

OCTAVE MIRBEAU ET CHARLES BAUDELAIRE

Le Jardin des supplices ou Les Fleurs du Mal **revisités.**

À Alice.

Mirbeau avait à peine quelques jours lorsque Baudelaire, au milieu des insurgés de 1848, cria : "Qu'attendez-vous pour fusiller le général Aupick ?" Baudelaire s'en prenait à son beau-père, défenseur de la monarchie de Juillet, incarnation des valeurs de la bourgeoisie qu'il haïssait : le culte de l'argent et la foi dans le progrès. Comme un écho, 50 ans plus tard, Mirbeau prenait une part active dans la défense de Dreyfusⁱ ("Trop tard !", *L'Aurore*, 2 août 1898), point d'orgue d'un long combat contre la société capitalisteⁱⁱ.

À cette même révolte contre la société vient s'ajouter l'influence de l'œuvre de Baudelaire sur celle de Mirbeau, plus précisément sur *Le Jardin des supplices*. Dès 1887, Anatole Baju écrivait au sujet de l'école décadente que "ce mouvement ne date pourtant point d'aujourd'hui : Baudelaire pourrait en être appelé le vrai précurseur. On trouve dans *Les Fleurs du mal* le germe de toutes les beautés que nous admirons et surtout l'idée qui a présidé à la conception de l'école décadente"ⁱⁱⁱ. *Le Jardin des supplices*, publié en 1899, semble en marquer la fin.

Notre étude portant sur la confrontation entre *Les Fleurs du mal* et *Le Jardin des supplices*, nous ne nous intéresserons pour l'essentiel qu'aux conceptions que Baudelaire et Mirbeau se font de l'homme, de la femme, et de l'"amour". Nous essaierons de souligner l'influence d'un écrivain spiritualiste et qui se disait catholique, Baudelaire, sur un matérialiste athée et foncièrement antireligieux, Mirbeau.

Paradoxe, puisque leurs visions du monde devraient être antipodiques.

1. L'HOMME :

Baudelaire postule le caractère fondamentalement naturel du mal. "*La Nature ne fait que des monstres*" (O. C. 593), affirme-t-il dans *Notes nouvelles sur Poe*. L'homme "*est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage [...] c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait*" (O. C. 397). "*L'homme, c'est-à-dire chacun, est si naturellement dépravé*" (O. C. 399), écrit-il dans *Fusées*. Dans *Mon cœur mis à nu*, il constate que "*tout en ce monde sue le crime : le journal, la muraille et le visage de l'homme*" (O. C. 424), et il pensait écrire "*un chapitre sur l'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse férocité humaine*" (O. C. 415), dans lequel serait évoquée l'ivresse qui s'empare des foules à la vue des supplices. Il attribue les horreurs de juin 1848 à la "*folie du peuple*", à la "*folie de la bourgeoisie*" et à "*l'amour naturel du crime*" (O. C. 407). Enfin, dans *L'Éloge du maquillage*, il affirme que c'est la nature "*qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie*" (O. C. 809-810). Il en déduit que "*le crime, dont l'animal a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel*" (O. C. 809-810).

Dans *Le Jardin des supplices*, Mirbeau fait de la cruauté le propre de l'homme^{iv}. Les personnages en sont les illustrations : le gentilhomme normand tue par plaisir, gratuitement (JDS 106) ; "*les civilisateurs*" sont anthropophages (JDS 114) et assassinent des nègres "*doux et gais*" (JDS 117), de "*bons sauvages*" ; l'officier anglais essaie des balles explosives sur des hommes vivants (JDS 118-121) ; l'érudition de Clara en matière de tortures^v et les récits du bourreau^{vi} confirment cette idée, comme tous les supplices vus par le narrateur pendant son parcours initiatique^{vii}. L'homme est cruel, anthropophage, mais il s'agit de l'homme civilisé (JDS 117).

Comme Baudelaire, Mirbeau pense que "*le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger, et se confond avec lui...*" Mais il ajoute : "*Ce besoin instinctif, qui est le moteur de tous les organismes vivants, l'éducation le développe au lieu de le refréner, les religions le*

sanctifient au lieu de le maudire" (JDS 52). Comme Rousseau, il s'attaque à la société qui, par l'éducation et la religion, dénature l'homme, *"lui insuffle l'esprit du meurtre dans le cerveau"* (JDS 52). L'abbé Jules dit à son neveu : *"Malheureusement, tu vis dans une société, sous la menace de lois oppressives, parmi des institutions abominables qui sont le renversement de la nature et de la raison primitive"* (A. J. 203-204)^{viii}. Et il propose de *"diminuer le mal, en diminuant le nombre des obligations sociales et particulières"* (A. J. 204), en *"s'éloignant le plus possible des hommes, en se rapprochant des bêtes, des plantes, des fleurs"* (A. J. 204). Dès *Le Calvaire*, Mirbeau souligne le rôle du *"père imbécile"* et du *"professeur ignorant"* qui *"déforment pour toujours"* les enfants par un *"effroyable coup de pouce au cerveau"* (C. 40). Mais c'est surtout contre l'éducation religieuse, les pères jésuites, ces *"fameux pétrisseurs d'âmes"*^{ix}, ces *"pourrisseurs d'âmes"*^x, qu'il s'insurge : *"Je n'ai qu'une haine au cœur, mais elle est profonde et vivace : la haine de l'éducation religieuse"*^{xi}, écrit-il. Sébastien Roch pense aussi que *"le prêtre n'est là, dans la société, que pour maintenir l'homme dans sa crasse intellectuelle, que pour faire, des multitudes servilisées, un troupeau de brutes imbéciles et couardes"* (S. R. 295-296). Et il ressentait encore *"l'empreinte"* (S. R. 295-296) laissée par cette éducation. Mirbeau s'oppose à Baudelaire, dans la mesure où il donne la prédominance à la culture sur la nature dans la propension de l'homme à faire le mal. Baudelaire prône une rupture avec la nature pour lutter contre le Mal, tandis que Mirbeau nie à la culture tout pouvoir de rédemption.

Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire estime que le guerrier, le prêtre et le poète sont les seuls êtres à ne pas être *"faits pour le fouet"* (O. C. 416). Le soldat lui apparaît même comme le *"sacrificateur"*. Alors que Mirbeau, en dédiant *"ces pages de Meurtre et de Sang"* *"aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes"* (JDS 41), nomme les corrupteurs de l'homme.

