écailles [...] pourries et gluantes » se détachant du bulbe. Cependant, il précise clairement, et sans nulle nécessité, que le bulbe « se fane, dans [s]a main ». L'insistance, ou plutôt, la focalisation sur cette partie du corps, mise en exergue, indique bien la référence explicite à la manustupration.

²⁰ Éden signifiant « délices » en hébreu, *Le Jardin des supplices*, publié en 1899, prend le contre-pied de la dénomination biblique, mais Mirbeau n'en est plus à un blasphème près.

²¹ Pierre MICHEL, « Mirbeau et le Symbolisme », *COM*, n° 2, p. 12.

²² *Ibidem*.

²³ Cf. notamment *La Pureté* de Pierre PUVIS DE CHAVANNES, qui représente une jeune vierge tenant un lys.

²⁴ Laurence TARTEAU ZELLER, « Van Gogh, l'idéal de Mirbeau », *COM*, n° 1, p. 71.

²⁵ Cf. par exemple les poèmes de Maurice MAETERLINCK (Mirbeau est son ami et son admirateur), notamment « Âme de serre », « Intentions », « Âme chaude », et surtout « Feuillage du cœur » :

« [...] Seul, un lys érige d'entre eux,

Pâle et rigidement débile,

Son ascension immobile

Sur les feuillages douloureux, [...] », in *Serres Chaudes*, 1889.

²⁶ Alors que l'on attendrait un point d'exclamation juste après « disparu », c'est un point virgule qui le suit, pause prolongée mais non triomphale : il n'y a pas de jouissance. La phrase se termine pourtant bien sur un point d'exclamation, mais après une gradation décadente (avortement, pourriture, mort) et il ne salue alors que la Fin, laissant à entendre que la grande exaltation attendue n'est pas une jouissance physique, mais bien la mort.

²⁷ « Dans notre culture, il faut s'en souvenir, la masturbation est attribuée à Onan que dieu frappa de mort [...] », James HILLMAN, *Pan et le cauchemar*, Paris, Imago, 1969, p. 72. *Genèse*, 38, 9 : « Mais Onan, qui savait que cette postérité ne serait pas à lui, se souillait à terre chaque fois qu'il allait vers la femme de son frère, afin de ne pas donner à celui-ci de postérité ».

Pourquoi Lucien associerait-il la masturbation à une idée de saleté et donc à une sorte de faute ? D'abord, tous les personnages mirbelliens qui s'y adonnent en parlent comme d'une honte et, comme s'il s'agissait de pouvoir évacuer son désir²⁸, d'un acte de concession au corps²⁹. Ensuite, parce que le vrai problème de Lucien est qu'il trouve sa seule jouissance dans une forme de masturbation intellectuelle au point de renier le corps et ses plaisirs. Il n'est qu'à voir la diatribe dans laquelle il se lance « *en sortant d'un [pseudo] lieu de plaisir* » :

- *Sommes-nous bêtes, tout de même !... Et qu'est-ce que nous avons été fiche là ? [...] c'est ça le plaisir !... [...] Mais nom d'un chien ! il y a autre chose, pourtant, que de vautrer sa chair sur la chair d'une femelle impure et pâmée !... [...] As-tu senti dans tes reins la secousse merveilleuse qui vous ouvre les portes du paradis ?... Quelle blague ! Quelle sale blague !... Et, pourtant, c'est amusant, ces maisons-là... on ne devrait y venir qu'en peintre, et non en imbécile rigoleur !... Ce qui gâte l'étrangeté puissante, la splendeur macabre de ce spectacle, c'est l'acte idiot, auquel on se croit obligé de sacrifier !... Ce bariolage de tons, ce fouillis de la misère crue, ces lambeaux de chair et de transparentes étoffes qui se répercutent dans les glaces [...] C'est beau, oui, c'est beau !... Mais tout de même, j'aime mieux les fleurs, les brumes sur les coteaux, tout ce rêve de pureté, d'atmosphère colorée et limpide, qui voile d'émerveillantes féeries l'âpre réalité de la vie... Voyons, toi, est-ce que ça t'amuse les femmes ?... Est-ce que tu vas, comme les autres, te noyer dans les fleurs blanches de l'amour ?* (p 112, nous soulignons)

Dénigrant le corps, le sien et celui des autres, dégoûté par la vie physique dans son ensemble, Lucien semble vouloir se rapprocher d'une nature idéalisée qui, elle, réalise l'éclosion des fleurs. Mais son cauchemar, par les symboles très riches qu'il met en scène, devrait lui révéler le danger qu'il encourt à vouloir privilégier l'abstraction au point d'en oublier sa part physique, voire de la considérer comme un fardeau ou même une honte. Seulement, Lucien ne va pas au bout de sa démarche d'analyse ; il serait plutôt tenté de conclure par une formule qui puisse clore la réflexion de manière esthétique. Cependant, il se trahit lui-même dans le récit de son réveil : ce dernier est tout à fait classique après un cauchemar (« *haletant, le corps baigné de sueur* »), mais il est en plus très clairement décrit comme une fuite (« *et je me lève, pour ne plus dormir cet affreux sommeil, pour ne plus rêver ce rêve atroce* »).

Alors que le cauchemar de Lucien est une mise en garde symbolique très esthétique, le peintre préfère n'y voir que la confirmation de ses réflexions diurnes. Loin d'accepter les révélations de son rêve, Lucien voudrait l'enfermer dans une explication réductrice : il ne serait que le lieu onirique « *où s'opère si fortement [s]a déchéance* ». Et pour comble d'aveuglement, le peintre préfère fuir les vraies "ré-vélations" de son cauchemar pour retourner à une illusion de conscience dont il aime finalement les artifices : « *j'aime mieux les fleurs, les brumes sur les coteaux, tout ce rêve de pureté, d'atmosphère colorée et limpide, qui voile d'émerveillantes féeries l'âpre réalité de la vie...* ».

