

D'UNE POÉTIQUE MIRBELLIENNE : LE JARDIN DES SUPPLICES

Je ne crois plus à Balzac, et Flaubert n'est qu'une illusion de mots creux¹...

Dans *La Tentation du livre sur rien*, Sylvie Thorel-Cailleteau présente *Le Jardin des supplices* comme un texte-passage, où Mirbeau évolue des codes naturalistes d'"un bref roman naturaliste", "un document vrai", aux codes décadentsⁱⁱ. Le roman de 1899 serait donc une sorte de manifeste où l'on s'oriente de la lecture d'un "morceau d'histoire contemporaine" – ce que souligne notamment l'enracinement du récit dans un contexte historique et politique précisⁱⁱⁱ –, vers un texte dont le narrateur, devenu objet d'expérience, est soumis au scalpel du véritable naturaliste^{iv} : Clara. Ainsi Mirbeau se livrerait à une parodie du roman expérimental en plaçant, dans le rôle du romancier observateur et expérimentateur^v, la rousse Anglaise qui plonge, dans un milieu qu'il ignore – la Chine figurée par le bagne de Canton et le Jardin des supplices – un vulgaire boulevardier qui traîne une existence dénuée de sens, et prend note de son évolution.

L'analyse est séduisante et nous engage à aborder le roman de Mirbeau comme une réflexion sur les codes romanesques, à le lire comme la réalisation d'une poétique, dont on doit en premier lieu relever qu'elle est secondaire, qu'elle s'élabore par rapport à des modèles, sous le régime de la parodie. Nous ne pouvons donc que souscrire d'emblée au discours critique qui traite généralement *Le Jardin des supplices* comme un texte inclassable et troublant, "une monstruosité littéraire"^{vi}.

Le roman de 1899, pour tous les motifs^{vii} qu'évoquent P. Michel et Jean-François Nivet, serait en effet un *hapax*, que l'on pourrait rapprocher de ces *Vingt et un jours d'un neurasthénique* dont Rachilde dira qu'il est "le carnet d'un reporter, le fond de tiroir d'un journaliste"^{viii}. L'insertion d'articles de presse dans un texte romanesque et les manipulations plus ou moins heureuses que cette pratique requiert d'un romancier *bricoleur*, sont déjà le signe d'une conception particulière du roman^{ix}. Durant les huit années qui séparent *Sébastien Roch* du *Jardin*, Mirbeau avoue ne pouvoir mener de front combats journalistiques et production romanesque, "faire des livres et des articles en même temps"^x : on comprend dès lors sa tentation de confondre les deux exercices et de réconcilier ainsi des écritures, en apparence si dissemblables... En fait, le travail journalistique de Mirbeau, par les procédés de dramatisation auxquels il recourt, notamment le dialogue, par son écriture de l'outrance, de la caricature, par son emploi de l'humour noir, se rapproche d'un discours romanesque qui est, dès l'origine, placé sous le signe de l'excès. Marie-Françoise Montaubin, à propos du *Jardin* et du *Journal d'une femme de chambre*, analyse "l'esthétique du Rien" qui passe par le "remplissage" et par la dislocation du texte^{xi} et l'on pourrait aisément prolonger sa réflexion sur cette "haine de la littérature" en relevant l'indifférence de Mirbeau quant au statut de ses productions : en reniant la distinction entre journalisme et roman, il participe bien de cette négation du littéraire, semblant nous dire qu'un roman peut aussi bien être composé de n'importe quoi^{xii}, de

chroniques, de contes, de bouts d'articles.

Cependant l'unité de ton se trouve remise en cause, et le lecteur dans une position inconfortable du fait des déroutants propos prêtés aux personnages : Clara, la chauviniste Anglaise, se met à condamner les entreprises colonisatrices de ses compatriotes dans une diatribe toute mirbellienne ; le bourreau se lance dans de grandes tirades sur la décadence des tortures chinoises et la disparition de l'art floral, tout en évoquant complaisamment les supplices du mac-farlane, de ce que nous nous risquons à nommer la transsexualisation, du rat. La logorrhée du personnage, désigné avec certaine constance comme le "bonhomme", tantôt "bavard", tantôt "joyeux"^{xiii}, sa revendication d'un statut d'artiste^{xiv}, sa référence au concept du sublime décontenancent le lecteur, plus encore que la description des supplices infligés : ce n'est pas tant le discours qui choque, que l'ambiguïté de celui qui le tient. Un exemple sera suffisamment éclairant, le passage où est narré le supplice du rat, en des termes qui évoquent une recette de cuisine :

Vous prenez un condamné, [...], un homme, autant que possible, jeune, fort, et dont les muscles bien résistants. [...]. Bon... Vous le déshabillez...Bon... Et quand il est tout nu [...] vous le faites s'agenouiller, le dos courbé, sur la terre, où vous le maintenez par des chaînes, rivés à des colliers de fer qui lui serrent la nuque, les poignets, les jarrets et les chevilles^{xv}...

