

Robert ZIEGLER

Le Naturalisme comme paranoïa chez Octave Mirbeau

Quand Émile Zola fait siens les buts thérapeutiques dégagés par Claude Bernard dans son *Introduction à la médecine expérimentale*, quand il adopte la rigueur méthodologique et le jargon médical du diagnosticien littéraire, il reconnaît l'insuffisance de l'art existant en tant que système épistémologique. Quand il prétend au rôle de moraliste et de guérisseur, Zola admet implicitement l'échec du récit de fiction en tant que méthode d'explication. Parce que ses fondements théoriques s'enracinent dans la science, le Naturalisme montre la paranoïa, que Cyndy Hendershot affirme être « *typique des intellectuels européens fin de siècle** ». Ce type de paranoïa est caractéristique d'une grande partie de la pensée de la fin du XIX^e siècle, et, d'après Hendershot, entretient un lien, « *avec l'augmentation de la prépondérance du discours scientifique à travers tout le discours social et avec le sentiment d'infériorité ressenti par les non scientifiques accablés de terminologie scientifique* » (19).

Alors que les vices héréditaires remplacent le péché originel et qu'un environnement malsain est convoqué pour expliquer des attitudes déviantes jadis attribuées à l'influence de Satan, le mal devient une pathologie et le psychologue se substitue au *directeur de conscience**. Comme l'écrit Pierre Citti, cela aboutit à ce que « *le rôle tenu par le péché dans [le] roman [...] du XVIII^e siècle, la maladie et l'anomalie le tiennent chez les Naturalistes.* » (27).

Dans son analyse du cas du Juge Schreber, Freud décrit la paranoïa comme mettant en œuvre un processus de double déplacement par lequel le sujet dénie un sentiment de culpabilité (dans le cas de Schreber, né, selon Freud, d'une homosexualité latente) et le projette en une hostilité venant de l'extérieur[i]. En littérature, un processus semblable de double déplacement se produit : l'absence de direction et le désordre de la vie sont déniés et projetés en la structure téléologique et le dénouement heureux qu'offre la fiction. Edward Jayne note que dans le Naturalisme, le déni est avancé en tant que « *qu'exploration de l'échec dans le but de prouver la validité d'une sociologie déterministe* » (134).

Quand la médecine supprime la moralité, et que le paranoïaque ne peut plus projeter sa culpabilité comme une force extérieure malveillante, le péché reprend sa place dans un système qui, en raison de son caractère défectueux, ne peut corriger l'anormalité d'un patient perturbé. L'utopisme de Zola pourrait alors provenir du déplacement d'une foi religieuse propre à l'ancienne génération vers une croyance dans le progrès technique – de la confiance en des « *systèmes qui produisent la connaissance* » (Hendershot, 17) qui dénie les vices individuels et les projette en une perfectibilité future des espèces. Rejetant la complexité et le hasard, le Naturalisme passe de la

plénitude explicative d'un ancien modèle théologique à un système totalisant fait de preuves scientifiques. En s'identifiant au docteur Pascal, Zola invoque l'expertise médicale de son personnage pour guérir sa propre ignorance en tant que romancier.

Hanté par le déni paranoïaque de la déviance et de la différence, le discours naturaliste engendre les névroses dont il a besoin comme objets de diagnostic. Produire de la neurasthénie et de l'hystérie devient une affaire qui remplit l'histoire, le sanatorium et la Salpêtrière. Dans sa proclamation illusoire d'une infaillibilité de diagnostic, le psychiatre rejoint les rangs de ses patients fous. D'après le docteur Triceps, un des docteurs détraqués brocardés dans le roman satirique d'Octave Mirbeau, *Les 21 Jours d'un neurasthénique* (1901), le Naturalisme est lui-même une névrose. En affirmant sa divinité créative et salvatrice, Zola appartient à « *une maison de fous* » (292), tout comme ses personnages. « *Remarquez bien*, dit Triceps à son public de clients de la station thermale, « [...] *que ce que je dis de Zola, je le dis également d'Homère, de Shakespeare, de Molière, de Pascal, de Tolstoï* » (292). En illustrant la propagation du discours paranoïaque du champ médical aux champs associés de la politique, du droit, du commerce et de la métaphysique, Mirbeau montre que le seul obstacle au triomphe de systèmes d'explication totalisants est son roman sans intrigue.

Dans le livre de Mirbeau, le narrateur qualifie le génocide, le colonialisme, les perversions de la justice, l'institutionnalisation des pauvres, d'articulations d'un système paranoïaque qui cherche à classer l'exceptionnel. Exprimer l'ordre plutôt que l'idéologie, privilégier les arrangements par rapport aux les choses qui sont arrangées : « *la paranoïa culturelle*, nous dit Patrick O'Donnell, *n'est pas un contenu mais une méthode, une façon de voir les multiples strates de la réalité [...] comme étroitement reliées et interdépendantes* » (182). Succession de spécimens de criminalité et de sociopathie, de meurtriers raisonnables et de voleurs polis, la narration de Mirbeau est une série de vignettes indépendantes, l'histoire, une pathologie dont les personnages sont les symptômes.