L'attitude de Lucien, qui fuit les révélations de son cauchemar récurrent, est en fait plus généralement celle des personnages qui font cette expérience onirique. Alors que s'offre à eux la possibilité de mieux comprendre leurs problèmes profonds, ils semblent ne se réveiller que pour retrouver une « réalité » plus ou moins rassurante. Loin d'un réveil intellectuel, leur retour à la vie « consciente » s'apparente alors à une volonté d'oubli, ou à un phénomène de résistance³⁰.

²⁸ Georges de *Dans le ciel* est plus lucide : « *Mais l'onanisme n'éteint pas les ardeurs génésiques ; il les surexcite, il les fait dévier vers l'inassouvi* » (p. 34).

²⁹ Ainsi, Mintié, *Le Calvaire* (p. 143) : « *Je connus alors des plaisirs solitaires qui me rendirent plus mornes, plus inquiets, plus vague encore. Une sorte de torpeur crapuleuse m'envahit. Je restais couché plusieurs jours de suite, m'enfonçant dans l'abrutissement des sommeils obscènes [...]* » ; l'abbé Jules et sa malle, qu'il tient à l'abri des regards et avec laquelle il s'enferme régulièrement, en se traitant de cochon ; Sébastien (*Sébastien Roch*, p. 710-711) : « *Peu à peu, me montant la tête, je me livrais à des actes honteux et solitaires, avec une rage inconsciente et bestiale* » ; et même Célestine, *JFC* (p. 456-457) : « *Oui, de les voir, cela réveillait en moi des idées, des images [...] des désirs qui me persécutaient le reste de la journée et, faute de les pouvoir satisfaire comme j'eusse voulu, me livraient avec une frénésie sauvage à l'abêtissante, à la morne obsession de mes propres caresses...* ».

³⁰ La « résistance » étant aussi l'opposition à la remémoration.

LA PEUR DE NOS PEURS

« Événement psychique, et en tant que tel partiellement inconnaissable³¹ », le cauchemar ne saurait dévoiler tous ses secrets, se laisser saisir dans son intégralité. Mais les personnages mirbelliens ne risquent pas d'épuiser les significations de leurs cauchemars, étant donné qu'ils s'empressent de fuir dans la « réalité », « pour ne plus dormir cet affreux sommeil, pour ne plus rêver ce[s] rêve[s] atroce[s] », à l'instar de Lucien. C'est que le cauchemar semble être ce trèfle à quatre feuilles, cette « exception qui confirme la règle » du rêve. Que vient faire ce perturbateur au sein des nuits paisibles et réparatrices ? Qu'est-ce donc que cet échec nocturne qui profite d'un moment d'inconscience bien mérité pour faire rejaillir des peurs qu'il serait si désirable d'oublier ?

Déviance sans démente, le cauchemar ne se laisse pas facilement évacuer et il est malaisé de le nier, mais il dénote une intériorité dérangeante, le pluriel d'un singulier qu'il était plus simple de penser comme une unité. Ainsi, non seulement il existe un autre en soi, mais, qui plus est, il ne veut pas se taire et s'affirme même comme redresseur de torts, comme dénonciateur de notre singulière pluralité ! Grand témoin des peurs non acceptées, le cauchemar amène également à prendre conscience de la non-acceptation des peurs, dans un va-et-vient de négation de la part des personnages et, plus généralement, de l'homme. Souhaitant ignorer leurs désobligeants cauchemars, les personnages ne font que souligner l'importance d'expériences oniriques qui confirment des terreurs déjà ancrées et n'en désignent que plus fortement leur lâcheté devant des vérités qu'ils s'évertuent à fuir, dénonçant leur peur exaspérée... de leurs peurs ! Angoisses de l'homme face à ce qu'il ne contrôle pas en lui, en l'autre, angoisse de se découvrir « fou » quand il ignore qui est ce dernier...

DE SOI À SOI

Dans les trois œuvres que nous avons choisi de mettre en avant, comme dans l'ensemble des romans de Mirbeau, l'on retrouve des personnages qualifiés de fous. Désignés comme tels par le commun de leurs « concitoyens », ou bien encore par des membres actifs d'institutions médicales, les fous sont des originaux qu'une réputation désormais établie condamne à la marginalité.

Pourtant, ces aliénés ne s'en portent pas plus mal, étant donné que, leur « folie » décrétée, ils se retrouvent libres d'agir à leur guise sous cette étiquette un peu vague qui les soustrait désormais au regard scrutateur de leurs contemporains, rassurés par la dénomination classifiante, la désignation distanciant. Autre par excellence, le fou est ce personnage mystérieux et fascinant qui vit pleinement les rêves de son moi intime dans un solipsisme poussé à l'extrême, dans un monde devenu spéculaire et poétique, dans « *le lien intérieur*³² » de soi à soi.