Alors que, chez Baudelaire, Dieu est omniprésent, à travers l'opposition traditionnelle du Bien et du Mal, il est le grand absent chez Mirbeau, qui met l'homme au centre de ses préoccupations. Le Bien et le Mal sont perçus par rapport à l'homme, non pas en dehors de lui : ce qui l'amènera, par exemple, à analyser et à comprendre les prostituées^{xii}. Dans *Le mauvais vitrier*^{xiii}, où il narre des actes gratuits, des actes *"pour voir"*, Baudelaire remplace l'hystérie, explication clinique, par la perversité naturelle, explication morale. De même,

dans le frontispice du *Jardin des supplices*, le philosophe décrit l'"*invincible désir de tuer*" qui l'habite (JDS 52). On remarque que Mirbeau a substitué au terme "*nature*" de l'article celui de "*culture*"^{xiv} dans le roman, confortant ainsi notre thèse. Dans le frontispice du *Jardin des supplices*, à la suite du philosophe, un "*jeune homme*" narre une expérience où une "*folie*" le pousse au meurtre. Il ressent alors "*une légèreté, une élasticité, un afflux d'ondes nerveuses, quelque chose comme [la forte ivresse d'] une volupté [réelle] [sexuelle]*" (JDS 56-57). Mirbeau met ainsi en évidence le rôle des pulsions sexuelles en substituant "*sexuelle*" à "*réelle*". On trouve ici l'influence des philosophes et des cliniciens de cette fin de siècle qui, avant même les travaux de Freud, vont postuler l'existence d'un inconscient. D'abord Schopenhauer qui, à la force intérieure qui pousse l'homme à commettre certains actes, donne le nom de Volonté ou de Vouloir-vivre. Puis Hartmann qui, dans *La Philosophie de l'inconscient*, traduite en 1877, élargit le concept de Schopenhauer, et emploie le terme d'inconscient.

Le narrateur du *Jardin des supplices* est victime à plusieurs reprises du "*démon de la perversité*"^{xv}. Mais s'il emploie le terme de "*démon*", il le fait avec ironie. Il ne faut pas y voir derrière le Malin, mais la face cachée de l'homme. Il n'y a ni Dieu ni Diable pour Mirbeau, mais des pulsions sexuelles, un inconscient qui pousse l'homme au meurtre, mais aussi vers la femme.

2. LA FEMME :

L'antinaturalisme de Baudelaire le conduit à l'antiféminisme, la femme étant le symbole de la nature : "*La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable*" (O. C. 406). Elle est donc soumise aux instincts physiques, et toute son activité vise à les satisfaire : "*La femme a faim et elle veut manger. Soif et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue*" (O. C. 406).

Mirbeau donne une image de la femme, à travers le personnage de Clara, caractéristique de la littérature fin de siècle, inaugurée par Baudelaire. Cette image est construite autour de trois isotopies : la femme est un être naturel, un sexe, un être cruel.

- Tout d'abord la femme appartient au règne animal. Cette idée est suggérée, dans *Le Jardin des supplices*, par l'association de la femme et de la fourrure par le narrateur qui compare l'odeur de l'air à celle "*d'une fourrure qu'une femme vient de quitter*" (JDS 113).

Baudelaire avoue confondre "l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme" (O. C. 396). Dès sa première apparition, Clara est associée au monde animal, son humanité est niée par l'emploi du terme "créature". Son portrait est construit autour de la métaphore du fauve, l'animal sauvage par excellence. Le narrateur la décrit comme "*une créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves*" (JDS 103-104).

• Ensuite l'imaginaire a fait de la fourrure une métaphore du sexe de la femme. Elle est le complément indispensable de son corps nu. Dans la littérature et en peinture (le sexe est peint souvent épilé ou rasé), elle est présente de manière symbolique sous la forme d'un animal à fourrure : le chat dans l'*Olympia* de Manet, par exemple. Ce tableau apparaît comme une référence possible du portrait de Clara par lequel débute la dernière partie du roman : "*Divinement calme et jolie, nue dans une transparente tunique de soie jaune, elle était mollement couchée sur une peau de tigre. Sa tête reposait parmi des coussins, et de ses mains chargées de bagues, elle jouait avec une longue mèche de ses cheveux déroulés. Un chien du Laos, aux poils rouges, dormait auprès d'elle, le museau sur sa cuisse, une patte sur son sein*" (JDS 143). La peau de tigre fait corps avec Clara et renvoie à l'image du fauve. Le chien, équivalent du chat du tableau de Manet, couché sur le sexe de Clara, en cache la vue au narrateur tout en attirant son regard sur l'objet de l'interdit. Il est la métaphore du sexe féminin.

Pierre Louÿs écrit que "*la femme est, en vue de l'amour, un instrument accompli. des pieds à la tête, elle est faite uniquement, merveilleusement pour l'amour*"^{xvi}. Dans *Sexe et caractère*, publié en 1903, Otto Weiniger affirme que "*la femme est d'abord intéressée exclusivement et continuellement par le sexe. elle n'est elle-même que sexualité, et la sexualité même. Elle est en outre en relation sexuelle avec toutes choses, de manière continue et par le corps tout entier. Enfin [...] l'idée de coït est au centre de sa pensée*"^{xvii}. Ces propos sont illustrés, dans *Le Jardin des supplices*, par le comportement de Clara, et repris par le bourreau, qui compare la femme aux fleurs, qui "*font l'amour, [...] rien que l'amour, [...] tout le temps et par tous les bouts*" (JDS 214-215). L'attention est attirée sur le rôle sexuel des femmes qui, pour Schopenhauer, "*sont uniquement créées pour la propagation de l'espèce*" et dont "*toute [la] vocation se concentre en ce point*"^{xviii}.

• Enfin, la femme est décrite comme un être cruel qui castré l'homme. Cette idée est symbolisée par la décapitation de saint Jean-Baptiste à la demande de Salomé, qui devient un thème littéraire aussi bien que pictural au XIX^e siècle. Flaubert, Mallarmé, Wilde ou Henri Heine en ont fait le récit, et Gustave Moreau l'a peint. Dans *Le Jardin des supplices*, la vision qui clôt la visite du bain est constituée de l'image même de la décapitation : "*Les nymphées et les nélambiums étalaient sur l'eau dorée leurs grosses fleurs épanouies qui me firent l'effet de têtes coupées et flottantes...*" (JDS 244). La suite de la vision souligne le rôle de la femme : "*[...] et les cyprins, entre les typhas et les joncs, passaient, pareils à des pensées rouge dans le cerveau d'une femme*" (JDS 245). La couleur rouge est la métaphore du sang, ce qui souligne le sadisme de la femme. Le personnage de Clara est l'incarnation de la conception de la femme cruelle. Son goût pour la souffrance et la mort, son sadisme en sont les preuves irréfutables.

À la conception baudelairienne de la femme, Mirbeau ajoute l'idée d'une femme-enfant. Idée développée par Schopenhauer, pour qui les femmes sont "*puériles, futiles et bornées*", un enfant prolongé, "*une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme*" (E. F. 20). En 1895, Strindberg voit également la femme comme "*une forme rétrécie de l'homme, forme dont le développement se serait arrêté entre l'adolescence et la virilité pleine*"^{xix}. Le comportement enfantin de Clara est souligné plusieurs fois^{xx}. Strindberg explique médicalement la cause de cette immaturité par le fait "*qu'un corps humain ne peut se développer d'une façon normale, lorsqu'il est privé d'une aussi forte dose de liquide nourricier*"^{xxi}. Par contre, la femme baudelairienne n'est pas une femme-enfant.