Identifier la neurasthénie, non comme un désordre situé chez le sujet, mais comme une étiologie ayant son origine chez le diagnosticien est typique de la paranoïa : Freud écrit de « *la formation des symptômes de la paranoïa* » qu'elle est telle que la « *perception interne est effacée et que son contenu, après avoir subi une certaine distorsion, entre dans la conscience sous la forme d'une perception externe* » (66). D'après le narrateur de Mirbeau, la mode veut que l'individu soit malade et qu'il cherche un remède : « *la mode, ou le soin de sa santé, qui est aussi une mode, veut que l'on voyage* » (41). Les séjours estivaux dans des « *stations balnéaires* », les régimes hydrothérapeutiques et les nuits passées au casino sont des nécessités sociales imposées aux « *bourgeois [...] respectueux des usages mondains* » (41). Les tendances et les conventions sociales sont les murs des sanatoriums qui structurent l'interaction et découragent la spontanéité.

« *La paranoïa*, note O'Donnell, est un mode de perception qui relève les liens entre les choses dans une métonymisation hyperbolique de la réalité » (182). En ramenant les patients à leurs troubles, les gens à leur race ou à leurs vêtements, les docteurs, les officiers militaires et les électeurs de Mirbeau agissent « *conformément à la tendance paranoïaque à la systématisation* » (Fenichel, 433) et sont donc gouvernés par une pulsion de subordonner les choses à leur classification. Maniaque nosologique, le docteur Fardeau-Fardat accueille les visiteurs en bafouillant des listes de diagnostics possibles, mettant un terme à l'ambiguïté des êtres humains en les stabilisant et en les réduisant à des symptomatologies explicatives : « *Ha ! Ha ! fit-il... sang pauvre ?... poumons atteints ?... neurasthénique ?... alcoolique ?... syphilitique ?... Parfaitement* » (57).

La satire de Mirbeau vise les écrivains qui sont convaincus de l'impropriété de la littérature en tant que système épistémologique. Quand ils réduisent à néant la distinction entre la physiologie et l'éthique, voyant l'agression, la pauvreté et la philanthropie comme organiquement déterminées – quand ils traitent la médecine comme un système d'organisation universel, leur engouement pour la science devient une nouvelle forme de maladie. Le roman de Mirbeau est rempli de ces scientifiques qui, comme Freud, décrivent la culture en tant que produit de la névrose. Confinés dans l'étroitesse infinitésimale de leur spécialisation scientifique, ils font écho à Triceps en disqualifiant l'écriture comme une activité d'inadaptés, en se moquant de la fiction en raison de son absence de structure. Dans *Dingo*, le narrateur se plaint de l'esprit de clocher et de l'inflexibilité, de la « *rigidité scolastique* » de l'arachnologue Edouard Legrel. L'inhumanité du scientifique concentré sur la myologie des araignées représente la morbidité des romanciers et philosophes qui se débattent avec la question plus large de la place de l'homme dans le monde. Rousseau, Stendhal, Tolstoï, Flaubert, Thomas Hardy ne signifient rien pour Legrel : « *Tout cela est pathologique... grimaçait-il, sans jamais illustrer, d'un exemple, d'une critique développée, d'un commentaire quelconque, cette opinion sommaire* » (239).

Dans *Les 21 Jours...*, le narrateur de Mirbeau critique les « *libres observateurs* » qui, dit-il, sont hostiles « *aux incursions des littérateurs dans le domaine de la science* » (136). Tandis qu'il affirme avoir rédigé des monographies sur « *l'ambulation chez les végétaux* », des études sur « *la bimentalité et l'autocriminologie de l'araignée* » (136), il dénonce les philistins comme Legrel. Quelle meilleure image que l'araignée pour le scientifique paranoïaque engendrant depuis son propre être des rets de structure, attachant et tuant ce qu'il prend au piège dans la toile symétrique de sa théorie arachnéenne ? Dans la perspective microscopique de l'étude scientifique, dans sa focalisation sur la petitesse de ses hypothèses invraisemblables, il est une réplique de l'araignée en tant qu'il rassemble tout en lui-même. Comme l'écrit Baudoin, « *l'araignée menaçante au centre de sa toile est [...] un excellent symbole de l'introversión et du narcissisme [sic], cette absorption de*

l'être par son propre centre » (137).

De temps à autre, le narrateur de Mirbeau adopte la stratégie paranoïaque d'identifier des personnes éventuellement critiques et de déjouer leurs attaques par prétérition. Le savant qui postule l'ambulation des plantes se moque aussi d'un prédécesseur qui avait théorisé sur la génération spontanée des souris dans un pot de fleurs. Plus révélatrice est la thèse qu'il développe sur l'intelligence des hérissons, omnivores sociables incarnant une représentation des tendances humaines à la glotonnerie, à la paresse et à l'alcoolisme.