Les vertus du rêveur permanent

Homme né à son lien intérieur et non plus condamné aux chaînes du jugement permanent, le fou est un original au sens noble comme invite à comprendre Mirbeau par cet éloge édifiant, extrait des *21 jours* :

J'aime les originaux, les extravagants, les imprévus, ce que les physiologistes appellent des dégénérés... Ils ont, du moins, cette vertu capitale et théologique de n'être pas comme tout le monde... Un fou, par exemple... J'entends un fou libre, comme nous en rencontrons quelquefois... trop rarement, hélas ! dans la vie... mais c'est une oasis en ce désert morne et régulier qu'est l'existence bourgeoise... Oh ! les chers fous, les fous admirables, êtres de consolation et de luxe, comme nous devrions les honorer d'un culte fervent, car eux seuls, dans notre société servilisée, ils conservent les traditions de la liberté spirituelle, de la joie créatrice... Eux seuls, maintenant, ils savent ce que c'est que la divine fantaisie...³³

³¹ Carl-Gustav JUNG, *Essai d'exploration de l'inconscient*, p. 66.

³² *DLC*, p 88.

³³ *VJN*, p. 239. Reprise de « En traitement », *Le Journal*, 29 août 1897.

Rêveur permanent, halluciné professionnel, le fou est ce voyant³⁴ qui regarde le monde avec des yeux d'enfant. Ce qu'il y voit ? La couleur, la lumière, l'horizon. Sans limite, l'univers qui l'entoure est celui de son intimité projetée. Chatoyantes croyances, faisant de l'aliéné un poète, un « *dément sincère*³⁵ », un « *doux conquérant d'étoiles, naïf tisseur de fumées*³⁶ ».

Couleurs et lumière

À l'opposé du cauchemar aux couleurs sombres ou sales, le monde perçu par le fou est polychrome autant que lumineux. Il vit donc dans un univers n'ayant rien à envier au rêve, dont il est, de toute manière, issu.

Dans *L'Abbé Jules*, le père Pamphile est « *précédé d'une lumineuse image qui sembl[e] le conduire et le protéger* » (p. 389) et dans ses yeux aussi luit une flamme qui donne à son regard une « *extraordinaire et surhumaine clarté* » (p. 400). De cette église qu'il rêve de reconstruire, il se souvient, ou plutôt il « *revoit*³⁷ », les « *dalles de marbres polychromes* », « *l'angélique pâleur des fresques* », « *l'or flambant de l'autel et le prisme irradiant des vitraux* » (p. 387). Même les objets lui appartenant sont auréolés de la lumière qui l'habite :

La pioche était piquée dans le sol, au bord du trou, la pioche, illusoire et grossier instrument des rêves du moine. Jules la souleva, la pesa, la regarda avec attendrissement. Le fer en était ébréché, le manche tordu, et pourtant, elle lui parut plus resplendissante que l'épée des conquérants, cette misérable pioche qui, jamais, n'avait fouillé que des nuées. (p. 417)

À la fois perçu comme un être de lumière et guidé par celle de sa propre foi, le père Pamphile est un mystique, peut être même un « *archange* » (p. 400) qui s'ignore.

Dans *Dans le ciel*, la quête de Lucien, qui veut, rappelons-le, « *peindre les drames de [la] lumière* » (p. 107) céleste, transparaît dans ses toiles sous la forme de couleurs éclatantes et de traits emportés, donnant à l'ensemble un mouvement déchaîné. Il aime « *les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules jaunes*³⁸ », et peint « *des peupliers en rouge, en jaune, en bleu ou en vert, [...] distribue tranquillement des violets et des orangés, pour simuler l'eau d'un fleuve, et l'impondérable éther d'un ciel* » (p. 99).

*C'étaient des arbres, dans le soleil couchant, avec des branches tordues et rouges comme des flammes ; ou bien d'étranges nuits, des plaines invisibles, des silhouettes échevelées et vagabondes, sous des tournolements d'étoiles, les danses de lune ivre et blafarde qui faisaient ressembler le ciel aux salles des bastringues.*³⁹

L'« *éclatant soleil de la vie* » (p. 98), que cherche Lucien, est aussi celui de la mort, mais l'un et l'autre, inextricablement liés, peuvent bien partager le même symbole flamboyant pour permettre à une œuvre de trouver toute sa dimension :

*Un champ de blé immense, sous le soleil, un champ de blé dont on ne voyait pas la fin, et un tout petit faucheur, avec une grande faux, qui se hâtait, en vain, hélas ! car on sentait que jamais il ne pourrait couper tout ce blé et que sa vie s'userait à cette impossible besogne, sans que le champ, sous le soleil, parût diminuer d'un sillon.*⁴⁰

³⁴ Le terme n'est pas choisi au hasard mais, ne s'agissant pas de notre sujet, nous ne faisons que suggérer une piste de recherche sur le modèle rimbaldien pour la figure du fou chez Mirbeau.

³⁵ AJ, p. 400.

³⁶ Ibidem, p. 419-420.

³⁷ « *Il la revoyait* » est la formule qui, employée comme anaphore, scande le paragraphe et sert l'hypotypose.

³⁸ DLC, p. 98. Il s'agit de « *l'abolition de l'ombre dans la lumière, [de] son absorption par la couleur* » initiée par les impressionnistes, comme le souligne Arnaud VAREILLE, in « *Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque* », COM, n° 8, p. 142.

³⁹ Ibidem, p. 79. Pour Laurence TARTEAU-ZELLER et Pierre MICHEL, ce ciel nocturne rappelle la *Nuit étoilée sur le Rhône* (1891) de Van Gogh et sa *Nuit étoilée à St-Rémy* (1889). Cependant, il nous semble que la poésie des toiles de Lucien peut également rappeler celle, rimbaldienne, de cette « *Phrase* » des *Illuminations* (1886) : « *J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse* ». L'emploi des adjectifs « *vagabondes* » et « *ivre* » paraît renforcer cette hypothèse. De plus, la description des toiles est assurée par Georges, qui invite à percevoir leur ampleur lyrique, que lui n'a pu saisir.