L'antinaturalisme de Baudelaire, le conduit à déclarer que la femme ne peut pas être une artiste, car "*elle n'a que le corps*" (O. C. 416). Schopenhauer soutenait, à son tour, que "*les femmes n'ont ni le sentiment, ni l'intelligence de la musique, pas plus que de la poésie ou des arts plastiques*" (E. F. 27). Pourtant Mirbeau a vu en Camille Claudel "*une jeune femme exceptionnelle sur qui n'est demeurée l'empreinte d'aucun maître et qui prouve que son sexe est susceptible de création personnelle ; [...] une admirable artiste et rare artiste*" (M. C.)^{xxii}. Mais elle était "*quelque chose d'unique, une révolte de la nature : la femme de génie ?*" (C. L.)^{xxiii}.

Cette conception de la femme masque une peur de la femme et de sa sexualité, qui s'exprime sous des formes anormales.

3. LE SADISME : LA FEROCITE NATURELLE DE L'AMOUR (O. C. 396) :

a) Le sadisme est un élément du désir sexuel.

Baudelaire postule le caractère douloureux du plaisir et fait du sadisme un élément du désir sexuel. En affirmant "*la liaison intime de la férocité et de l'amour*" (O. C. 389), il souligne l'impossibilité de savoir qui de la première ou du second génère l'autre : "*Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid*" (O. C. 410). Il fait de l'amour "*un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, [...] secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime*" (O. C. 762). L'éros des *Tentations* est armé, lui aussi, de "*fioles pleines de liqueur sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie*" (O. C. 180). Dans *Le Vin de l'Assassin*, "*l'amour véritable*" a "*ses fioles de poison*" (O. C. 80). Il compare l'amour "*à une torture ou à une opération chirurgicale*" (O. C. 390). On peut soutenir, en inversant les termes, qu'une certaine attirance vers les salles d'opérations met en évidence une sexualité perversée. Il ajoute : "*Cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un d'eux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneurs, ces gémissements, ces cris, ces râles ? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués ? Et que trouvez-vous de pire dans la question appliquée par de soigneux tortionnaires ? Ces yeux de somnambule révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples*" (O. C. 390). Cet évanouissement est décrit comme s'il s'agissait de l'orgasme d'une femme, soulignant la relation existante entre la torture et l'acte sexuel. Mirbeau illustre les propos de Baudelaire par la découverte que fait le narrateur du *Jardin des supplices*, à bord du bateau de fleurs : "*Là, d'autres femmes assises en rond ou couchées sur la natte du plancher, dans des poses obscènes, avec des faces de supplice, attendaient. C'était, devant chaque porte où nous passions, des râles, des voix haletantes, des gestes de damnés, des corps tordus, des corps broyés, toute une douleur grimaçante, qui, parfois, hurlait sous*

le fouet de voluptés atroces et d'onanismes barbares" (JDS 263). On retrouve donc dans cette description des éléments de la conception baudelairienne de l'amour : la violence et la souffrance sont des attributs de l'acte sexuel.

La violence de la relation entre Clara et le narrateur est soulignée par l'adjectif "*sauvage*" qui qualifie leur "*nuit d'amour*" (JDS 141) et les étreintes de Clara (JDS 129). "*Ses lèvres dévoratrices*", participent de l'image de l'amour comme torture, le plaisir ressenti est donc bien une jouissance sadique. La morsure, permet un contact avec la blessure comme l'acte sexuel. Pour Baudelaire, toute "*chair lisse et ferme*" "*appelle les morsures*" (O. C. 9). Il se représente l'amour comme "*un cheval enragé qui dévore son maître*" (O. C. 762). Il déchire la gorge basse de "*l'affreuse juive*" (O. C. 146) : il signe avec les dents, comme Delphine "*marque*" Hippolyte (O. C. 104). Il adore la femme "*mordue à belles dents*" (O. C. 201) par "*le Temps et l'Amour*" (O. C. 201).

La flagellation joue aussi un rôle important dans l'érotique de Baudelaire. Dans un des *Petits poèmes en prose*, le narrateur nous présente avec une satisfaction évidente une femme en cage qui, hurlant sous les coups, "*étincelle tout entière comme un fer qu'on bat*" (O. C. 169).

La référence au rapport sexuel est explicite dans certaines tortures décrites par Clara. Par exemple dans celle de la flagellation : "*Quand la badine était rouge, le soldat fouettait l'homme à tour de bras, sur les reins... La badine faisait : chuint ! dans l'air... et elle pénétrait, très avant, dans les muscles qui grésillaient et d'où s'élevait une petite vapeur roussâtre [...] Alors, le soldat laissait refroidir la badine dans les chairs qui se boursouflaient et se refermaient... puis, lorsqu'elle était froide, il l'arrachait violemment, d'un, seul coup... avec de menus lambeaux saignants [...] Puis le soldat recommençait... Il recommença quinze fois !...*" (JDS 165).

Les descriptions de tortures démontent le principe de leur fonctionnement : le détournement de l'acte sexuel. Ce qui aurait dû être source de plaisir devient source de souffrances. Par exemple, le "*supplice de la caresse*" (JDS 165-166), le supplice du rat (JDS 209-211), ou celui de la femme dans l'allée des prévenus (JDS 244). Tous les organes, tous les sens qui contribuent au plaisir sont donc bien devenus des instruments de torture. Certains de ces supplices illustrent les idées de Baudelaire s'adressant à la femme désirée, *À celle qui est trop gaie !* :

"Faire à ton flanc étonné
 Une blessure large est creuse,
 Et, vertigineuse douceur,
 À travers ces lèvres nouvelles,
 Plus éclatantes et plus belles,
 T'infuser mon venin, ma sœur !" (O. C. 108)

Ici les lèvres de la plaie, par leur pouvoir d'analogie sexuelle, conduisent Baudelaire à une forme de sadisme plus intérieur, plus profond, plus troublant. Il s'agit de souiller par la pénétration.

Le désir peut naître de la souillure qui entache l'autre : "*Tant que j'ai été pour elle un homme régulier, elle ne m'a pas aimé...*", pense le narrateur du *Jardin des supplices* (JDS 127) ; de même, Sébastien Roch^{xxiv} constate que "*l'image de Juliette prostituée n'est plus une torture*", mais qu'elle l'"*exalte*" (S. R. 20).

Le sadisme chez Baudelaire prend aussi la forme d'un désir pour l'être aimé fragilisé psychologiquement, en pleurs, en deuil. La tristesse de l'autre devient un stimulant du désir, comme dans son *Madrigal triste* :

"Je t'aime surtout quand la joie
 S'enfuit de ton front terrassé ;
 Quand ton cœur dans l'horreur se noie ; [...]
 Je t'aime quand ton grand œil verse
 Une eau chaude comme le sang ; [...]
 J'aspire, volupté divine !
 Hymne profond, délicieux !
 Tous les sanglots de ta poitrine" (O. C. 124).