Comme les paranoïaques, les hérissons peuvent être réduits à la métonymie de leurs défenses. En se protégeant de la menace des vipères, symboles de l'obsession du paranoïaque pour les ennemis omniprésents et leur ruse empoisonnée, le hérisson se roule en boule, les viscères en dedans et les piquants en dehors. Chez le hérisson, les filaments de l'araignée se sont mués en piquants perçants. La létalité vaginale de l'araignée attirant ses victimes de la circonférence vers le centre^[ii] devient, chez le hérisson, une défense extérieure visant à arrêter les agresseurs et à les empêcher de bouger de la périphérie vers le milieu. Le ventre du hérisson, l'abdomen de l'arachnide, le moi du paranoïaque sont des objets d'anxiété et d'amour, des points de séduction, des cibles d'attaque, des sources d'égoïsme. Structures narcissiques imprenables, ils repoussent les agresseurs, protègent de doux intérieurs, et attirent les victimes dans l'orifice béant d'une subjectivité dévorante.

Dans la symétrie abstraite du système paranoïaque, l'agressivité de l'objet reflète la résistance du sujet, comme le hérisson mord la queue de la vipère, transformant l'attaquant en un autre cercle dans la figure de l'ouroboros, symbole de la correspondance, de l'imperméabilité, de la perfection et de l'immortalité. Les inversions structurales caractéristiques de la paranoïa, à travers l'exemple de la figure de l'araignée-hérisson, assimilent les remparts de la forteresse à l'intérieur du sanctuaire, tandis que la surface de la peau devient le lieu de l'échange.

Par leur ambition de tout posséder ou de tout expulser, les avares et les xénophobes se tiennent de part et d'autre du mur. Au retour d'une glorieuse campagne de pacification coloniale, l'illustre général Archinard accorde une entrevue au narrateur de Mirbeau. Raillé pour avoir adopté une position politique qualifiée de « *centre-gauche et amphibologique* » (112), le narrateur est dépeint comme le contraire de son hôte. Dogmatique et sentencieux, le général a l'obsession de catégoriser, de fétichiser les frontières, de remplir son appartement de peaux, de fourrures et de scalps. Abrité dans une peau qui peut être percée, le paranoïaque est obsédé par la liminalité.

En saluant son invité, le général lui offre de s'asseoir sur « *une peau de mouton* », alors que lui-même s'assied sur une peau de tigre. Entouré d'une panoplie d'armes exotiques, contemplé par la tête d'un jaguar tenant une montre entre ses crocs, le général est maître de lui grâce aux coquilles vides d'ennemis désarmés et neutralisés. Pour le chasseur/conquérant, la peau n'est plus une défense poreuse ou une prison exigüe où le sujet est confiné. Capable d'évoluer parmi les corps d'ennemis décédés, le général s'approprie la force du tigre, la rapidité du jaguar, et l'altérité des

Africains massacrés.

Quand le Des Esseintes de Huysmans recouvre de cuir les murs de sa *thébaïde**, il se situe lui-même comme un personnage des livres précieusement conservés dans sa bibliothèque. Déniant son impuissance sexuelle, son incapacité de créer, il se projette dans un corps élargi dont la surface est la couverture de ses volumes préférés. Pourtant, quand le général Archinard couvre ses murs de « *peaux de nègres* » (« *Tâtez-moi ça... Ça fait de la maroquinerie premier choix... Hein ?* »), il se place au milieu d'un monde européocentrique dont les frontières sont les enveloppes d'étrangers si complètement écrasés que leurs peaux enveloppent leur meurtrier. Tandis que, plus ou moins à l'aise, il entre et sort furtivement des têtes et des torsos, colonisant les animaux et les non blancs, sa circonférence est partout et ses frontières nulle part. Dans une dernière articulation structurelle de narcissisme paranoïaque, le général se débarrasse de vies pendant qu'il recueille des cadavres, détruisant des choses tout en les préservant comme des signes de son pouvoir de les détruire. Contrairement au claustrophile Des Esseintes, qui reste à l'intérieur du livre, le général est le roi du monde, son *ego* intronisé dans la peau de femmes noires, « *avec quoi, dit-il, l'on peut fabriquer [...] des valises et des nécessaires de voyage* » (114).

Quand Archinard met de l'argent dans des bourses faites des restes d'Africains morts, il accomplit la conversion paranoïaque de la substance en symbole. Contrarié par l'anormal, le personnage paranoïaque de Mirbeau polit le comportement sexuel, politique et artistique d'autrui, censurant la différence, enfermant les libéraux, les Juifs, les vagabonds et les altruistes. « *Ennemi des conceptualisations comme de tout mode d'appropriation intellectuelle forcément réducteur* » (Lair 36), Mirbeau est un candidat potentiel des interventions thérapeutiques de Triceps. Dans les romans de Mirbeau, les maniaques ne sont pas des satyres ou des sadiques ; ils ne convoitent ni la richesse ni le pouvoir, mais une intelligence prédictive qui dérobe au futur sa capacité de surprise. Anarchiste chérissant chez les individus la potentialité désordonnée de changement, Mirbeau remet en cause la cohérence interne de l'identité stable, inventant des personnages qui subvertissent la notion conventionnelle de personnage, l'attaquant comme un concept paranoïaque destiné à empêcher la prolifération créative de "moi" situationnels.