Humour noir ? Certes, surtout pratique d'une subversion permanente à l'égard des fonctions traditionnellement départies aux personnages romanesques. Par ailleurs, comment lier cette constante dérision, cette désinvolture qui consiste à se payer la tête du lecteur, avec cette dédicace militante et sérieuse, qui situerait l'œuvre dans la littérature engagée, dans la mouvance anarchiste ? En un mot, comment faut-il lire *Le Jardin des supplices* ? Le simple fait de se poser la question suffit à signaler la modernité de cet étrange objet littéraire. Les lectures contemporaines sont déjà révélatrices : de Lucien Muhlfeld qui, dans *la Revue bleue*, insiste sur la portée morale et édifiante du roman et attend que Mirbeau lui donne un pendant consacré au "*Jardin des bontés simples*" à B. Guinaudeau qui s'intéresse uniquement à la dimension pamphlétaire et aborde donc *Le Jardin* comme un texte à thèse, machine de guerre contre la société occidentale corrompue^{xvi}, lectures qui, l'une comme l'autre, sont loin d'être aberrantes, l'éventail est large. Enfin, si l'on choisit d'aborder les aventures de Clara comme celles d'"*Emmanuelle sur fond de guerre du Viêt-nam*"^{xvii} ou de ne s'intéresser qu'à l'imaginaire sadique qui innerve toute la partie centrale de l'œuvre, on risque de passer à côté d'une signification importante du roman : ces différentes clefs ouvrent bien des portes successives, mais derrière, demeure toujours un espace impénétrable. Nous n'avons pas la prétention de dévoiler la vérité du texte, ni de le soumettre à une grille en vertu de laquelle il n'opposerait plus la moindre résistance ; simplement nous tenterons de regarder le texte à travers un autre prisme qui nous permettra peut-être d'opérer une synthèse entre les différentes lectures évoquées plus haut : Mirbeau fait du baigneur cantonnais "*la métaphore lyrique*"^{xviii} de l'Occident et du Jardin des supplices un espace oxymorique, autant de remarques qui nous mettent sur la voie d'une étude de la rhétorique à l'œuvre dans *Le Jardin*, et, au-delà, de la poétique qu'y élabore le romancier.

On ne peut en premier lieu éviter de lire *Le Jardin* comme un roman décadent et relever que tout le corps du récit se présente comme une confession, forme privilégiée par Mirbeau depuis ses débuts et récurrente dans la période. Or, suivant les analyses si fécondes de Jankélévitch^{xix}, l'une des tendances caractéristiques de la décadence

est l'introspection narcissique, l'épluchage de la conscience et la délectation morose : le récit de "*l'homme à la figure ravagée*", histoire inédite de sa rencontre avec la Femme, constitue le prétexte à la contemplation extasiée et terrifiée de sa propre déchéance. Si le sadisme de surface se rencontre dans le discours de Clara, redoublé par celui du bourreau chinois, il est aussi souterrainement et plus sûrement dans ce regard porté par le narrateur sur lui-même : dans le dédoublement entre ce qu'il fut jadis – un politicien véreux chargé des basses œuvres d'un ministre gambettiste – et ce qu'il est désormais – un homme fini – transparaît cette jouissance à goûter son propre avilissement avec le sentiment, lié à l'exercice du regard^{xx}, qu'on en est responsable – dimension sadique que l'on retrouverait aisément dans d'autres textes d'époque, tel cet *Homme en amour* publié par Lemonnier en 1891. Le passage où le héros remet en question l'existence de Clara^{xxi} tendrait à nous faire penser qu'elle n'est que la projection d'un désir de cruauté tourné contre soi, qu'elle n'est que l'éphémère incarnation de la volonté de se faire du mal et que le héros ne l'a inventée que pour se nuire^{xxii}. En cela, *Le Jardin des supplices* offre une nette radicalisation des données du *Calvaire*.

Justement, le roman de 1899 est aussi un texte soumis à cette itération dont Jankélévitch fait une constante de l'écriture décadente. D'une part, car il constitue une reprise de récits et d'images antérieurs, qui fonctionnent tantôt comme modèles, tantôt comme repoussoirs ; d'autre part, car il se nourrit, tel le pélican, de l'œuvre mirbellienne elle-même. On peut en effet remarquer sans peine que le romancier ne fait jusqu'au *Journal d'une femme de chambre* que raconter la même histoire, écrire le même roman. Pour citer le philosophe, "*l'invention créatrice s'imité elle-même et s'exploite elle-même et [...] vit de ses droits d'auteur*", le décadent ressasse, gère son fonds de commerce, "*vit bourgeoisement des rentes de l'intuition*"^{xxiii} : c'est cette exploitation de son propre fonds que pratique Mirbeau à la fois en collant bout à bout des articles et chroniques – de manière simplement un peu plus voyante que ses prédécesseurs, à commencer par Maupassant – et en récrivant *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* en un seul roman. *Le Jardin* est bien une somme des romans antérieurs, un aboutissement : sans relever la référence évidente au premier volume des "*romans autobiographiques*", on notera la vision constante d'une nature à la fois valorisée dans une perspective rousseauiste et condamnée pour son insuffisance – elle ne guérit pas Jean Mintié – ou pour les tentations qu'elle génère^{xxiv}, la récurrence de la scène du meurtre – d'un Prussien, d'un chien, d'un soldat, d'un voyageur.

"*Œuvre secondaire*"^{xxv}, *Le Jardin* l'est aussi par le travail de compilation de textes et de mythes qui s'y accomplit. Les modèles ont été recensés par Michel Delon dans sa Préface au roman et nous ne saurions donc nous y attarder trop longuement. L'écrivain décadent profite d'un héritage, celui de Sade, de Quincey^{xxvi}, de Baudelaire, de Poe, ou de Barbey. La loi universelle du meurtre, commune à Sade et à Baudelaire, quoique traitée dans une perspective différente^{xxvii}, le crime comme parfaitement naturel et spontané à la différence du Bien, "*produit d'un art*"^{xxviii}, comme preuve d'énergie qui passe aussi par Stendhal, se retrouvent de manière si visible dans le roman de Mirbeau qu'il est inutile de s'y attarder^{xxix}. Quant à l'exotisme, Mario Praz avait déjà noté que la Chine de Mirbeau sortait de l'Inde que Baudelaire avait déclaré vouloir peindre^{xxx} avec "*les splendeurs squameuses de ses lèvres dans l'adorable et exécration corruscation du jour*".