Le narrateur du *Jardin des supplices* éprouve une sensation de désir et de meurtre^{xxv} devant une Clara mélancolique. Baudelaire voit dans le malheur un attrait de dominante érotique. Il pense qu'une "*infatigable mélancolie*" est "*faite pour inspirer au spectateur un tout autre sentiment que la pitié*" (O. C. 169-170).

b) Nature du sadisme.

• Le sadisme exprime un désir masochiste.

Baudelaire note dans *Mon cœur mis à nu* qu'"*il serait peut être doux d'être alternativement victime et bourreau*" (O.C. 405)^{xxvi}. Et encore, dans *Pauvre Belgique* : "*Non seulement je serais heureux d'être la victime, mais je ne haïrais pas d'être le bourreau, – pour sentir la Révolution des deux manières*" (O. C. 875-887).

Clara, en commentant ses sentiments lors du récit de la flagellation, souligne l'importance de l'identification à la victime dans le plaisir sadique : "*Et à moi, aussi, chère petite âme, il me semblait que la*

badine entrain, à chaque coup, dans mes reins... C'était atroce et très doux ! (JDS 216).

La plupart des psychologues ont montré que le sadique ne peut jouir de la souffrance de sa victime qu'en s'identifiant d'une façon idéale à elle. Ce besoin d'identification du sadique prend la forme d'un anthropomorphisme lorsque l'objet du désir est inanimé. *Le Galant tireur* (O.C. 204) est un sadique dans la mesure où, pour abattre une poupée, il a besoin de se figurer que c'est sa compagne, et qu'ensuite il manifeste envers son "*cher ange*" une humilité cérémonieuse, parfaitement caractéristique.

Mirbeau, dans "*L'École de l'assassinat*", article qu'il reprend en partie dans l'*incipit* du *Jardin des supplices*, décrit la nécessité pour le tireur d'identifier la cible à un être humain pour prendre du plaisir (JDS 47-49).

Après s'être identifiée à la victime, Clara se place en position de victime, une victime consentante et active, à la recherche du plaisir, illustrant ainsi un comportement masochiste. La relation masochiste a besoin d'un vecteur par lequel elle est signifiée et transmise, ce sont les sens qui ont ce rôle. C'est la foule qui remplit la fonction de bourreau^{xxvii}. Le toucher est le vecteur principal dans ces exemples ; l'odorat est un second vecteur dans la deuxième occurrence. Dans les trois cas, le plaisir ressenti par Clara est souligné par le narrateur^{xxviii} et quelquefois illustré par un ou plusieurs éléments de son corps et ou par son attitude^{xxix}. L'odeur des fleur peut déclencher, chez Clara, un plaisir masochiste^{xxx}. Clara, en "*avançant*" sa gorge et en "*offrant*" sa poitrine au narrateur, se place en victime et s'apprête à faire du narrateur son bourreau (JDS 237)^{xxxi}.

C'est à la "*perversité naturelle*" que, dans ses *Notes nouvelles sur Poe*, Baudelaire impute cette attitude de l'homme à se rendre "*sans cesse*" et "*à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau*" (O. C. 591). Dans *L'Héautontimorouménos* : l'autosadisme réalise la conjonction idéale du tortionnaire et du supplicié :

*"Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis le membre et la roue,
Et la victime et le bourreau ! "* (O. C. 57)

• **Le sadisme exprime un complexe de supériorité.**

Le rire permet à Mirbeau de caractériser le sadique à travers le personnage du bourreau du *Jardin des supplices*. Baudelaire affirme que le rire provient "*de l'idée de sa propre supériorité*" et qu'"on

trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient" (O. C. 693). Baudelaire fait du rire un principe satanique (O. C. 693) et il en souligne l'aspect physiologique : "*Tous les mécréants de mélodrame, maudits, damnés, fatalement marqués d'un rictus qui court jusqu'aux oreilles, sont dans l'orthodoxie pure du rire*" (O. C. 693-694).

Ce "rictus" prend chez le bourreau la forme d'un "tic nerveux"^{xxxii} et compose "*sur son visage la grimace la plus impérieusement comique qui se pût voir sur un visage humain*" (JDS 205).

L'influence du poète est aussi sensible dans cette description du bourreau comparé à "*de la charogne*" autour de laquelle "*des essaims*

Gilles Briaud

de mouches" "*bourdonnent et tourbillonnent*" (JDS 202), qui rappelle ce vers du poème intitulé *La Charogne* :

"Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride" (O. C. 23).

Au satanisme de Baudelaire, Mirbeau substitue des pulsions internes et fait du tic nerveux l'expression de ses pulsions.

c) Les expressions du sadisme.

Le sadisme se traduit soit par le goût pour les scènes de tortures et de mises à mort, soit par la réalisation d'actes sadiques.

• Le goût de l'horrible.

Dans le *Choix de Maximes* consolantes sur l'amour, Baudelaire définit le "*goût de l'horrible*" comme "*ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtre et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques*" (O. C. 314), répondant ainsi par avance au

questionnement d'un des personnages du frontispice du *Jardin des supplices* : "Alors pourquoi courent-elles, les femmes, aux spectacles de sang, avec la même frénésie qu'à la volupté ?... Pourquoi, dans la rue, au théâtre, à la cour d'assises, à la guillotine, les voyez-vous tendre le col, ouvrir des yeux avides aux scènes de torture, éprouver, jusqu'à l'évanouissement, l'affreuse joie de la mort^{xxxiii} ?... Pourquoi le seul nom d'un grand meurtrier les fait-il frémir, jusque dans le tréfonds de leur chair, d'une sorte d'horreur délicate ?... Toutes, ou presque toutes, elles rêvent de Pranzini !... Pourquoi ?..." (JDS 58). La suite du roman illustrera ce goût des femmes : "On se pressait si furieusement, à l'entrée du baignoire, [...]. Caquetages, cris, étouffements, froissements d'étoffes, heurts d'ombrelles et d'éventails [...]" (JDS 168).

Le sadisme de Clara est d'abord un sadisme passif, illustré, non par la participation aux supplices infligés, mais par leur observation et par leur narration^{xxxiv}, qui soulignent son "goût de l'horrible". Clara s'affirme en spécialiste des tortures universelles : "Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues..." (JDS 149). Cette attitude a pour fonction de mettre en évidence l'importance de la vue dans son plaisir

Gilles Briaud

sadique, corroborant les propos sur les femmes tenus dans le frontispice (JDS 159) et par Baudelaire^{xxxv}. La vue des suppliciés procure à Clara des sensations similaires à celles de l'amour^{xxxvi}. Son plaisir est plus grand lorsque la vue de spectacles de supplices ou de souffrances s'accompagne de la présence du narrateur. La complicité dans le spectacle des supplices est un rite préparatoire au plaisir érotique^{xxxvii}. Le spectacle de la torture est une condition préalable indispensable à l'érotisme.