⁴⁰ Ibidem, p. 80 (nous soulignons). Description qui fait évidemment référence au *Champ de blé avec faucheur* (1889) de Van Gogh.

Désir prométhéen de Lucien, qui voudrait dérober la lumière du monde⁴¹ pour la mettre dans ses toiles. Peintre et poète tout à la fois, Lucien est l'Artiste de la couleur fulgurante.

Enfin, au chapitre III des *21 jours*, le fou anonyme⁴² affirme lui-même être un poète et l'incarnation de sa pensée en papillon laisse supposer qu'il a fait du mythe de Psyché sa réalité. Il voit en effet son esprit « *comme un petit papillon jaune, très joli, très délicat, et qui bat de l'aile ; un petit papillon, comme il y en a sur les roses, dans les jardins, les jours de soleil* » (p. 44). Symbole de légèreté, d'ensoleillement et de chatoyance, le papillon est l'élément parfait pour incarner les transformations kaléidoscopiques d'un monde de couleur et de lumière : « [...] *il est délicat, frêle et joli... Et il vole gracieusement... C'est délicieux de le voir voler... Mais il n'est pas toujours jaune... Il est quelquefois bleu, quelquefois blanc, quelquefois mauve, quelquefois rouge... cela dépend des jours... Ainsi, il est rouge quand je pleure...* » (p. 45). Extatique ou *alienus* de premier ordre, l'anonyme voit son esprit, séparé de son corps, lui rendre visite sous une forme qui n'est jamais « *ni tout à fait la même ni tout à fait une autre*⁴³ », mais toujours en correspondance avec ses émotions. C'est qu'en son « *état charmant de volatilité transitive*⁴⁴ », la pensée-papillon représente « *cette coexistence du transitoire et de l'éternel*⁴⁵ » et s'inscrit dans la « *réflexion sur l'absence, sur l'impossible ajustement d'une âme et d'un corps*⁴⁶ ». Comme les autres, le fou des *21 jours* ne perçoit le monde qu'à travers son propre horizon spirituel.

Horizon spirituel : réunion du temps et de l'espace

Qu'il se trouve au milieu de ruines, comme Pamphile, en haut d'un pic où il peut se « *croire en ballon, dans une perpétuelle ascension vers l'infini* » (DLC, p. 106), comme Lucien, ou qu'il soit enfermé dans un asile, comme l'anonyme des *21 jours*⁴⁷, le fou n'est jamais réellement dans l'espace empirique. Quantité négligeable, son corps, à peine concret, voit sa réalité disparaître tout à fait devant les préoccupations essentielles de l'horizon spirituel.

Dans sa vision intérieure, le fou ne perçoit pas l'espace et le temps comme les autres, il vit dans un instant intemporel, dans un présent réinventé et dans la démesure de ses croyances, car son microcosme est hyperbolique. Ouvert ou non concrètement, le monde, qui est le sien, demeure ouvert intérieurement, lui offrant l'horizon pour patrie et la quête pour identité.

N'est-ce pas ce que dit l'anonyme, quand il déplore la perte de son nom ? « *Je ne sais plus qui je suis... Je suis non seulement pour les autres, mais pour moi-même... Un étranger... De fait, je n'existe plus...* » (p. 43). Rappelant l'importance du mot quintessence, à la fois Idée et image, dans la période symboliste, lui qui n'a plus de nom devient l'incarnation d'un vide qui fait sens : il est celui qui reste en quête de lui-même, l'« *esprit errant et sans patrie*⁴⁸ » dont l'unité est le manque. Enfermé dans un asile, sa seule préoccupation est l'ailleurs, dont le « *papillon invisible* » (VJN, p.

⁴¹ Avec Robert ZIEGLER (« Vers une esthétique du silence dans *Dans le ciel* », COM, n° 5, p. 62), nous remarquons que dans l'arbre du premier tableau, « *les branches incandescentes sont comme des doigts* » mais, pour nous, cela signifie que vouloir dérober le soleil brûlant de l'idéal, c'est se croire Prométhée et finir comme Icare.

⁴² VJN, p. 43 : « *J'avais un nom, comme tout le monde... C'était mon droit, n'est ce pas ?... Il me semble que ce n'était pas excessif [...] ? En entrant ici, monsieur [Triceps] m'a pris mon nom...* ». La perte du nom est alors un élément essentiel et très symbolique : le fou est devenu anonyme à l'asile, l'internement correspond donc à la perte de sa dignité ; cet anonymat lui confère le statut d'exemple, car, n'étant plus personne en particulier, il devient un peu le fou générique ; enfin, ne pas avoir de nom est en définitive la caractéristique de ce personnage.

⁴³ Paul VERLAINE, « Mon rêve familial », *Poèmes Saturniens* (in *Anthologie de la poésie française*, p. 711).

⁴⁴ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, collection Points essais, 1976, p. 48. (Il parle du papillon chez Nerval).

⁴⁵ Jean DE PALACIO, *Les Métamorphoses de Psyché, essai sur la décadence d'un mythe*, Paris, Séguier, 1998, p. 190.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁷ Le narrateur montre bien l'oppressante atmosphère de l'endroit dans sa description : « *La cour est fermée, quadrangulairement, par de hauts bâtiments noirs, percés de fenêtres qui semblent, elles aussi, vous regarder avec des regards fous. Aucune échappée sur de la liberté et de la joie ; toujours le même carré de ciel vide* », VJN, p. 41.