S'il se tourne vers Barbey, le lecteur s'aperçoit vite de la parenté des univers mirbellien et aurévillien^{xxxi} : sans parler ici du Frontispice qui mériterait une étude de détail tant il pastiche certaines *Diaboliques*,

sans redire tout ce qui a déjà été dit sur l'héroïne aux yeux verts, on retiendra le mystère qui entoure les personnages et l'histoire de leur amour : comme dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* ou dans *Le Rideau cramoisi*, on ignore tout de cet être de rencontre qui change la destinée du personnage principal : on ne saura rien d'Albertine, pas plus que de Marmor ; seul demeurera un témoin à jamais marqué par l'histoire qu'il a vécue : l'homme "à la figure ravagée" est cet homme-là et, si nous ignorons la réaction des discoureurs du Frontispice, nous sommes tentés de la supposer semblable à celle des auditeurs du conteur aurévillien^{xxxii}.

La dernière référence à retenir est bien entendu Huysmans : la contemplation par des Esseintes des planches de Jan Luyken, "où hurlait le spectacle des souffrances humaines"^{xxxiii} dans *À rebours* et sa rêverie sur les fleurs de serre sont fondues par Mirbeau dans le célèbre passage du *Jardin* où les instruments de torture se détachent sur la luxuriance de la nature. Surtout le héros rappelle des Esseintes et ses déclarations contre la Nature : dans l'ouverture du chapitre VI d'*En mission*, le lecteur apprend que "la nature, vue d'une portière de wagon ou d'un hublot de navire est, toujours et partout, semblable à elle-même" et que "son principal caractère est qu'elle manque d'improvisation", qu'"elle se répète constamment", ce qui n'est qu'une paraphrase de la formule de des Esseintes sur la Nature, "cette sempiternelle radoteuse" qui "a définitivement lassé par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels", qui n'est qu'un "monotone magasin de prairies et d'arbres", une "banale agence de montagnes et de mers"^{xxxiv}. Le narrateur compare ensuite les cocotiers, toujours identiques et lassants, "à d'affreux et chauves plumeaux" et accuse le reste de la végétation d'avoir été "taillé par de sinistres industriels dans des tôles peintes et des zincs vernis", ce qui renvoie aux fleurs de l'aristocrate, qui voit dans l'"*Encephalartos horridus*" "un gigantesque artichaut de fer, peint en rouille, tel qu'on en met aux portes des châteaux"^{xxxv}, dans l'"*Alocasia Metallica*" "un morceau de tuyau de poêle, découpé en fer de pique"^{xxxvi}... Du discours parodique de ce chapitre d'*À rebours*, Mirbeau fait à son tour le pastiche : l'écriture décadente fonctionne en circuit fermé, elle déserte le réel, tout occupée à se dire elle-même, ainsi que l'a montré Pascaline Mourier-Casile^{xxxvii}. Elle tend ainsi à vider les formes de tout contenu, à moins qu'elle ne choisisse d'y placer un contenu paradoxal, afin de faire la preuve de la vanité de tout contenu.

Ainsi, *À rebours* comme *Le Jardin des supplices* doivent bien être appréhendés comme des romans d'apprentissage – c'est les *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale* à la fois ! – et comme des anti-romans d'apprentissage. Seul pour des Esseintes, sous l'influence de Clara pour le second, les héros pénètrent la leçon de la nature, subissent une initiation^{xxxviii} négative en découvrant à leurs dépens, par des voies différentes, que le mépris de la nature est le plus sûr moyen de revenir dans son giron : pour le héros de Huysmans, le salut viendra d'un régime carné ; le narrateur du *Jardin* sera victime de la démonstration de Clara en parcourant en sa compagnie le jardin oriental^{xxxix}. Dans les deux cas, la nature modèle le héros, le désavoue puis le réintègre.

Aussi ne peut-on écarter la réécriture du périple odysseéen dans ce voyage en Chine que fait un homme sous la direction de Circé, non vers sa terre natale – il est sans racines comme sans attaches – mais vers cet espace insulaire qu'est le jardin, lieu où naît et où finit toute vie. N'oublions pas en effet qu'elle traite son amant de "petit cochon"^{xl} et qu'il est embryologiste, parti pour "violenter les mystères, aux sources mêmes de la Vie", "retrouver la cellule primordiale"^{xli} ! Son voyage est bien un *nostos*, un retour vers l'origine, mais c'est un retour à l'envers, puisque le héros n'y reconquiert pas un domaine, et y perd

au contraire le peu – bien peu certes ! – qu'il avait bâti^{xlii}. La parodie consiste à retourner, une fois encore, le contenu du roman d'aventures, à substituer la dépossession à la réappropriation. Cependant, en profondeur, a bien lieu une initiation, dont le but est défini par Simone Vierne comme de "*permettre à un homme de transcender son état, d'accéder à un statut radicalement différent de celui qui était auparavant le sien*"^{xliii} : on ne saurait mieux dire de l'évolution du narrateur, qui cesse d'être une "*brute aveugle et sourde*" pour découvrir "*la beauté infinie de la Forme*"^{xliiv}, pour accéder à la poésie et au lyrisme^{xliv}.

Cette pratique constante du second degré et du contre emploi, cette écriture inévitablement ironique – et son corollaire, le mauvais goût –, se lit également dans le renversement de motifs, tels celui de l'Éden et de l'*hortus conclusus*. Le lieu matriciel où se rendent les amants renvoie explicitement au jardin des délices et tant à la tradition biblique et pastorale du jardin qu'à l'iconographie^{xlvi}. L'Éden qui nous est ici dépeint est un lieu tout aussi foisonnant et luxuriant que le jardin biblique, où la nature semble produire d'elle-même et permettre la parfaite autarcie, où les fleurs donnent à voir une "*poésie inexprimablement édénique*"^{xlvii}. Sa circularité, sa clôture l'assimilent d'ailleurs à l'image de l'*hortus conclusus*, telle qu'elle se rencontre dans *Le Cantique des cantiques* et dans les peintures médiévales qui s'en inspirent^{xlviii}. Clara est, dès la traversée, une "*Ève des paradis merveilleux [...] dans la splendeur surnaturalisée de sa nudité biblique*" et l'escale à Ceylan, dont une tradition veut que l'Éden y ait été situé^{xlix}, comme une préparation à la journée au Jardin – c'est là en effet que se soude le couple qui devait se séparer. Selon les lois de la pastorale, règne en ce lieu une complète oisiveté puisque même les bourreaux se désignent comme des artistes et que les paons et les faisans semblent aussi familiers que les moutons des anciennes *bergeries*.