• **Le passage à l'acte.**

Le sadisme passif de Clara s'accompagne d'un sadisme actif dirigé surtout vers le narrateur. Les instruments utilisés rappellent ceux possédés par l'Éros des *Tentations* de Baudelaire : le couteau et le poison. Le premier devient le regard de Clara, le second sa parole. La femme séduit, soumet l'homme par le regard. Elle se donne au regard de l'homme, fait naître son désir. Mais elle utilise son regard pour dominer l'homme. Clara pose sur le narrateur un "regard scalpel", "un regard extraordinaire, où il y avait à la fois de l'étonnement, de la joie, de la pitié, de l'amour – oui de l'amour – et de la malice aussi, et de

l'ironie... et de tout... un regard qui entrait en moi, me pénétrait, me fouillait, me bouleversait l'âme et la chair" (JDS 125-126).

On retrouve ce regard féminin, "*profond et froid*", qui "*coupe et fend comme un dard*" (O. C. 26), chez Baudelaire, dans un de ses deux poèmes intitulés *Le Chat*. Le regard de Clara est caractérisé par sa pénétration et "*une pesante fixité*" (JDS 131), comme les yeux du chat, dont "*le feu de ses prunelles pâles, clairs fanaux, vivantes opales, [...] contemplent fixement*" (O. C. 38) le poète, dans son second poème intitulé *Le Chat*. La métaphore femme-chat est réactualisée par le regard. Mirbeau reprend l'image du dard, utilisée par Baudelaire, pour décrire le regard de Clara, "*regard dardant [...] des flammes vertes, voluptueux et cruel*" (JDS 165). Le "*regard scalpel*", associé à la couleur verte, intensifie, suggère, souligne, le côté sadique de Clara, qui terrifie le narrateur : "*Je vis passer, en ses yeux, une flamme verte, une flamme terrible qui me fit peur...*" (JDS 127). Ce "*regard scalpel*" renvoie aussi bien au chirurgien qu'au tortionnaire, les deux éléments de la comparaison qui définit l'amour selon Baudelaire, pour qui "*l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale*" (O. C. 390). Mario Praz, dans sa célèbre étude sur le romantisme noir, cite de nombreux exemples de personnages sadiques aux yeux verts^{xxxviii}. On retrouve cette association du vert et de la cruauté féminine chez Mirbeau dès 1884, quand il compare la couleur de la mer "*au vert impitoyable et cruel qu'ont parfois les yeux des femmes*"^{xxxix}. La première description de Clara évoque ses "*yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves*" (JDS 104). Or le fauve symbolise la force virile et dominatrice. La dureté de son regard est suggérée par l'"*éclair [qui] traversa le vert de ses prunelles*" (JDS 134). La comparaison de "*la petite fourche dont les dents sont de plâtrerie incrustée d'or, et le manche de jade vert*" (JDS 153-154), qui participe à la torture des forçats, et des yeux verts d'Annie, une autre femme qui se repaît des spectacles de souffrance et de mort, est un nouvel exemple de ces êtres cruels aux yeux verts. Mario Praz en attribue la paternité à Baudelaire dans son poème *Le Poison* :

*"Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts"* (O. C. 36).

On retrouve le thème de la femme empoisonneuse d'âme au chapitre I de la deuxième partie du *Jardin des supplices*, dans lequel une analepse a pour fonction d'expliquer ce que le narrateur a fait pendant les deux années de sa séparation avec Clara. C'est aussi le

lieu pour lui de montrer l'intensité et la nature de la fascination qu'il éprouve pour Clara : "*Je n'avais pu me guérir de l'affreux poison qu'avait déposé, dans ma chair, cette femme dont je sentais que ce qui m'attachait à elle, que ce qui me rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour, qui était un monstre, et que j'aimais d'être un monstre !...*" (JDS 151-152). Mirbeau écrivait déjà dans *Le Calvaire* : "*Elle a le génie du mal, [...]. Elle a versé le poison dans nos veines*"^{xl}. Le narrateur est fasciné par cette femme parce qu'elle le pervertit, le révèle à lui-même.

Le poison, c'est aussi et surtout la parole de Clara. Les dialogues mettent en scène la domination de l'homme par la femme. La raillerie est la méthode la plus employée par Clara, qui s'en sert en pervertissant le modèle maternel : "*O la petite canaille !*" (JDS 126) et surtout : "*Vous êtes un enfant !... [...] Cher petit cœur...*" (JDS 133)^{xli}. Les qualificatifs qu'elle emploie révèlent la véritable nature du narrateur, indiquant ainsi son savoir, sa science dans le mal : "*Oh bébé !... bébé !... bébé, que vous êtes drôle, cher petit voyou*" (JDS 141) ; "*vous devez obéir... Et puis, vous ne savez pas...*" (JDS 136). La raillerie s'accompagne aussi d'une inversion des sexes qui renforce le pouvoir castrateur de la parole : "*Petite femme !... Petite femme de rien du tout !...*" (JDS 156)^{xlii} ; ou d'une négation de sa virilité^{xliii} et de son humanité par la mise en évidence de son animalité : "*Et vous, vous n'êtes qu'une vieille poule !...*" (JDS 217)^{xliiv} – expression qui associe les deux éléments de la raillerie. Mais le rapport de domination qui existe entre les deux est signalé par le vouvoiement, qui marque une certaine distance entre deux personnes, soulignant souvent une hiérarchie. Après la raillerie, il y a l'exclusion comme autre forme de castration du narrateur : "*Laissez-moi*" (JDS 244)^{xliv}. Le narrateur n'a pas besoin d'être l'objet du discours pour que la parole soit castratrice. Il suffit qu'elle soit dirigée contre lui, par exemple le récit de la mort d'Annie a cette fonction, parmi tant d'autres. C'est alors dans la réaction du narrateur qu'il faut en chercher la trace ; il perd ses moyens, la parole : "*L'épouvante me clouait les lèvres. Je regardai Clara, sans avoir l'idée d'une seule parole*" (JDS 145)^{xlv}. Ou il ne répond pas parce qu'il est tenté d'être convaincu^{xlvi}. La domination de Clara s'exprime aussi dans sa manière de gérer le dialogue : elle interrompt le narrateur^{xlvii}, par exemple, ou ne tient pas compte de ses propos^{xlix}.

La parole et le regard peuvent être renforcés par d'autres éléments, comme le timbre de la voix ou le rire. Le timbre de la voix, associé au

regard, souligne le caractère inquiétant et effrayant de Clara, en la virilisantⁱ. Il renforce son image d'être dominateurⁱⁱ, redouble le caractère impératif des ordresⁱⁱⁱ. Le narrateur, lui-même, souligne la puissance du regard et de la parole : "*Ah ! tes yeux de supplice et de volupté... et ta voix... et ton crime... tout cela m'effraie... tout cela me rend fou !...*" (JDS 163). Le rire participe à la castration du narrateur en intensifiant la raillerieⁱⁱⁱⁱ.

Clara participe au supplice du poète en créant chez lui un désir^{liv}, dont elle repousse l'accomplissement dans le temps^{lv} par la récitation du poème qu'elle interrompt par des remarques^{lvi}.