Frère du criminel de guerre, le spéculateur Weil-Sée dans *La 628-E8* abstrait la matérialité pléthorique de choses existantes en probabilités et en nombres. En spéculant sur le manganèse de Transylvanie ou le cuivre de Roumanie, il transforme les montagnes en or, les perspectives d'avenir en perspectives de transactions sur les matières premières. Les choses ayant une longévité géologique sont réduites à des théories globales sur leur valeur dans le temps. Avec la domination du monde par les scientifiques, les analystes boursiers, les concepteurs de systèmes – les gnosticrates dont Weil-Sée annonce la venue^[iii] – l'économie est subsumée à l'épistémologie, faisant de la connaissance la santé, et de la pauvreté une maladie.

Planificateur paranoïaque redoutant l'ennui qui accompagnerait l'aboutissement heureux de ses desseins, le docteur Triceps est avide de nouveaux cas de dipsomanie et de syphilis. Jean Le Tregarec, le maire de Kernac, est si bon administrateur, il a mis en place un programme de taxes et de développement municipal si performant, qu'il ne lui reste plus qu'à rêver qu'une épidémie de choléra justifie d'autres démonstrations de son flair organisationnel. Paranoïaques ayant besoin d'un désordre à ordonner, ce sont des soldats ayant besoin d'ennemis, des propriétaires terriens cherchant des braconniers, des Naturalistes scrutant les déviants dont l'anormalité puisse être diagnostiquée. Dans le Naturalisme, puisque « *l'histoire romanesque est fille d'une désadaptation, il faut affecter le personnage d'un trouble, d'une tare héréditaire* » (Citti 27).

Les romans de Mirbeau offrent aussi des exemples de systèmes parfaitement articulés de répression paranoïaque, comme la police secrète russe décrite dans *Les 21 Jours*, les brigades de terreur qui enlèvent la sœur d'un des personnages et mettent en œuvre la disparition de son histoire et de son identité. Afin de justifier le système et d'exonérer les puissants, les faibles endossent la responsabilité de leurs juges et confirment leurs verdicts. D'après le général Archinard, le tribunal militaire qui a déclaré Dreyfus coupable doit avoir raison puisque sa décision l'a condamné : « *D'abord, entonne le général, un lascar qui se permet d'être innocent, sans l'ordre formel de ses chefs, c'est une crapule* » (109).

Tout en buvant du vin de Porto et en mangeant des sandwiches, le narrateur de Mirbeau écoute l'histoire que raconte Monsieur Rouffat, un homme dont l'horreur du sang a provoqué son arrestation pour meurtre. Incriminé, comme le Meursault de Camus, pour des habitudes sans lien avec le crime, accusé d'être un lecteur de Zola et Tolstoï, dépeint par ses accusateurs comme « *un mystique, un érotomane, un dilettante de littérature* » (206-207), il est condamné pour avoir été influencé par les livres.

Chaque morceau du récit discontinu de Mirbeau illustre une mauvaise utilisation de la science, une erreur judiciaire, des vices dans un système paranoïaque, qui justifient la théorie de Triceps selon laquelle l'anormalité est la norme, selon laquelle « *tout le monde est fou* » (208). D'après Mirbeau, les institutions sociales comme l'Église, l'armée, la famille et l'école sont des symptômes d'une paranoïa culturelle, des forces dévitalisantes d'homogénéisation. La canonicité, l'hérédité, l'immutabilité, la pétrification sont représentées par le caractère massif des Pyrénées et expriment l'indestructibilité d'un passé qui affaiblit le présent et tue sa capacité de renouveau. En promulguant des lois qui expliquent l'inexpliqué et excluent l'inattendu, la science projette la prescience dans le futur à l'instar de ce que Philippe Ariès appelle « *la mort au cœur des choses* » (326). Le docteur Triceps achète des patients qui consentent à être embaumés, refusant de mourir et de devenir des *charognes** baudelairiennes énergétiquement riches, masses grouillantes de corruption embrassées par les vers. Le cadavre embaumé est une petite montagne objectivant l'engourdissement permanent du passé. Clients de la station thermale où le narrateur de Mirbeau séjourne, Monsieur et Madame Tarabustin ont engendré un fils scrofuleux auquel ils lèguent leur

morbidité. Symptômes récurrents d'une maladie ancestrale, se propageant comme les romans naturalistes, les enfants ne sont jamais nouveaux, jamais frais : « *si pauvrement éclos dans les marais putrides du mariage... c'est déjà du passé* » (43).