Cependant, ce jardin a d'abord la particularité de fonctionner à l'inverse de l'ordre établi : il se nourrit de l'homme, de son sang, de sa chair, au lieu de lui assurer sa pitance^l. Les supplices eux-mêmes parodient et retournent les images de délices : l'homme meurt sous des "*caresses effroyables*"^{li} et le supplice de la cloche use de ce son "*si doux [...] <qui> vous donne l'idée de pâques mystiques..., de messes joyeuses..., de baptêmes..., de mariages...*"^{lii} pour tuer ; les prévenus, enfermés dans des troncs d'arbres, miment la "*fable charmante des hamadryades*"^{liii}. Règne de même une totale inversion des valeurs dans les ordres moral et social : les suppliciés sont condamnés à des tortures effroyables pour des délits ridicules : le vol d'un sac de riz, ou, comme le dit Clara, de menus larcins chez les marchands^{liv} ; leur infériorité sociale contraste avec le raffinement des supplices dont ils sont victimes et le bourreau se désole d'avoir à charcuter un tel gibier^{lv} ; l'on nourrit les prisonniers avec de la viande pourrie qui est présentée par le marchand comme la "*meilleure*" que l'on puisse trouver et dont l'odeur de charogne suscite la même excitation que le parfum des fleurs^{lvi} ; ceux qui font office de sonneurs dans le supplice de la cloche meurent bien souvent avant celui qu'ils supplicient^{lvii}. L'univers du *Jardin des supplices* s'énonce donc comme un monde à l'envers, tout en figurant un négatif photographique de la société occidentale, comme si à force de prendre le contre-pied de l'ordre naturel ou logique, cet univers se trouvait obéir au faux ordre français dont la seule règle est le mensonge et la canaillerie, comme si au bout du compte, artifice et vérité s'équivalaient. C'est peut-être là qu'est la profondeur métaphysique du roman de Mirbeau qui n'est pas à chercher dans ce

sadisme, somme toute quasi folklorique, mais dans ces manipulations subversives et ce savant jeu de retournements constants et d'équivalences. Ainsi, le bourreau se plaint de la démocratisation de la société qui s'accompagne du népotisme^{lviii}, de ce bourgeoisisme qui envahit tout^{lix}, de cette perte de la beauté qui l'accompagne, discours que l'anarchiste Mirbeau tenait implicitement dans la première partie en dénonçant le règne du parlementarisme incarné par Mortain ; le ministre risque autant de devenir président du Conseil que d'être enfermé à Mazas, coiffé "d'un bonnet de forçat"^{lx}, et est donc semblable aux suppliciés chinois, à moins qu'il ne s'identifie avec leur bourreau^{lxi}. L'exotisme n'énonce donc pas l'autre, mais le même^{lxii}, la subversion est, dans ce cas encore, totale : le régime métaphorique s'en trouve singulièrement amoindri puisque ne sont plus rapprochés un comparé – l'Europe – et un comparant – la Chine du Jardin – entre lesquelles subsisteraient des différences^{lxiii}. L'on passe donc, dans cette page de conclusion, du régime de l'analogie – c'est-à-dire d'une similitude^{lxiv} – à celui de la tautologie.

Pour en revenir à ce "territoire des à rebours", selon une expression de Huysmans, on ne peut que noter qu'il repose entièrement sur le motif du paradis-enfer : l'on peut donc lire la dernière partie du roman comme la parfaite réalisation de cette image oxymorique d'un Éden infernal, figure qui irradie tout ce chapitre – voire contamine le récit dans son ensemble – et dont on connaît l'origine : Baudelaire^{lxv}, Barbey surtout. En effet, l'analyse de la rhétorique aurévillienne que nous propose Michel Crouzet se révèle riche d'applications dans le domaine de Mirbeau. Comme le relève le critique, "la figure, loin de rester figure de rhétorique, devient figure narrative, [...] elle en contient dans sa ténébreuse clarté les principes et le sens, ou l'absence de sens définissable"^{lxvi}. Ainsi, à cet oxymore qu'est le jardin correspond l'oxymore incarné qu'est Clara^{lxvii}, la claire, en profondeur l'obscure et, en vertu de la *coïncidentia oppositorum* que contient la figure, la claire-obscure. Plutôt que d'opposer Ève à Lilith, comme le fait J. Przybos^{lxviii}, nous serions donc tentée de voir dans cette femme fatale archétypale, aussi une innocente, une candide^{lxix}. À l'instar d'une nature qui réconcilie la mort et la vie, en ce qu'elle se nourrit de la première et assure la seconde, fait de la vie avec la mort et de la mort avec la vie, Clara unit l'amour et la mort, annule les contradictions^{lxx}, que distingue la conscience critique de l'infortuné narrateur, trop rationnel. En outre, celle qui est d'abord perçue comme "une créature lustrale" "d'une imprenable honnêteté" et qui inspire au héros "une sensation délicieusement chaste, faite d'attendrissement, de reconnaissance, de fierté"^{lxxi} avant de devenir la Circé que l'on sait, n'est pas sans évoquer cette "fille à cent sous"^{lxxii} suivie par Tressignies et qui se révélait, elle, une Thérèse d'Avila 1840^{lxxiii}. Le cheminement du narrateur de *La Vengeance d'une femme* est à l'inverse de celui du héros mirbellien : sous la vierge, il découvre la goule et suit donc une pente descendante ; le séducteur de Barbey rencontre l'amante idéale et la grande dame sous la putain^{lxxiv}. Finalement, le résultat est le même et se lit dans le ravage des deux narrateurs, à jamais marqués par cette rencontre : ils ont acquis le savoir qui réconcilie les deux visages de l'héroïne : La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle seule toute la nature !... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort.^{lxxv}...