Les actes sadiques de Clara sont peu nombreux. Ils se manifestent par sa volonté d'obliger le narrateur à accomplir certaines actions^{lvii}. Les gestes violents qu'elle lui inflige sont les signes du plaisir sadique qu'elle ressent à la vue d'un spectacle horrible^{lviii}. Elle participe aux tortures infligées aux prisonniers en leur donnant à manger^{lix}, car "*ils ne peuvent pas manger [...] Ils ne peuvent pas atteindre la viande [...] avec ces machines-là*" (JDS 172)^{lx}.

Baudelaire et Mirbeau s'accordent sur la primauté du sadisme dans la conception et la réalisation de l'amour.

* * *

La comparaison de l'œuvre de Baudelaire avec *Le Jardin des supplices* a mis en évidence certains points communs : la haine du capitalisme ; la sollicitude devant les laissés-pour-compte, les "captifs" et les "vaincus" (*Le Cygne*) – auxquels il faudrait ajouter l'admiration pour l'œuvre de Delacroix... Surtout leur confrontation a permis de dégager une vision tragique de la condition humaine à travers leurs conceptions de l'homme, de la femme et de l'amour.

Alors que Baudelaire voit dans la nature la source de tous les maux, Mirbeau pense qu'elle et la société poussent également au meurtre : l'État au lieu d'atténuer les effets de la "*loi du meurtre*" que l'on trouve dans la nature, l'introduit dans la société, d'où la dédicace du roman^{lxi}. Société qui pervertit certains idéaux afin d'assurer sa pérennité et son développement, et qui conduit les hommes à la boucherie. Mirbeau est donc confronté à un dilemme, déchiré entre son rousseauisme et son naturisme, d'une part, et son obsession de la "*loi du meurtre*", d'autre part. Les poèmes des *Fleurs du mal* illustrent l'attirance naturelle de l'homme vers le Mal, tandis que le *Jardin des supplices* souligne l'importance de la culture, comme engrais à la cruauté de l'homme.

Pour Baudelaire, la femme symbolise la nature. Son antiféminisme prend donc sa source dans son antinaturalisme, tandis que celui de Mirbeau semble provenir de l'horreur du sexe, de l'acte sexuel même. Le viol probable de Mirbeau adolescent, par un père jésuite, pourrait en être la cause. Mirbeau voit la femme comme un être complexe, qui lui fait peur et qui le fascine : "*un être obscur, insaisissable, un malentendu de la nature auquel je ne comprends rien*"^{lxii}. Alors que George Sand est perçue par Baudelaire comme un "*monstre*", le génie de Camille Claudel est encensé par Mirbeau. Il ne fait pas seulement de Clara le prototype de la Femme fatale mais aussi et surtout l'initiatrice du narrateur^{lxiii}. En lui donnant ce rôle, Mirbeau réhabilite la femme, elle n'est plus l'être inférieur que voyaient Baudelaire et Schopenhauer, mais un moyen d'accéder à la vérité qui pourrait, peut-être, permettre à l'homme de devenir meilleur et contribuer à la rénovation de la société. *Le Jardin des supplices* en tant que roman initiatique pourrait donc illustrer une autre contradiction de Mirbeau qui, malgré son pessimisme, agit comme s'il croyait en la perfectibilité de l'homme et en la possibilité de transformer la société. Mais la femme est aussi l'instrument de la nature dans son besoin de perpétuer la vie, et l'amour est le piège tendu à l'homme.

Baudelaire et Mirbeau ont tous les deux, une conception sadique de l'amour en unissant l'exercice de la cruauté au plaisir, à la satisfaction sexuelle, mais le premier décrit souvent une femme victime et le second développe plutôt l'image de la femme fatale. Pour Baudelaire il s'agit de profaner la nature à travers la femme, alors que pour Mirbeau sa conception de l'amour illustre l'idée de guerre des sexes. *Les Fleurs du mal* ont abouti aux pleurs du mâle. Le plaisir que l'amour procure permet d'échapper un instant à la réalité. Mais au lieu d'apaiser le désir, il ne fait que l'exacerber, conduisant l'individu à la recherche éperdue du plaisir sous toutes ses formes (particulièrement les formes anormales), la seule délivrance étant la mort. Le goût pour les perversions de Clara^{lxiv} et d'Annie^{lxv} illustre cette quête.

Alors que Baudelaire voit l'œuvre de Satan derrière les perversions de l'homme, Mirbeau y voit la conséquence de pulsions sexuelles et d'un inconscient exacerbés par la société. À l'explication morale de Baudelaire, il substitue une explication clinique et "sociologique"^{lxvi}. Alors que Dieu et le Diable sont omniprésents chez Baudelaire, à travers l'opposition traditionnelle du Bien et du Mal, ils sont absents

chez Mirbeau, l'athée, l'anarchiste. D'une certaine manière, Mirbeau "laïcise" certaines idées baudelairiennes.

Fabien SOLDÀ

i. Bibliographie sommaire :

• Pour les textes :

MIRBEAU, Octave. *L'Affaire Dreyfus*. Paris, Séguier, 1991.

MIRBEAU, Octave. *Combats politiques*. Paris, Séguier, 1990.

MIRBEAU, Octave. *Combats pour l'enfant*. Vauchrétien, Ivan Davy, 1990.

MIRBEAU, Octave. *Chroniques du Diable*. Besançon, Annales littéraires, 1995.

• Pour l'étude :

MICHEL, Pierre. *Les Combats d'Octave Mirbeau*. Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995.

ii. Contrairement à Mirbeau, Baudelaire ne fonde pas sa condamnation de la société sur des critères de justice sociale.

iii. BAJU, Anatole. *L'École décadente*. Paris, Léon Vanier, 1887, p. 2.

iv. *Op. cit.*, p. 189 : "Et puisqu'il y a des supplices, partout où il y a des hommes..."

v. *Ibid.*, p. 149 : "Écoute !... J'ai vu pendre des voleurs en Angleterre, [...]. Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues..."

Ibid., p. 165-167 : "Tiens !... il y a huit jours... j'ai vu une chose extraordinaire... [...]. Je pense toujours à cela !..."

Ibid., p. 180 : "On ligote un patient... [...] Et pense à l'effroyable mort que ce doit être, ces vibrations sous la cloche..."

Ibid., p. 189-190 : "Dans votre Algérie, aux confins du désert, j'ai vu ceci... [...] : la destruction d'une précieuse, émouvante, innocente beauté..."

Ibid., p. 239 : "Ainsi, moi, j'ai voulu voir combien de temps un Chinois pouvait travailler sans prendre de nourriture [...]. Je lui faisais bêcher la terre, sous le soleil..."

vi. *Ibid.*, p. 203 : "C'était un misérable coolie du port... [...] cette belle scie que voilà..."

Ibid., p. 203-204 : "D'un homme j'ai fait une femme... [...] C'est moins facile !... Ha !... ha !..."