Dans un essai souvent cité, Vladimir Jankélévitch définit la temporalité décadente comme gouvernée par sa prétérition oppressante. Comme s'il faisait référence au paysage sans vie de Mirbeau, il décrit un terrain vague vide de force morale et d'espoir : « *On dirait que le poids du passé, par une sorte de géotropisme sénile, préfigure déjà pour la vieillesse la descente au tombeau, [...] le vivant minéralisé ne connaît plus que les lois physiques de la pesanteur* » (53).

Souvent, les psychiatres ou les généraux de Mirbeau font preuve d'une grandiloquence messianique qui leur permet de maîtriser ce par quoi ils croient être menacés. Mégalomanes, ils retirent leur *libido* d'un monde qui leur semble hostile, puis utilisent cette *libido* disponible pour « *l'agrandissement de leur ego* » (Freud 72). Représentant onomastiquement l'indétermination sexuelle, Clara Fistule n'est ni homme ni femme, ni Homme ni Surhomme : « *c'est quelqu'un d'intermédiaire entre l'homme et le Dieu ; un interhomme pourrait l'appeler Nietzsche* » (51). Méprisant le caractère amorphe et l'impureté organique de la réalité matérielle, Fistule s'identifie à son besoin paranoïaque de structurer le monde en fonction de sa pensée abstraite. « *Aussi, dit-il, je suis arrivé à me libérer des contingences... je supprime l'ambiance... je biffe la matière [...]. J'habite une maison qui n'est faite que de ma pensée et que, seuls, les rayonnements de mon âme décoorent* » (52).

Schreber croyait, nous rappelle Hendershot, que Dieu manifestait son pouvoir créatif et destructeur par des rayons célestes (Freud 22). Comme avec les toiles de l'araignée et les piquants du hérisson, ce motif de rayons qui décrit la dilatation et la contraction, le mouvement d'avant en arrière du centre à la circonférence et de la circonférence au centre, est la figure essentielle du narcissisme paranoïaque d'un sujet qui se sent menacé par le monde et coupable d'avoir pris « *son propre corps [...] comme l'objet de son amour* » (Freud 60). Signes de l'homosexualité refoulée de Fistule, les rayons de son intelligence se sont d'abord concentrés sur l'annihilation masochiste de ses organes génitaux, à qui il dénie d'avoir été l'objet originel de son amour (« *organes hideux* », « *vomitoires de déjections* » [53]), puis ont été utilisés pour reconstruire une nouvelle réalité asexuelle. Insistant sur le fait qu'il échappe à la loi naturaliste du déterminisme biologique, Fistule dénie sa parenté humaine et soutient qu'il est né d'une étoile qui, brillant comme les rayons de son génie, l'a inséminé, lui permettant de devenir son propre père, *causa sui*. La culpabilité homosexuelle, au départ perçue comme la corruptibilité de la matière, est dépassée par le principe de stello-genèse de Fistule, qui transforme la chair en rayonnement et les corps en lumière d'étoiles. Comme le dit Hendershot en conclusion : « *Dans la théorie de Freud, le paranoïaque se retire du monde – c'est le désinvestissement –, dirige son énergie d'investissement vers l'ego, avec pour résultat l'auto-agrandissement, puis tente de rétablir une relation d'investissement avec le monde sous la forme d'un système illusoire* » (31).

De même que la conception astrale de Fistule lui permet de retrouver la parthénogenèse immaculée de l'inhumain, Triceps prétend délivrer la science des imperfections de l'inexactitude méthodologique en l'extrayant des « *marécages de l'économie politique* » (293). Ce que Fistule voyait comme des rayons séminaux transportant l'énergie procréatrice de l'univers devient pour Triceps « *des rayons X* » (293). Contenue dans les rayons X détecteurs de maladie, se trouve la machine qui, pour le paranoïaque, est une « *réplique de [son] corps* », et le regard du persécuteur, qui « *observe et critique le patient* » et ce faisant projette sa propre « *mauvaise conscience* » (Fenichel 430). Les peurs paranoïaques de l'œil inquisiteur d'un juge "omnivoyant" sont concrétisées ici dans l'agression visuelle représentée par les rayons X.

Absous par la médecine, les gouvernements ne sont plus tenus de soulager la pauvreté, dont la radiographie révèle qu'elle est une « *lésion fonctionnelle* » qui attaque le foie, la moelle épinière, ou les intestins, des points noirs sur le cerveau que Triceps compare aux ombres projetées sur le soleil par des orages magnétiques. La paranoïa, de même qu'elle métonymise les objets en systèmes organisés, utilise la métaphore pour tout relier. La pauvreté, jadis une tache sur la société, devient un chancre sur un organe. Les rayons féconds des étoiles deviennent des flots de photons radiographiques. L'œil de Dieu, au départ comparé à une étoile incandescente qui avait créé la vie et illuminé les esprits, devient l'esprit lui-même : « *Astre et cerveau* », comme le dit Triceps au narrateur. « *Et remarque, mon ami, comme tout s'enchaîne* » (294). Dans la satire que Mirbeau fait de la paranoïa scientifique, la pauvreté est traitée par une diète, des bains et un massage du cuir chevelu, régime thérapeutique garantissant aux indigents qu'ils vont gagner à la loterie ou hériter des millions. Mais Triceps ajoute que le travail du médecin n'est jamais terminé : « *La richesse, affirme-t-il, [...] c'est aussi une névrose* » (295).