En cela aussi, l'oxymore mirbellien inaugure bien "une vision du monde"^{lxxvi} : à cette héroïne pure et impure, à ce lieu de délices et de supplices, à la dimension pamphlétaire et philosophique du récit, la figure de l'oxymore donne la clef d'accès, en assurant la cohérence du récit. À un univers duel correspond une rhétorique fondée sur le

dépassement, la résolution de l'antithèse. Ainsi, on peut enfin lever les contradictions du discours du romancier concernant la nature : elle est double, non pas Janus, ce qui impliquerait la succession de deux états opposés, mais simultanément incitatrice à l'amour et au crime, à la fois fleur et fumier.

On se souvient que Barbey lui-même dans *Les Diaboliques* évoquait un "sublime à la renverse", un "sublime infernal"^{lxxvii}, ce qui prenait sens dans une théologie qui affirmait que le ciel et l'enfer s'équivalaient^{lxxviii}. Rien de tel chez Mirbeau qui ne conserve du sacré que son imagerie, ses signes dénués de tout référent ou investi d'un autre sens^{lxxix} dont nous ne pouvons traiter ici. Pourtant, comme chez Barbey, les références aux catégories du sublime, du beau et du laid doivent nous orienter vers la formulation d'une poétique : *Le Jardin* constitue une réflexion sur les catégories du beau et du laid, et plus précisément sur leur alliance, sur ce qu'il faut appeler un sublime du laid. Jankélévitch encore avait souligné, chez le décadent, ce refus du choix et de la valeur qui l'amène à s'orienter vers le "bon mauvais-goût"^{lxxx} dont nous trouvons tant de traces chez Lorrain comme chez Mirbeau. Le discours du bourreau, généralement considéré comme le plus farcesque du roman, en constitue un paradigme au travers de formules telles "j'ai inventé [...] des choses sublimes" ou des expressions comme "pur chef-d'œuvre", "c'est sublime" ou "c'est extrêmement beau"^{lxxxi}. Il ne s'agit pas là seulement d'une variation sur la beauté du crime mais, plus insidieusement, d'une élimination du beau par le laid et du laid par le beau : le lecteur perd pied, est contraint d'abandonner tout critère puisque ce n'est plus ni beau, ni laid, ni sublime, ni grotesque, ni atroce, ni comique. La portée profonde de ce sublime du laid et de la cruauté est peut-être, au-delà de la ruine des catégories esthétiques, dans l'avènement d'une autre poétique, une poétique moderne qui se nourrit de celles qui l'ont précédée et les renvoie dos à dos : Balzac est convoqué, Zola également, Barbey enfin. Tous subissent un traitement similaire sur lequel nous devons, pour finir, nous interroger.

Mirbeau dans *Le Jardin des supplices* mène donc une entreprise iconoclaste : lui qui écrivait à Claude Monet en 1891 dans une crise de désespoir : "Je ne crois plus à Balzac, et Flaubert n'est qu'une illusion de mots creux...", est donc finalement parvenu à s'affranchir de ses modèles. Le règlement de comptes avec Bourget, qu'il accomplira dans *Le Journal d'une femme de chambre*,^{lxxxii} et avec Balzac, dans *La 628-E* ^{lxxxiii}, semble dans la droite ligne de ce travail de démembrement et d'appropriation qu'il mène dans *Le Jardin*. Ce n'est pas tant sous les traits du poète emprisonné, réduit à une "Face" et se nourrissant voracement du morceau de viande que lui tend Clara, qu'il faut chercher le romancier, mais sous ceux du bourreau : son travail relève bien d'un exercice de transformation, de dépeçage, de démembrement, et les supplices qui occupent la place centrale du roman, ne sont que la métaphore de l'écriture – ce dont se souviendra l'auteur de *La Colonie pénitentiaire* en imaginant une machine de torture qui écrit sur le corps des condamnés la loi qu'ils ont enfreinte^{lxxxiv}. Dès lors, nous sommes amenée à reconsidérer le bricolage auquel il se livre à partir de ses propres écrits, entreprise qu'il ne cessera de systématiser dans la suite de son œuvre. Comme le note P. Jourde, l'œuvre secondaire doit se construire comme objet en intégrant sa propre négation, partant "son accomplissement " consiste dans "son non-accomplissement " : on n'écrit donc plus une œuvre, mais des morceaux d'œuvre^{lxxxv}. Il s'agit à la fois de faire éclater les règles de la construction fictionnelle et de tirer de la réunion de morceaux disparates autre chose, une œuvre nouvelle : de même que le bourreau découpe et recompose, se prétend

"tailleur"^{lxxxvi} dans les deux sens du terme, métamorphose les formes existantes^{lxxxvii}, de même le romancier tranche au plus vif, désarticule et recrée. La poétique mirbellienne ne se contente pas de décalquer, ni de vider la poétique à l'œuvre dans *Les Diaboliques*, elle la dépèce avant de s'en affranchir totalement dans les dernières œuvres. *Le Jardin des supplices* est bien un passage pour le romancier, avant l'œuvre totalement neuve, *La 628-E 8* bien sûr : on comprend désormais pourquoi le supplice dans *Le Jardin* est désigné comme l'un des beaux-arts.

Éléonore ROY-REVERZY,
Université de Nantes.