⁴⁸ Le vers exact est : « *Ainsi que des esprits errants et sans patrie* », Charles BAUDELAIRE, « Spleen », *Les Fleurs du mal* (in *Anthologie de la poésie française*, p. 658).

46) devient le symbole, lui qui a « *peut-être traversé des mers, des montagnes, des déserts, des plaines de glace* » (p. 45).

Quant à Pamphile, le lecteur⁴⁹ le connaît comme un personnage qui aura passé sa vie à vouloir rebâtir l'église de ses rêves, toujours en quête (au sens propre), traversant le globe pour trouver des fonds, creusant le sol pour donner de solides fondations à la bâtisse, sans même s'apercevoir du temps écoulé, lui qui, à soixante-quinze ans, affirme encore à Jules :

- [...] *Regarde, et entends-moi... Quand je devrais, tout seul, tailler ces blocs et les porter sur ma vieille échine, quand je devrais hisser ces poutres, forger ces fers, soulever, à bout de bras, ces voûtes... quand je devrais, tout seul... oui, tout seul, l'étreindre contre ma poitrine, l'enlever de terre, et la planter droit, là... tu entends bien, pauvre fou... là, là !... je la bâtirai !* (AJ, p. 400)

Le « *fou* » ce n'est donc pas celui qui veut accomplir le miracle d'un énoncé performatif au futur – « *je la bâtirai !* » est pour Pamphile plus qu'une affirmation, c'est déjà un acte, car il la « voit » reconstruite –, mais l'« *homme incrédule* » (p. 400), incapable d'imaginer sur les ruines la « *basilique* » qui s'y dresse déjà.

[...] *le père Pamphile ne regardait déjà plus ce champ de bataille, où se mouraient les géants tombés [les arbres] ; il voyait son église sortir peu à peu, de toutes ces ruines, de toutes ces morts, prendre une forme, monter, monter toujours, balancée sur les épaules d'une armée d'ouvriers. Il se voyait aussi, s'accrochant aux flancs de la nouvelle basilique, grimper de pierre en pierre, et planter, au sommet de la flèche, la croix d'or reconquise et triomphale.* (AJ, p. 388, nous soulignons)

Dans l'unique rêve de ses jours, le père Pamphile oublie lui aussi ce qui l'entoure, ou plutôt le réinvestit dans une vision personnelle et son horizon est si pleinement rempli de l'église chimérique que, quoi qu'il regarde, il ne voit que la magnificence de cette dernière :

Pour lui, il n'y avait plus ni peuples, ni individus, ni justice, ni devoir, ni rien ; il n'y avait que la chapelle. [...] Et la chapelle emplissait la terre, emplissait le ciel. Le ciel était sa voûte, les montagnes ses autels, les forêts ses colonnes, l'Océan ses baptistères, le soleil son ostensor, et le vent ses orgues. (AJ, p. 394)

Nature réappropriée qui est également l'horizon de Lucien, dont les visions ne sont que solipsismes artistiques, éléments confondus, univers d'analogies :

Il se passe dans le ciel trop de choses qu'on ne comprend pas... Il y a trop de fleurs, trop de plaines, trop de forêts, trop de mers terribles... Et tout cela se confond. Les forêts flottent comme des mers, les mers s'échevelent comme des forêts, et les fleurs m'endorment de leurs poisons. (DLC, p. 111)

Mirages lyriques, mais qui, formulés en « hyper », transmettent l'émotion frissonnante du peintre : il peut « voir et sentir » mais ne parvient pas à « comprendre » ce qui se dresse à l'horizon de sa pensée. Lucien est celui des trois qui garde encore le souvenir du monde de la raison et qui, fou seulement à demi, par une croyance minée, tronque en partie, et son rêve, et sa vie.

Seuls rêveurs mirbelliens, les fous sont des voyants qui perçoivent le monde autrement, plus amplement, plus lyriquement. Michel Foucault affirme d'ailleurs qu'au XIX^e siècle, le fou est « *désormais porteur d'un langage jamais épuisé, toujours repris, et renvoyé à lui-même par le jeu de ses contraires, un langage où l'homme apparaît dans la folie comme étant autre que lui-même ; mais, dans cette altérité, il révèle la vérité qu'il est lui-même, et ceci indéfiniment, dans le mouvement bavard de l'aliénation. Le fou n'est plus l'insensé dans l'espace partagé de la déraison classique ; il est l'aliéné dans la forme moderne de la maladie*⁵⁰ ». Ayant fait de leur rêve, leur vie, érigé leur vision au rang de macrocosme, les fous mirbelliens se sont recréé un monde à leur image, chacun suivant son histoire, mais tous d'après les mêmes principes. Mais si, poètes et extatiques, ils ont découvert un autre sens au monde, ils sont aussi ces aliénés du rêve qui ont oublié d'être des hommes.

⁴⁹ Remarquons que, comme pour Lucien de *Dans le ciel*, le lecteur de *L'Abbé Jules* est amené à mieux comprendre le personnage du père Pamphile que les protagonistes. Dans ce roman où la narration est toujours rétrospective, le narrateur se permet une synthèse de la vie de Pamphile, avant même que Jules ne le rencontre.

⁵⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des histoires », 1972, p. 547.