En réaction aux désirs paranoïaques de systématiser et d'expliquer, Mirbeau propose l'incohérence de son récit. D'habitude instrument servant à réprimer le caractère décousu de la vie, la fiction offre « *la grande détermination comme déni de l'impuissance, [...] le geste comme déni de l'irrésolution, la grâce stylistique comme déni de l'insuffisance verbale* » (Jayne 134). Comme des touristes qui ne contemplent que les panoramas recommandés par leur *Guide Bleu*, les lecteurs cherchent dans la fiction l'ordre, la structure, la motivation et la conclusion. « *Aussi, comme l'écrivent Pierre Michel et Jean-François Nivet, quand nous lisons un roman cherchons-nous une vision plus consolante des choses : soit qu'il nous "divertisse", soit qu'il flatte notre "imagination", soit tout simplement qu'il nous donne l'illusion que l'univers a un sens. C'est justement ce type de consolation factice que Mirbeau nous refuse* » (680-681).

Au milieu des fables des fétichistes de l'ordre, des collectionneurs d'éteignoirs, des apologistes de la Comédie-Française, Mirbeau saupoudre des portraits de personnages espiègles ne se préoccupant guère de la stabilité institutionnelle. En accord avec son goût des palinodies, son

soutien à la capacité qu'a l'homme de se contredire lui-même, son horreur de l'embrigadement, Mirbeau se refuse à figer le processus créatif pour qu'il coagule en des œuvres d'art qui sont autant de cadavres embaumés. Préconisant d'effacer la trace de ses messages, Mirbeau approuve les mots de Monelle dans le roman de Marcel Schwob : « *Les paroles sont des paroles tandis qu'elles sont parlées. Les paroles conservées sont mortes et engendrent la peste* » (*Le Livre de Monelle* 20). Le plan de l'anarchiste est toujours œdipien, conçu pour contester l'autorité des systèmes paternels de contrôle. Les personnages de Mirbeau s'épanouissent dans la fertilité du jeu et de l'agression, activités au processus primaire non sujettes à la censure structurante de la supervision paranoïaque. En opposition aux murs de classification et de confinement érigés par les policiers et les scientifiques, Mirbeau offre la multiplication des personnages sociaux dans *Un gentilhomme*, des possibilités de sexualité déviante dans *Le Journal d'une femme de chambre* et l'esthétique du sadisme dans *Le Jardin des supplices*.

Les dictionnaires médicaux, les brochures d'informations touristiques, les cartes, les menus – des *compendiums* qui œuvrent à la conformité et limitent les choix – sont des instruments pour décourager la spontanéité. Les combattants pour la liberté anarchiste sont comme le père Planchon, un acteur chevronné, qui, le soir de sa dernière représentation, s'éloigne de son texte et revendique le droit à l'incohérence de l'improvisation. Comme Tolstoï et Rousseau, le père Planchon est accusé d'être « *malade* » ou « *fou* » et fait l'objet du jugement normalisant de son Procuste de metteur en scène. Mais quand tout le monde est fou, comme le prétend Triceps, l'imperméabilité des définitions opposées est compromise, et le docteur est interné dans un asile avec ses patients.

Dans *Les 21 jours...*, Mirbeau rompt le contrat qui lie les lecteurs paranoïaques aux auteurs-thérapeutes. Ayant une « *valeur en tant que forme commercialisable* » (Cixous 358), la littérature demande aux lecteurs de mettre un terme à leur incrédulité et apporte en échange une résolution mimétique des problèmes insolubles de la vie. En s'identifiant à un protagoniste familier, en recevant les conseils d'un narrateur digne de confiance, le lecteur se situe dans le texte et, ce faisant, participe d'une « *séquence d'événements en cours qui externalise et reconstitue les incertitudes, de sorte qu'elles puissent être déniées par les moyens de la réussite fictive* » (Jayne 135). En fabriquant des mystères afin de les résoudre, en dramatisant les dilemmes moraux ou en anticipant sur l'élucidation, les intrigues objectivent le désir des lecteurs d'éviter la complexité et de fuir la confusion.

Dans un épisode révélateur, le narrateur de Mirbeau décrit un voyage en Bretagne pendant lequel, à diverses reprises, il a rencontré un veuf émacié et son fils mal élevé. Préparant la réaction du public, le récit commence par faire référence à la croyance répandue que les histoires des gens peuvent se lire sur leur visage. Continuant dans la tradition intersubjective de Baudelaire, le narrateur décrit comment chaque passant aperçu dans la rue suggère une histoire que l'observateur

se raconte à lui-même. Reconnaisant sa manie compulsive d'attribuer un âge aux étrangers, il explique sa pratique narrative, décrivant la façon dont il construit un personnage à partir de données insuffisantes, lui impute un passé riche en malchance pittoresque (« *il me plaît imaginer sur son existence des choses particulièrement affreuses et dramatiques* » [314]), s'identifie à lui pour des raisons de compensation narcissique, puis apporte un dénouement permettant le plaisir cathartique d'une expérience émotionnellement poignante et pourtant inauthentique.