NOTES :

- i. Lettre à Monet, vers le 25 juillet 1890, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, Du Lérot, 1990, p. 102.
- ii. S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994, pp. 400-402.
- iii. Ce qui est, on ne peut plus remarquable, dans un texte décadent, la tendance générale de la période étant au passéisme. Nous renvoyons sur ce point aux analyses de Jean Pierrot dans *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Publications de l'Université de Rouen, P. U. F., 1977, p. 19.
- iv. Ce n'est bien sûr pas un hasard si la prétendue mission du héros est celle d'un naturaliste, Mirbeau jouant sur les deux sens du mot. Nous verrons plus loin quelle autre signification peut prendre cette fonction.
- v. "[...] le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude." (Zola, *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 63-64).
- vi. Selon la formule employée par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans leur biographie : *Mirbeau l'imprécatrice au cœur fidèle*, Séguier, 1990, pp. 610-611. Le caractère hors normes du *Jardin* est souligné avec une belle constance par la critique, de Reg Carr qui parle d'un texte "dérangeant" ("one of the most disturbing books modern literature has ever produced") dans son ouvrage *Anarchism in France : the case of Octave Mirbeau* (Manchester University Press, 1977, p. 106) à S. Thorel-Cailleteau qui emploie à son propos l'épithète de "curieux" (*op. cit.*, p. 399).
- vii. Composition du roman, fait d'articles et de chroniques assemblés sans grande cohérence, absence d'unité de ton, invraisemblance à divers niveaux du texte, tant dans un certain nombre de détails (le bourreau cantonnais parle un anglais impeccable) que dans la psychologie des personnages sur laquelle nous reviendrons.
- viii. "Les Vingt et un jours d'un neurasthénique d'Octave Mirbeau", *Mercure de France*, octobre 1901, p. 197.
- ix. Nous ne pouvons que renvoyer à ce propos aux analyses récentes de P. Michel dans *Les Combats d'Octave Mirbeau* : le critique compare pertinemment ce travail de collage à la création contemporaine de *La Porte de l'Enfer* par Rodin et montre comment Mirbeau est en cela à la fois proche des décadents et précurseur des surréalistes (*Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Les Belles Lettres, 1995, p. 220).
- x. Lettre à Monet de début septembre 1890, *op. cit.*, p. 107.
- xi. "Les romans d'Octave Mirbeau : "des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?...", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, p. 47-60, p. 53.
- xii. Cette haine du roman revient fréquemment dans sa correspondance, comme dans cette lettre de début septembre 1891 adressée à Monet, où il déclare : "[...] je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste toujours une chose très basse et très vulgaire." (*op. cit.*, p. 126).
- xiii. *Le Jardin des supplices*, Gallimard, "Folio", 1991, pp. 203-204, p. 210.
- xiv. "Savoir tuer !... C'est-à-dire travailler la chair humaine, comme un sculpteur sa glaise ou son morceau d'ivoire... en tirer toute la somme, tous les prodiges de la souffrance qu'elle recèle au fond de ses ténèbres et de ses mystères..." (*ibid.*, p. 206).
- xv. *Ibid.*, p. 209.
- xvi. Pour l'article de L. Muhlfeld, se référer au n° du 5 août 1899 de *La Revue bleue* et pour celui de B. Guinaudeau à *L'Aurore* du 1er juillet 1899. Pour un résumé de deux thèses, voir la Notice de l'éd. Folio.
- xvii. Quatrième de couverture de l'éd. Folio. Même si l'on ne doit pas négliger la spécificité d'un texte censé accrocher le lecteur...
- xviii. M. Delon, Préface au *Jardin des supplices*, *op. cit.*, p. 12.
- xix. "La Décadence", *Revue de métaphysique et de morale*, oct.- déc. 1950, pp. 337-369, p. 339-342.
- xx. À propos de cette complaisance, on peut songer aux remarques de Béatrice Slama dans son intéressant

article sur la décadence où elle note que cette attitude du narrateur se trouve également imposée au lecteur, voyeur malgré lui ("Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes fin de siècle", *Europe*, nov.-déc. 1991, n° consacré à la littérature décadente, pp. 27-37, p. 29).

xxi. "Existe-t-elle réellement ?... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre ?...[...] Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ?..." (*op. cit.*, p. 247).

xxii. Nous pensons bien sûr aux analyses de Georges Blin sur "l'autosadisme" dans son *Sadisme de Baudelaire* (Corti, 1948).

xxiii. Art. cité, p. 338.

xxiv. Nous renvoyons sur ce point à l'excellente communication de Jean-Louis Cabanès au *Colloque Mirbeau* : "Le discours sur les normes dans les premiers romans de Mirbeau", dont les remarques sur le rousseauisme du romancier, en lutte contre l'empreinte des thèmes naturalistes (hérédité, langage des pulsions), sont aisément applicables aux romans suivants (*Colloque Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 153-163, p. 159-160).

xxv. Nous empruntons l'expression à Pierre Jourde dont l'essai sur la décadence s'inspire des analyses de Jankélévitch et se révèle particulièrement pertinent dans la perspective qui nous intéresse (*L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Champion, 1994, p. 23).

xxvi. *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* constitue bien évidemment une source du *Jardin des supplices* : l'idée de la beauté et de la noblesse d'un crime qui a la même visée cathartique que la tragédie selon Aristote (*De l'assassinat...*, Gallimard, 1963, trad. P. Leyris et M. Schwob, p. 68), la notion de raffinement opposé à la "copieuse effusion de sang" aimée du vulgaire (p. 69), le sublime du meurtre qui provoque la même "extase" qu'un "spectacle" grandiose (p. 92), l'amer constat des progrès de la médiocratie cause d'une "dégénérescence de l'assassinat" (p. 76), autant d'éléments qui inspirent à Mirbeau son esthétisation du crime. Cependant, le romancier confère une dimension métaphysique à ce qui, chez Quincey, demeure un jeu, une fantaisie - en dépit des résonances personnelles qu'eut le meurtre dans la vie de l'Anglais, obsédé par la mort : Mirbeau, nous y reviendrons, nous livre une vision du monde.

xxvii. Elle vient à Baudelaire de Maistre plus que de Sade, ainsi que l'a montré G. Blin (*op. cit.*).