Plaçant des figures de fous sur le passage de ses protagonistes, Mirbeau invite ces derniers à une « *reconnaissance lyrique de la folie*⁵¹ ». Il s'agit donc d'ouvrir son regard au fou, d'accepter de connaître et de reconnaître ce rêveur, cet autre si bien en allé dans ses passions qu'il n'en est jamais revenu. Est-il pourtant si différent du reste de l'humanité, ou, plutôt, n'est-il pas aussi l'inconnu qui se cache en l'homme et le rend si complexe ? Mirbeau sait ce mystère tapi dans les profondeurs de l'être ; « *cette folie qu'est l'homme*⁵² », par lui reconnue, est une chance dangereuse qui pourrait faire oublier le monde... Mais le fou dénommé en est l'extrapolation, l'exagération édifiante. Quant au commun des mortels, il est invité à admettre sa complexité, comme celle de son prochain, car ils font partie d'une même humanité qui doit s'accepter afin d'être pleinement au monde.

SOI : L'AUTRE DE L'AUTRE (VOIR EN SOI, VOIR LE MONDE)

Face à la douleur de la peur, la tendance naturelle décrite par Mirbeau est la crispation. La souffrance se prolonge alors en contracture et finit en paralysie de l'être, en suffocation. Résolution du problème : détendre précisément la région douloureuse, à savoir, comprendre que la négation de ce qui est en soi permet une cristallisation des peurs, tandis que leur acceptation permet de les intégrer comme une partie du tout, sans amplifier leur résonance, et surtout sans les subir inconsciemment.

Individu dans le monde des hommes, l'être doit savoir que « *ce n'est pas en voulant lui échapper qu'on dépasse la réalité*⁵³ », et comme cette dernière n'est plus, chez Mirbeau, soumise à un regard tutélaire divin, l'homme est à la fois « seul » et libre, dans la mesure où il accepte de voir et de reconnaître l'autre : celui qui est en lui, celui qui est à côté de lui, celui qu'il est lui-même pour l'autre.

Pouvoir affirmer la parole d'un « je » enfin adulte qui s'assume et accepte son existence affranchie du regard malade de l'oppression, viser l'humain et vivre en humain, voilà ce à quoi convie Mirbeau, entre et dans les lignes de ses romans.

INDIVIDUATION

Pour devenir un Homme, pour être doté d'une existence réellement singulière, pour pouvoir être au monde véritablement, l'individu, personnage ou homme, se doit à la fois de désapprendre la peur de soi, et de reconquérir par là même un certain « je ».

« Désapprendre la peur »⁵⁴

Pour Mirbeau, l'individu ne doit donc pas fuir l'autre, être différent que la société exclut ou partie de soi que l'on appréhende mal. Le cheminement qu'il invite à faire pour reconnaître le voyant est alors valable de manière spéculaire, et l'obstacle à franchir devient la peur de l'inconscient. Au bout du chemin, une folie poétique. La folie interne, qui subit les mêmes préjugés, doit être tout autant reconsidérée, car le regard malade est un regard qui doit changer, non seulement par rapport au monde, mais aussi par rapport à soi-même, justement pour pouvoir être au monde.

Avant d'être une raison, l'homme est naturel, il vit. Mais pour avoir la meilleure vie possible, il faut qu'il ait conscience de ses chances et de ses faiblesses, donc de son inconscient. Réhabilitant l'imagination, même sous sa forme exacerbée, Mirbeau déplore que l'homme puisse nier sa profondeur pour devenir une « *immonde et croupissante larve* », comme il le fait dire à Georges de *Dans le ciel* (p. 51). « *Combien rencontrez-vous de gens adéquats à eux-mêmes ?* », interroge encore ce personnage (p. 52). Déformés par l'éducation (qu'ils ont reçue ou qu'ils se sont donnée),

⁵¹ *Ibidem*, p. 540.

⁵² Octave MIRBEAU, lettre à Léon Tolstoï du 27 mai 1903, *Correspondance générale I (1862-1885)*, Lausanne, L'Age d'homme, collection Caryatides, 2002, p. 718.

⁵³ Michel FOUCAULT, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 1997, p. 100.

⁵⁴ La formule est de Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1996, p. 398.

peu de ces gens cherchent à se « *connaître intimement, [préférant se] cach[er] à [eux]-mêmes les formes déjà obscures naturellement et qui sont cependant agissantes en [eux]*⁵⁵ ».

Et que fait Mirbeau des personnages qui refusent de voir ce qui est en eux ? Il en fait des impuissants, des ratés. Même si son discours n'est pas toujours direct, car il ruse avec le langage, use de l'ironie ou se sert de la complexité de ses personnages pour ne pas les ériger en modèle, ce qui le ferait passer pour un écrivain moraliste, Mirbeau privilégie visiblement ses personnages sensibles en mettant dans leurs bouches ses propres réflexions. Ainsi, ce que dit encore Georges de *Dans le ciel* (p. 65) au sujet de l'inconscient : « *Il y a des sentiments inconnus qui dorment dans le cœur de l'homme, comme un trésor d'avare dans la terre.* »

Alors, puisque, de toute manière, la fuite devant la psychologie des profondeurs est vaine, voire néfaste, il s'agit de dépasser la peur de soi pour reconnaître ses propres mystères, ou, suivant la pertinente formule bachelardienne, de « *désapprendre la peur, une peur en quelque manière intime, une peur faite de nos tentations, une peur qui s'effraie de nos propres instincts*⁵⁶ ». « *[D]échiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage humain, au fond des ténèbres de la subconscience : ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de sentimentalités féroces, de cruautés naïves, qui rendent l'homme si douloureux et si fraternel*⁵⁷ », voilà ce que Mirbeau souhaite et invite à faire dans ses romans.

En quête de son identité, l'homme doit se reconnaître un inconscient qui fait partie de sa psyché tout autant que la raison, car, à s'enfermer dans l'affect négatif de la peur, l'être ne saurait devenir ni affranchi, ni responsable, et ne ferait que demeurer dans une conception réductrice de lui-même. L'unité, chez Mirbeau, c'est la complexité.