L'histoire que le narrateur raconte a une qualité onirique car elle participe des processus de déplacement, de condensation, de symbolisation et de dramatisation mentionnés par Freud. À la fois le rêve et son interprétation, elle relate l'apparition du père et du fils vus dans les rues de Vannes, puis rencontrés dans le train pour Carnac, se présentant comme une mystérieuse coïncidence qui suscite la réaction interprétative du narrateur. Se réjouissant du plaisir factice de son « *cœur serré* » (315), le narrateur métonymise le père en l'histoire imaginaire suggérée par son attitude défaite, un esprit brisé manifeste dans son dos voûté : « *un dos implorant, un dos pathétique* » (315). Se construisant lui-même comme lecteur, le narrateur de Mirbeau rassemble des fragments de l'expérience fortuite et construit une histoire dont le héros est une version de lui-même. Quand le narrateur de Mirbeau lit, son public fait de même, conditionné par les termes de la convention narrative à attendre que le mystère soit expliqué, que l'histoire des deux personnages soit racontée dans son intégralité. Mais, comme le rêve, la fiction peut être inintelligible et vite oubliée, car les lecteurs se réveillent des drames lourds de sens qui se dissipent et disparaissent de la conscience. Le désir paranoïaque d'une conclusion et d'un sens est frustré dans l'histoire de Mirbeau sur la concrétisation de ce souhait. Manquant à son devoir narratif de dire « *l'insaisissable mot* » qui pourrait reconforter le père du garçon, le narrateur échoue à trouver la clé du rêve. Pourtant, après avoir regardé le père et le fils disparaître dans le train, il compense la perte de l'histoire par une bolée de cidre et un plat d'huîtres. Sans histoire contextualisante, sans développement, sans résolution, l'anecdote de Mirbeau échappe au temps et à la compréhension. En frustrant la recherche d'une interprétation satisfaisante, il la dote d'une gratuité qui restaure le moment présent dans toute sa plénitude insignifiante. Après s'être nourri et installé dans une agréable auberge bretonne, où il est assis, abîmé dans l'étude du détail du lambris de sa chambre, il revient des limbes grises de la narration conjoncturelle vers les alentours lumineux remplis des objets existants : « *J'oubliai le siècle, j'oubliai la vie, la douleur humaine, j'oubliai tout, et je passai là une heure délicieuse et sans remords* » (319).

Dans le monde mirbellien de bibliothèques, de prisons, d'asiles d'aliénés et de musées, ceux dont les esprits sont égarés, voletant comme des papillons mauves dans un espace incertain (74) sont enfermés derrière les murs du dogme et de la convention, les opinions populaires défendues par des soldats brandissant des baïonnettes. L'anarchisme de Mirbeau, lui-même une réaction

paranoïaque aux systèmes oppressifs, est ancré dans une croyance dans le droit à la liberté et à l'autodétermination, et, en tant que tel, est une conviction qui résiste à la tendance à la compartimentation. « *Le vrai anarchiste, comme l'écrit Reginald Carr, n'est lié à aucun programme [...]. Il est donc souvent difficile à définir, difficile à classer, et souvent difficile à saisir* » (65). L'idéologie mirbellienne de l'individualisme transformable a quelque chose d'inachevé, ce qui explique son choix de présenter les enfants comme des héros de ses livres, des personnages semblables à des phrases incomplètes qui s'estompent en points de suspension. Quand Carr décrit la foi de Mirbeau dans « *l'apparition spontanée [...] d'une société harmonique dans l'avenir** » (66), il remarque que les plans d'une telle société restent à l'état d'ébauches informulées. Mirbeau se méfiait profondément des modes de pensée utopistes qui depuis Platon et saint Augustin, avaient tendu vers une rigidité hiérarchique, vers l'intolérance envers l'individualisme, et la poursuite de buts abstraits et collectifs. La raison synthétique est à l'opposé de la jouissance anarchiste dans le jeu exubérant de l'incongruité et de la différence.

Parangon de la paranoïa spéculative, le docteur Triceps prédit l'articulation de l'économie, de l'astronomie et de la philosophie, qu'il imagine soumises à la médecine dans une éventuelle « *unification des sciences* » (294). Comme les choses sauvages avant d'être domptées, les dingos avant d'être transformés en chiens, les hérissons avant d'être conservés dans le fluide embaumant de l'alcool, les textes non interprétés sont de sublimes maladies qu'aucun naturaliste n'a expliquées. Les critiques eux-mêmes se lancent dans une quête absurde d'un « *monde totalisant, systématisant* » (Hendershot 15), élaborant des structures qui détruisent la littérature et la remplacent par la clarté. Pour l'interprète, comme l'a remarqué Dominick LaCapra, « *ce désir ne peut être satisfait, bien que la quête de la satisfaction (la prototypique quête de l'absolu*) motive l'érudition utopiste (et notamment le désir ardent d'une conclusion narrative complète et d'une totalisation théorique)* » (226).