xxviii. Baudelaire, *Éloge du maquillage, Le Peintre de la vie moderne*, Gallimard, "La Pléiade", 1976, t. II, p. 715.

xxix. Nous renvoyons à la première partie de l'ouvrage susmentionné de G. Blin.

xxx. *La Chair, la Mort et le Diable. Le romantisme noir*, Denoël, 1977, p. 151.

xxxi. Nous renvoyons à la communication de J.-F. Nivet au colloque de Crouettes : "Octave Mirbeau et Jules Barbey d'Aureville : deux intenses", Éditions du Demi-Cercle, 1994, pp. 51-60.

xxxii. Mirbeau ne fait donc qu'un récit à demi encadré, comme si, note S. Thorel-Cailleteau, "d'un genre le romancier avait glissé à un autre." (*op. cit.*, p. 400).

xxxiii. *À rebours*, Gallimard, "Folio", 1977, p. 156.

xxxiv. *Ibid.*, p. 107.

xxxv. *Ibid.*, p. 194-195. Voir à propos de ce passage d'*À rebours*, la subtile analyse de Michel Riffaterre qui analyse cette comparaison comme paradoxale, en ce qu'elle prend la métaphore au pied de la lettre : l'artichaut ressemble à un artichaut ! ("Paradoxes décadents", *Rhétoriques fin de siècle*, Christian Bourgois, 1992, pp. 220-234, p. 224).

xxxvi. *Ibid.*, p. 193.

xxxvii. Dans *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'homme, "Mélusine", 1986, p. 72 et sq.

xxxviii. La question a été d'ores et déjà abordée dans l'article de Fabien Soldà : "*Le Jardin des supplices* : récit d'une initiation ?", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, pp. 61-86.

xxxix. Nous renvoyons, pour une étude d'un thème précis, celui du traitement de la nourriture, dans les deux romans, à l'article de Christopher Lloyd : "Food and decadent culture : J.-K. Huysmans and Octave Mirbeau", *Romance studies*, winter 1988, pp. 67-79.

xl. *Op. cit.*, p. 220.

xli. *Ibid.*, p. 97.

xlii. On pourrait penser à ce qu'écrivait M. Riffaterre du paradoxe intertextuel à propos du passage d'*À rebours* où des Esseintes donne des tartines aux petits mendiants, réécriture à l'envers de l'apologue baudelairien (ét. citée, pp. 231-233).

xliii. *Rite, roman, initiation*, P. U. de Grenoble, 1987, p. 66.

xliv. *Op. cit.*, p. 108.

xlv. "À cette époque, j'eusse été incapable de la moindre description poétique, le lyrisme m'étant venu, par la suite, avec l'amour." (*ibid.*, p. 107). *Le Jardin* est aussi la métamorphose d'un boulevardier en un poète, accouché par la souffrance.

xlvi. Voir la communication de Julia Przybos consacrée aux relations qu'entretient le roman avec le tableau de Bosch : "Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch", *Colloque Mirbeau* (*op. cit.*, pp. 207-215). On retrouve structurellement une parenté entre le texte mirbellien et le célèbre triptyque, qui est d'ailleurs, cela est bien connu, davantage une représentation de supplices que de délices.

xlvii. L'expression est employée à deux reprises par Mirbeau (*op. cit.*, p. 186 et p. 200).

xlviii. Nous comptons revenir sur ce motif dans une autre étude qui analyserait ces schèmes bibliques et pastoraux dans le roman de Mirbeau et dans *La Faute de l'abbé Mouret*.

xlix. Est fait référence à cette tradition dans le roman (*ibid.*, p. 136) et mentionné le pic d'Adam (p. 127).

l. "On conte que plus de trente mille coolies périrent de la fièvre dans les terrassements gigantesques qui durèrent vingt-deux années. Il s'en faut que ces hécatombes aient été inutiles. Mélangés au sol, comme un fumier [...] les morts l'engraissèrent de leurs décompositions lentes [...]" (*ibid.*, p. 181).