Ibid., p. 208-211 : "C'est moi qui avais inventé le supplice du rat : [...]. Dans tous les cas, milady... et quelle que soit la cause finale de cette mort, croyez vous que c'est extrêmement beau !..."

vii. Voir SOLDÀ, Fabien. "Le Jardin des supplices : récit d'une initiation ?". *Cahiers Octave Mirbeau*, 1995, n°2, pp. 61-86.

viii. MIRBEAU, Octave. *L'Abbé Jules*. Paris, UGE, 1977. abréviation utilisée : A. J.

ix. MIRBEAU, Octave. "Pétrisseurs d'âmes" in MICHEL, Pierre. *Combats pour l'enfant*. La Botellerie, Ivan Davy Éditeur, 1990, p. 159.

x. MIRBEAU, Octave. "Souvenir !", *ibid.*, p. 157.

xi. MIRBEAU, Octave. "Réponse à une enquête sur l'éducation", *ibid.*, p. 165.

xii. Cf. MIRBEAU, Octave. *L'Amour de la femme vénale*. Paris, Indigo & Côté-femmes, 1994, 91 p.

xiii. *Op. cit.*, p. 167 : "Cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenientes."

xiv. *Op. cit.* : "J'ai la certitude que je ne suis pas un monstre... je crois être un homme normal, avec des tendresses, des sentiments élevés, [une nature] [une culture] supérieure, des raffinements de civilisation et de sociabilité... Eh bien] ! [] que de fois j'ai entendu gronder en moi la voix impérieuse du meurtre !... que de fois j'ai senti monter **des profondeurs [du fond]** de mon être], [à mon cerveau, dans un flux de sang, le désir, l'âpre [**violent et presque invincible**] désir de tuer !... Ne croyez pas que ce désir se soit manifesté dans une crise passionnelle, ait accompagné une colère subite et irréfléchie, ou se soit combiné avec un vil intérêt d'argent [!]... Nullement... Ce désir naît soudain, puissant, injustifié en moi, pour rien et à propos de rien... Dans la rue, par exemple, devant le dos d'un promeneur inconnu... Oui, il y a des dos, dans la rue, qui appellent le couteau... Pourquoi ?..." Les signes entre] [sont spécifiques à l'article intitulé "Divagations sur le meurtre", *Le Journal*, 31 mai 1896 ; les signes entre [] sont spécifiques au roman, le reste est commun aux deux.

xv. *Ibid.*, p. 79 : "Hélas ! le démon de la perversité, qui vient me visiter à la minute décisive où je dois agir, voulut qu'il en fût autrement et que ce beau projet avortât sans élégance. Au dîner qui devait sceller cette bien parisienne union, je me montrai, envers la jeune femme, d'une telle goujaterie que, tout en larmes, honteuse et furieuse, elle quitta scandaleusement le salon et rentra chez elle, veuve de nos deux amours."

Et aussi *ibid.*, p. 135 : "Une fois de plus, le démon de la perversité – ce stupide démon à qui, pour lui avoir stupidement obéi, je devais tous mes malheurs – interviendrait encore pour me conseiller une résistance hypocrite contre un événement inespéré, qui tenait des contes de fées, qui ne se retrouverait jamais plus, et dont je souhaitais ardemment, au fond de moi-même qu'il se réalisât ?... Non... non !... C'était trop bête, à la fin !"

xvi. LOUYS, Pierre. Propos cités dans *Le Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 53.

xvii. WEININGER, Otto, *ibid.*, p. 21.

xviii. SCHOPENHAUER, Arthur. *Essais sur les femmes*. Arles, Actes sud, 1987. Abréviation utilisée : E. F.

xix. STRINDBERG. Propos cités dans *Le Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, pp.

22-23.

xx. *Op. cit.*, p. 110 : "[...] avec des trous... [...] des caprices incompréhensibles, des volontés terribles."

Ibid. p. 149 : "Clara manifesta sa joie, en tapant dans ses mains comme un baby à qui gouvernante vient de permettre de torturer un petit chien." Et p. 183 : "[...] indignée, en frappant le sol de ses petits pieds, [...]"

xxi. *Op. cit.*, p. 22-23.

xxii. MIRBEAU, Octave. "Mannequins et critiques". *Le Journal*, 6 avril 1893. Abréviation utilisée : M. C.

xxiii. MIRBEAU, Octave. "Ça et là". *Le Journal*, 12 mai 1895. abréviation utilisée : C. L. Voir aussi "Kariste parle". *Le Journal*, 25 avril 1897.

xxiv. Édition utilisée : MIRBEAU, Octave. *Sébastien Roch*. Paris, UGE, 1977. Abréviation utilisée : S. R.

xxv. *Op. cit.*, p. 247 : "Je la désire et je la hais... Je voudrais la prendre dans mes bras et l'étreindre jusqu'à l'étouffer, jusqu'à la broyer, jusqu'à boire la mort - sa mort - à ses veines ouvertes".

xxvi. Voir aussi *L'Héautontimorouménos*, p. 57 : "Je suis le membre et la roue, / Et la victime et le bourreau !"

xxvii. *Op. cit.*, p. 158 : "Clara, elle se jetait au plus fort de la mêlée. Elle subissait le brutal contact et, pour ainsi dire le viol de cette foule avec un plaisir passionné..."

Ibid., p. 169 : "Elle était, elle, libre très joyeuse, au milieu de cette foule dont elle humait les odeurs, dont elle subissait les plus répugnantes étreintes avec une sorte de volupté pâmée. Elle tendait son corps – tout son corps svelte et vibrant - aux brutalités, aux coups, aux déchirements."

Ibid., p. 168 : "On se pressait si furieusement, à l'entrée du bain [...]. Caquetages, cris, étouffements, froissements d'étoffes, heurts d'ombrelles et d'éventails, ce fut dans cette mêlée que Clara se jeta, plus exaltée d'avoir entendu cette cloche [...] ses petits glas lointains qui lui causaient tant de plaisir..." Le son des cloches rappelle à Clara une vision d'horreur qui lui procure du plaisir et entraîne chez elle un désir masochiste. Le caractère conscient et volontaire de son attitude est illustré par l'emploi de verbes d'action sous leur forme pronominale, "se jetait" est utilisé dans la première et la troisième citation, ou grâce à des adverbes, "résolument" qui est associé au verbe se jeter, ou par l'utilisation de verbes sous une forme remplaçant la forme pronominale, "tendant son corps" est presque équivalent à "se tendait".

xxviii. C'est dans les expressions utilisées par le narrateur que le plaisir de Clara est souligné : "plaisir passionné", "volupté pâmée", "plus exaltée" et aussi "un éclat de joie sexuelle".

xxix. *Op. cit.*, p. 169-170 : "Sa peau, si blanche, se colorait de rose ardent, ses yeux avait un éclat de joie sexuelle ; ses lèvres se gonflaient, tels de durs bourgeons prêts à fleurir..." La réaction physique de Clara s'oppose à celle du narrateur.

Ibid., p. 169 : "Et les odeurs soulevées par la foule [...] m'affaissaient le cœur, me glaçaient la moelle. C'était en moi la même impression d'engourdissement liturgique [...]. En même temps, pressé, bousculé de tous les côtés, et la respiration me manquant presque j'allais enfin défaillir." Ce contraste renforce la nature sadique du plaisir ressenti par Clara.