Dans le roman de Mirbeau, le parcours du paranoïaque est ascensionnel, depuis le plat fertile de la plaine, dont le ciel est éloigné, jusqu'au pinnacle de la montagne, où la connaissance semble à portée de main. Vivant aux abords de Castérat, village pyrénéen de haute altitude, battu par le vent, l'ami du narrateur, Roger Fresselou, a réussi la froide équanimité schopenhauerienne du gnosticrate. Convaincu de la futilité de toute chose, il est cynique envers le progrès et indifférent à la promesse du lendemain. Proclamant que « *[l]'art est une corruption... la littérature est un mensonge... la philosophie une mystification* » (369), Fresselou est assimilé à la froide inertie, à la masse rocheuse stérile de la vérité et du fait sur laquelle il se tient, seul. La théorie exhaustive, le modèle épistémologique pleinement élaboré, l'exégèse littéraire définitive – des systèmes totalisants d'explication produits en réaction au sentiment de culpabilité – encouragent à rassembler l'idiosyncrasique et l'anormal, à empiler les morts, comme Fresselou transforme les multitudes en

montagnes et compresse les individus dans l'énormité stérile de l'abstraction. Après avoir escaladé les sommets, le paranoïaque de Mirbeau regarde, impassible, les vies turbulentes des névrotiques habitants de la vallée en contrebas. Mais Mirbeau lui-même rejette le Naturalisme et sa perspective olympienne, choisissant la multiplicité de l'art plutôt que la force unificatrice de la théorie. Comme son narrateur, il préfère l'anarchie à l'utopie, les objets aux taxinomies, l'aléatoire à la certitude, les êtres vivants aux systèmes morts et, ainsi, redescend dans la plaine. Méprisant la sagesse que la science accorde au paranoïaque, il rejette la célébrité au profit de la créativité, retournant au monde du travail et du combat, redescendant, comme il le dit, « *vers les hommes, la vie, la lumière* » (370).

Traduit par Bérangère de Grandpré

[i] Voir Freud, "Psycho-analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)," 12-81, *op. cit.*

[ii] Citant Otto Rank, Gilbert Durand voit l'araignée comme un symbole de la sexualité féminine paralysante : « *Nous nous tiendrons*, écrit Durand, *à l'interprétation classique pour laquelle l'araignée "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau."* *Le psychanalyste rapproche judicieusement cette image où dominant "le ventre froid" et les pattes velues, suggestion hideuse de l'organe féminin, de son complément masculin le ver, qui de tout temps a été lui aussi lié à la déchéance de la chair* » (116).

[iii] Accordant plus de prix à la connaissance qu'à l'argent, Weil-Sée oppose au narrateur de Mirbeau : « *Qu'est-ce que posséder ?... Posséder, c'est comprendre... ou, si vous aimez mieux... imaginer. À notre ploutocratie misérable, voici que succède une gnosticratie* » (246).

Œuvres citées

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Baudoin, C, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, Éditions Mont-Blanc, 1943.
- Carr, Reginald, « L'anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire: essai de synthèse », *Octave Mirbeau*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 63-74.
- Citti, Pierre, *Contre la décadence: Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- Cixous, Hélène, « The Character of 'Character' », traduit par Keith Cohen, *New Literary History* n° 5.2, 1974, pp. 383-402.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Fenichel, Otto, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, New York, Norton, 1945.
- Freud, Sigmund, « Psycho-analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides) », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII, Ed. James Strachey, London, The Hogarth Press, 1958.
- Hendershot, Cyndy, « Paranoia and the Delusion of the Total System », *American Imago* n° 54. 1 (Printemps 1997), pp. 15-38.
- Jankélévitch, Vladimir, « La Décadence », *Dieu, la chair et les livres*, Éd. Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris, Champion, 2000, pp. 33-63.
- Jayne, Edward, « The Dialectics of Paranoid Form », *Genre II*, Printemps 1978, pp. 131-157.
- LaCapra, Dominick, « History and Psychoanalysis », *Critical Inquiry* n° 13. 2, 1987, pp. 222-251.
- Lair, Samuel. « D'Octave à Mirbeau: la tentation de la totalité », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 6, 1999, pp. 32-56.
- Michel, Pierre et Nivet, Jean-François, *Octave Mirbeau: L'Imprécateur au coeur fidèle*, Paris, Séguier, 1990.
- Mirbeau, Octave, *Dingo*, Paris, Charpentier, 1930.
- *La 628-E8*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- O'Donnell, « Engendering Paranoia in Contemporary Narrative », *Boundary 2* n° 19. 1 1992, pp. 181-204.
- Schwob, Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, François Bernouard, 1928.