Le « je » mirbellien (« je suis cet autre »)

Mirbeau n'est bien entendu pas le seul à s'interroger sur cet autre qui occupe l'espace intérieur, c'est même l'une des préoccupations majeures de la littérature depuis Nerval. Michel Foucault affirme même qu'en ce XIX^e siècle, une « *structure anthropologique à trois termes – l'homme, sa folie et sa vérité – s'est substituée à la structure binaire de la déraison classique (vérité et erreur, monde et fantasme, être et non-être, Jour et Nuit)*⁵⁸ », ce qui définit aussi bien l'aliéné que l'être humain en général, qui « *ne se caractérise pas par un certain rapport à la vérité ; mais [qui] détient, comme lui appartenant en propre, à la fois offerte et cachée, une vérité*⁵⁹ ». Dans cette optique, « *l'homme n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et qu'il n'est pas ; [et si] chaque fou porte et ne porte pas en lui cette vérité de l'homme qu'il met à nu dans la retombée de son humanité*⁶⁰ », « *de l'homme à l'homme vrai, le chemin passe par l'homme fou*⁶¹ », puisque : Autre, il est homme, et, homme, il est autre.

Pourtant, si l'homme accepte de reconnaître le fou qui est en lui, comment peut-il encore utiliser la première personne du singulier ? Et que devient le « je » qui suggère l'unité ? Mirbeau semble se placer entre la postulation de Nerval (« *Je suis l'autre* ») et celle de Rimbaud (« *JE est un autre* ») et la sienne pourrait se formuler par : « Je suis cet autre ».

Inscrivant, sur l'envers de son portrait, « *Je suis l'autre* », Nerval signifie le désespoir d'un être déchiré qui répudie son « je » au profit de l'autre « maléfique » qui est en lui. Comme l'explique Jean-Pierre Richard, « *une fois dédoublé, le même entre en conflit contre lui-même, le moi égaré devient le moi déchiré*⁶² », d'où le « *mot définitif, épouvantable*⁶³ » de Nerval. Mais cette position, qui reconnaît véritablement l'autre en soi, est par trop radicale et pathétique pour être celle d'un

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Lettre à Léon Tolstoï, 1903, citée par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, *Octave Mirbeau. L'Imprécatoreur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 717.

⁵⁸ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 541.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 548-549.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 548.

⁶¹ *Ibidem*, p. 544.

⁶² Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et Profondeur*, p. 61.

⁶³ *Ibidem.*

écrivain qui souhaite avant tout que l'homme puisse reconnaître son inconscient pour retourner pleinement à la vie.

Dans « *JE est un autre*⁶⁴ » de la dite « *lettre du voyant* », « *en dépit de sa logique pronominale, je est [...] substantivé* »⁶⁵. Le « *est* » met alors « *le sujet à distance de lui-même*⁶⁶ », faisant du « *je* » un référent « *aussi bien [du] soi comme soi [que du] soi comme autre*⁶⁷ ». Aussi existe-il dans cette postulation un « *mouvement qui porte le même vers ses autres [faisant de] l'ontologie rimbalienne [...] une saisie de l'être comme dynamisme constitutif*⁶⁸ », ce qui fait dire à Jean-Pierre Richard que « *le JE de Rimbaud est tout animé par un mouvement de conquête*⁶⁹ ». C'est sur ce point (une certaine conquête de soi reconnaissant la division intime) que Mirbeau rejoindrait la postulation rimbalienne.

Tenant de ces deux postulats, le « *je* » mirbellien serait un « *Je suis cet autre* », où le pronom demeurerait personnel et sujet, où le verbe deviendrait l'affirmation d'une existence pleine et particulière, où l'adjectif démonstratif désignerait l'autre, quel qu'il soit, comme étant reconnu et objet du « *je* ». « *Je suis cet autre* », serait une acceptation de l'autre en soi, tout en le reconnaissant à la fois, autre et soi, mais le « *je* » demeurerait alors le véritable sujet qui aurait reconquis une manière d'unité.

Pourtant, si nous avons remarqué que cette postulation tient des deux autres, nous avons également signalé qu'elle se situe entre elles deux. Cela signifie pour nous que Nerval et Rimbaud sont en quelque sorte les deux extrêmes d'une situation par rapport au « *je* » et à son/ses autre(s). Ces extrêmes se rejoignent dans une même quête de l'expression supérieure de soi, et dans l'enfermement qu'elle constitue. En effet, l'un et l'autre tentent de définir quelle est la place et le rôle de l'écrivain, tout en considérant que c'est l'art qui doit primer sur la vie. Pour Jean-Pierre Richard, le « *je* » de Nerval « *reste le lieu d'une intimité déchirée, d'un débat sans issue*⁷⁰ », dont témoignent ses œuvres. Quant au « *je* » de Rimbaud, il est une identité fuyante et vertigineuse, témoignant d'une quête de l'inconnu qui se poursuit indéfiniment.

Seulement, pour Mirbeau, le « *je* » ne doit pas s'éloigner de la vie, mais y retourner avec la conscience d'une part inconnue en lui. L'auteur ne choisit donc pas les extrêmes fascinants, mais un entre-deux vivant.