-
- li. *Ibid.*, p. 166.
- lii. *Ibid.*, p. 236.
- liii. *Ibid.*, p. 243.
- liv. *Ibid.*, p. 173.
- lv. *Ibid.*, p. 203.
- lvi. *Ibid.*, p. 159.
- lvii. *Ibid.*, p. 239.
- lviii. "C'est la faveur seule, la protection qui décident des choix... Et quels choix, si vous saviez !..." (*ibid.*, p. 204).
- lix. "Nous sommes vaincus par les médiocres... Et c'est l'esprit bourgeois qui triomphe partout..." (*ibid.*, p. 207).
- lx. *Ibid.*, p. 95.
- lxi. "[...] c'est la face d'Eugène Mortain que je vois grimacer sur les épaules du gros et loquace bourreau [...]" (*ibid.*, p. 249).
- lxii. Voir à ce propos, quoique dans une autre perspective, l'analyse de Gianna Quach : "Mirbeau et la Chine", *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, p. 87-100.
- lxiii. De même que le collège de Vannes est microcosme et métaphore de la société : "Les collègues sont des univers en petit. Ils renferment, réduits à leur expression d'enfance, les mêmes dominations, les mêmes écrasements que les sociétés les plus despotiquement organisés." (Sébastien Roch, Fasquelle, "Bibliothèque Charpentier", 1953, p. 79-80).
- lxiv. Nous renvoyons aux articles *Similitude* et *Métaphore* du *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié (Librairie Générale Française, "Le Livre de poche", 1992) et du *Gradus* (U. G. E., "10/18", 1984).
- lxv. Nous renvoyons à l'étude de Léon Cellier consacrée à l'oxymoron baudelairien : "D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron" (*Parcours initiatiques*, Presses universitaires de Grenoble, Neuchâtel, A la Baconnière, 1977, pp. 191-203).
- lxvi. La communication de M. Crouzet sur la "rhétorique du diable" dans *Les Diaboliques* inspire en grande partie notre travail : "Barbey d'Aureville et l'oxymore : ou la rhétorique du diable" (*Barbey d'Aureville. "L'Ensorcelée", "Les Diaboliques" : "la chose sans nom"*, Paris : Sedes et C. D. U., 1988, pp. 83-98, p. 83)
- lxvii. "Je ne serais pas digne de vos yeux, de votre bouche, de votre âme... de tout ce paradis et de tout cet enfer, qui est en vous...", lui déclare le narrateur à Ceylan (*op. cit.*, p. 136).
- lxviii. Ét. citée.
- lxix. Elle est définie par le narrateur sur le bateau comme "sentimentale et philosophe, ignorante et instruite, impure et candide" (*op. cit.*, p. 110).
- lxx. Nous prenons ici le contre-pied des analyses d'Elena Real qui voit dans le roman le triomphe de "la cumulation", de "l'entassement" et de "l'hybridation" et le refus de "la fusion" : c'est, à notre sens, éliminer la portée de ce personnage féminin qui est la Nature et donc, la vie et la mort, la pourriture et la fécondité. ("L'imaginaire fin-de-siècle dans *Le Jardin des supplices*", *Colloque Mirbeau, op. cit.*, pp. 225-234, p. 233).
- lxxi. *Op. cit.*, p. 110-111.
- lxxii. "Je ne suis qu'une fille à cent sous", déclare la duchesse de Sierra-Leone à Tressignies (*Les Diaboliques*, Gallimard, "La Pléiade", 1966, t. II, p. 259).
- lxxiii. On peut également rapprocher Clara de la Pudica, cette catin rougissante, cette "Messaline-Vierge" (*ibid.*, p. 214).
- lxxiv. "Ah ! la fille du boulevard était alors entièrement effacée. On eût juré d'un masque tombé, et que la vraie figure, la vraie personne, reparaisait." (*ibid.*, p. 248). L'argument de la nouvelle de Barbey pourrait être "la duchesse-putain" selon M. Crouzet (ét. citée, p. 89) ; celui du roman de Mirbeau, "la candide-perverse".
- lxxv. *Op. cit.*, p. 61.
- lxxvi. M. Crouzet, ét. citée, p. 83.
- lxxvii. "Ce fut le dernier trait de ce sublime à la renverse, de ce sublime infernal dont elle venait de lui étaler le spectacle, et dont certainement le grand Corneille, au fond de son âme tragique, ne se doutait pas !" (*op. cit.*, p. 259). La référence à Corneille renvoie au sublime d'admiration, dévalué par la duchesse qui représente le sublime énergétique propre au romantisme, notamment à Stendhal et à Balzac.
- lxxviii. Voir sur ce point le dernier développement de la communication de M. Crouzet (ét. citée, pp. 94-96).
- lxxix. Comme dans *Le Calvaire* auquel devait faire suite une *Rédemption*... Nous avons tenté à propos du premier roman de Mirbeau de nous engager sur cette voie (*Cahiers Octave Mirbeau*, n°2).
- lxxx. Nous renvoyons à la réflexion du philosophe sur le brouillage des distinctions du beau et du laid et sur un "bon mauvais-goût" qui n'est que "l'alibi du mauvais goût" (art. cité, pp. 343-344) et aux analyses de P. Jourde (*op. cit.*, p. 21, p. 23).
- lxxxi. *Op. cit.*, p. 207 et p. 211.
- lxxxii. Celui qui avait inspiré ses premiers romans est comparé par l'aumônier de Notre-Dame-des-Trente-six-Douleurs à "une cuvette où l'on s'est lavé n'importe quoi... et où nagent, parmi du poil et de la mousse de savon... les olives du Calvaire." (*Le Journal d'une femme de chambre*, Garnier-Flammarion, p. 266). Sur la dimension psychologique des romans de Mirbeau et leurs rapports avec ceux de Bourget, voir les analyses de Michel Raimond qui met en lumière la modernité de ceux du premier par rapport au schématisme et au didactisme de ceux du second (*La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, pp. 420-423).
- lxxxiii. C'est, nous croyons le savoir, la question qu'abordera M.-F. Montaubin au Colloque international de Caen.
- lxxxiv. "On grave simplement à l'aide de la herse le paragraphe violé sur la peau du coupable. On va écrire par exemple sur le corps de ce condamné [...] : 'Respecte son supérieur'". Prime la recherche calligraphique, seul moyen de faire durer le supplice et de provoquer la mort d'une part, d'atteindre le Beau d'autre part : "On ne peut évidemment se servir d'une écriture simple, elle ne doit pas tuer sur-le-champ, mais en moyenne dans un délai de douze heures [...]. Il faut donc que l'écriture proprement dite s'accompagne d'une foule d'arabesques ; [...]." Si

la roue n'avait pas grincé, c'eût été magnifique." (Kafka, *Œuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", 1980, t. II, p. 308 et p. 313). Pour les ressemblances de détail entre le récit de Kafka et le roman de Mirbeau, voir l'article de W. Burns : "*The Penal Colony : Variations on a theme by Octave Mirbeau*" (*Accent*, 1957).

lxxxv. Le critique cite comme exemples de cette pratique Huysmans et Poictevin (*op. cit.*, p. 30).

lxxxvi. "*Quand je lui eus enlevé la peau et qu'elle ne tenait plus à ses épaules que par deux petites boutonnères... je l'obligeai à marcher, milady... [...] Jamais il n'avait été si bien vêtu, le chien, ni par un plus parfait tailleur...*" (*op. cit.*, p. 203).

lxxxvii. "*D'un homme j'ai fait une femme...[...] Demain, si les génies veulent bien m'accorder la grâce que j'aie une femme, à ce gibet... j'en ferai un homme...*" (*ibid.*, p. 204).