HUMAIN TROP HUMAIN⁷¹

L'homme ne doit oublier ni la vie, ni le monde. L'inconscient est à reconnaître, mais il ne doit pas être le gouffre dans lequel se perdrait l'homme, ni par désespoir, ni par la tentation de demeurer dans un monde onirique de féerie. Pour vivre réellement avec les autres, dans le monde, l'être doit se rendre compte qu'il a la possibilité, et même le devoir, de s'assumer, avec ses peurs, avec ses rêves, de se comporter en être éveillé et conscient.

« *Puisque rien ne saurait avoir de sens dans la pensée et le projet d'un dieu omnipotent et omniscient, l'homme est livré à lui-même et doit choisir seul sa voie, sans la moindre référence à la transcendance*⁷² ». Dieu « *est une chimère* » proclame même l'abbé Jules, qui est pourtant le plus présumé apte à la croyance divine. C'est dire si les personnages savent le ciel vide et leurs actes indépendants de toute Autorité supérieure. Leur seul juge ne devrait donc être que leur conscience, mais, s'ils l'ignorent, c'est aussi que la société tend à les réprimer, se faisant passer pour un substitut

⁶⁴ Lettre d'Arthur RIMBAUD à Paul Démeny, 15 mai 1871.

⁶⁵ Shoshana FELMAN, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, collection Pierres Vives, 1978, p. 105.

⁶⁶ John E. JACKSON, *Souvent dans l'être obscur, rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, collection Les Essais, 2001, p. 152.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁶⁹ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et Profondeur*, p. 61.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Nous empruntons le titre d'un recueil d'aphorismes de Nietzsche (1878-1879) ; il s'agit en fait d'un avertissement : « *humain trop humain, ne vise pas au-dessus de l'humain* ».

⁷² Pierre MICHEL, « *Mirbeau et la raison* », *COM*, n° 6, p. 11.

Du regard, souhaitant prendre le visage d'une mère sévère, en place du Père absent. Ainsi Georges constate :

La société s'édifie toute sur ce fait : l'écrasement de l'individu. Ses institutions, ses lois, ses simples coutumes, elle ne les accumule autant, elle ne les rend aussi formidables que pour cette tâche criminelle : tuer l'individu dans l'homme, substituer à l'individu, c'est-à-dire à la liberté et à la révolte, une chose inerte, passive, improductive. Et j'admire qu'il y ait eu, et qu'il y ait encore des êtres assez forts, pour avoir résisté à cette lourde pensée ! (DLC, p. 74, nous soulignons)

Et Lucien propose à ce sujet une véritable parabole :

Et c'est comme ça toujours. L'homme n'a pas le droit de marcher vers la joie, d'étreindre le bonheur, de penser, d'imaginer, de créer, de sentir même. C'est épouvantable quand on y réfléchit... Dès que l'homme reconnaît qu'il a des jambes et qu'il veut marcher vers quelque part, l'Etat arrive et lui brise les jambes d'un coup de bâton. Mais l'homme a des bras, s'il ne peut plus marcher, il peut étreindre quelque chose. Alors, l'État revient et lui brise les bras d'un coup de bâton. L'homme gît à terre. Mais il a un cerveau qui le rend toujours redoutable, car il peut penser, il peut rêver, là germe et fleurit l'idée de la rédemption humaine, là s'épanouit la fleur sublime de la révolte. Alors l'Etat revient une troisième fois, fend, d'un coup de maillet, le crâne de l'homme, et lui dit : « Maintenant, tu es un bon citoyen » (DLC, p. 99-100).

C'est que l'homme ne doit pas substituer une croyance à une autre, et encore moins se soumettre à des peurs qu'on veut lui imposer. Libertaire, Mirbeau ne saurait tolérer qu'une institution humaine s'érige en juge suprême et puisse impunément diriger les hommes comme des moutons de Panurge. Humaniste, Mirbeau invite l'homme à croire en l'homme éveillé qui se cache toujours sous les couches nauséabondes de la contrition et du conservatisme.

De même, l'humain trop humain ne doit pas viser l'idéal inatteignable et désespérant qui le condamne à se détester et à agoniser sous le poids d'imperfections qu'il ne se pardonne pas, comme Jules qui meurt dans ses hallucinations de stupre et de vices ; comme Lucien qui se croit incapable de « rendre » ce qu'il ressent et finit par trancher sa main coupable.

S'il ne croit ni en son idéalisation, ni en sa condamnation définitive, s'il arrive à ne pas rechercher le jugement à tout prix, pour se rassurer ou par masochisme, l'homme peut vivre sa vie d'homme parmi les hommes, sa vie d'affranchi. Délivré du poids du jugement d'autrui, il s'assume ; délivrant l'autre de son rôle de juge, il le libère et l'accepte. n'ayant plus rien à prouver, il peut Être et se consacrer au seul but important de la vie, que Jules enseigne à son neveu en lui souhaitant plus de réussite que lui dans cette entreprise : « *Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie ?... Le bonheur...* » (p. 470).

Puisque tout ce qui a commencé doit aussi trouver sa fin, nous voici au moment de la conclusion. Instant fatidique de la clôture rhétorique? Choisissons de suivre une fois encore la regard de Mirbeau, comprenons qu'à chaque fois il invite le lecteur à poursuivre sa réflexion au-delà de ce qui est écrit, à relever la tête des pages et à regarder réellement le monde où il vit et ceux qui en font partie.

Pour qu'il n'ait pas crié dans le désert, entendons sa révolte, mais, surtout, cette invitation, cette incitation flagrante à une révolution du regard que l'on peut et doit porter avant tout sur soi-même, à une résolution de l'antithèse subir/lutter dans la voie de l'acceptation d'un soi qui est le premier concerné... « *Et les cloches tintaient, tintaient* »...

Lucie ROUSSEL