C'est par la parole que le plaisir ressenti par Clara est souligné p. 158 : "Un moment, elle s'écria glorieusement : "- Vois chéri... ma robe est toute déchirée... C'est délicieux !..."

La deuxième citation (p. 169) permet de mettre en évidence un élément caractéristique du style de Mirbeau, la "condensation". Très souvent plusieurs occurrences se font écho et la dernière condense, résume et intensifie l'idée, les thèmes des précédentes. Ainsi on avait p. 155 : "Plusieurs fois, je dus m'arrêter et reprendre haleine. Il me semblait que mes veines se rompaient, que mon cœur éclatait dans ma poitrine." Et p. 159 : "Je crus que le cœur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur de charnier qui s'exhalait [...] de toute cette foule, [...]"

xxx. *Ibid.*, p. 199 : "Et prends mes seins... Comme ils sont durs !... leurs pointes s'irritent à la soie de ma robe... on dirait un fer chaud qui les brûle..." La fleur est le bourreau par l'intermédiaire de la robe. On retrouve un verbe à la forme pronominale qui signifie le caractère volontaire de l'action. Le plaisir qu'elle ressent est illustré par le changement d'état de ses seins et par la parole (p. 199 : "C'est délicieux..."), tandis que sa nature est suggérée par l'image qu'elle emploie pour le définir, il est dû à une souffrance qui fait écho à l'épisode de la torture par flagellation. Tout comme lui, il déclenche le désir chez Clara qui le provoque à son tour chez le narrateur p. 199 : "Et prends mes seins... [...] Viens donc..."

xxxi. *Ibid.*, p. 237 : "Simplement, lentement avec une douceur infinie elle dit : – Eh bien !... tue -moi, chéri... J'aimerais être tué par toi, cher petit cœur !..." Et aussi à la même page : "Son visage s'illumina d'une joie inconnue et resplendissante..." Les paroles ainsi que son visage illustrent le plaisir masochiste qu'elle ressent.

xxxii. *Ibid.*, p. 202-203 : "Un tic nerveux lui faisait remonter la fente de la bouche jusqu'au zygome, en même temps que, par le même mouvement, les paupières, s'abaissant, allaient rejoindre l'extrémité des lèvres, parmi des plis gras de la peau. Et c'était une grimace – une multitude de grimaces – qui donnaient à son visage une

expression de cruauté comique et macabre".

xxxiii. Thème littéraire traditionnel. Sade dit des femmes dans *La Philosophie dans le boudoir* : "Voulez-vous les connaître ? annoncez leur un spectacle cruel, celui d'un duel, d'un incendie, d'une bataille, d'un combat de gladiateurs : vous verrez comme elles accourront." Dans ses *Histoires de masques*, Jean Lorrain décrit une mondaine : "petite femme exquise, mais voilà vingt ans qu'elle adore les assassins, et tressaille d'une volupté profonde en voyant choir une tête coupée. Toujours jeune d'ailleurs et comme gardée fraîche par la vue du sang ! Jusqu'où peut conduire la soif des frissons nouveaux !"

xxxiv. JDS, p. 149 : "Écoute !... J'ai vu pendre des voleurs en Angleterre, j'ai vu des courses de taureaux et garrotter des anarchistes en Espagne... En Russie, j'ai vu fouetter par des soldats, jusqu'à la mort, de belles jeunes filles... En Italie, j'ai vu des fantômes vivants, des spectres de la famine déterrer des cholériques et les manger avidement... J'ai vu dans l'Inde, au bord d'un fleuve, de milliers d'êtres, tout nus, se tordre et mourir dans les épouvantes de la peste... À Berlin, un soir, j'ai vu une femme que j'avais aimée la veille, une splendide créature en maillot rose, je l'ai vue dévorée par un lion, dans une cage..."

Et les épisodes de flagellation et du supplice de la caresse :

Ibid., p. 165 : "Tiens !... il y a 8 jours... j'ai vu une chose extraordinaire..."

Ibid., p. 166 : "L'année dernière, avec Annie, j'ai vu quelque chose de bien plus étonnant... J'ai vu."

xxxv. *Op. cit.*, p. 314 : "ce sentiment [le "goût de l'horrible"], dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtre et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques."

xxxvi. *Op. cit.*, p. 240 : "Et, se serrant contre moi, et me déchirant l'épaule de ses ongles :

— Oh !... chéri !... chéri !... chéri !... chéri !..."

Exclamation par où elle exprimait toujours l'intensité de son émotion aux approches de la terreur comme de l'amour"

xxxvii. *Ibid.*, p. 178 : "Clara s'était collée contre moi, toute frémissante."

— Ah ! mon chéri !... mon chéri !... Le geste et la parole illustrent le plaisir qu'elle prend au moment de la lutte entre les détenus.

xxxviii. PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable*. Paris, Denoël, 1977, p. 354.

xxxix. MIRBEAU, Octave. *Croquis bretons*. Rezé, Séquences, 1993, p. 45.

xl. *Op. cit.*, p. 316.

xli. Voir aussi p. 134 : "Pauvre bébé !... [...] Et voilà que ton âme est plus timide que celle d'un petit enfant !..." et p. 136 : "Oh bébé !... bébé !... bébé !... fit Clara [...]. Chut !... N'êtes vous pas mon bébé, cher petit cœur ?"

xlii. Voir aussi p. 217 : "Dire que je ne suis qu'une femme... [...] et que de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi !..." , p. 216 : "Tu nous gâtas tout notre plaisir avec tes évanouissements de petite pensionnaire et de femme enceinte..." et p. 217 : "Non, je ne vous aime plus, petite chiffon... Oui, tenez... c'est cela... vous n'êtes qu'un amour de petite chiffon de rien du tout."

xliii. *Ibid.*, p. 163 : "Pauvre mignon !... soupira-t-elle drôlement [...]"

xliv. Voir aussi p. 254 : "Le vilain bouc que vous êtes !..."

xlv. Voir aussi p. 236 : "Ah ! je ne veux plus t'aimer... je n'ai plus de désirs pour toi... Cette nuit, tu coucheras, tout seul, dans le kiosque... Moi, j'irai retrouver ma petite Fleur-de-Pêcher, qui est bien plus gentille que toi, [...]"

xlvi. Voir aussi p. 147 : "J'aurais bien voulu pleurer, je ne le pus... J'aurais bien voulu parler encore ; je ne le pus davantage..."

xlvii. *Ibid.*, p. 163 : "Je n'ai pas la force de discuter, balbutiai-je..."

xlviii. *Ibid.*, p. 217 : "Elle m'interrompit vivement, [...] et "Sans attendre ma réponse, elle affirma : [...]"

xlix. *Ibid.*, p. 145 : "Clara... Clara ! suppliai-je, éperdu d'horreur... ne me dites plus rien..." et "Mais Clara ne m'écoutait pas. Elle poursuivit : [...]" Le narrateur est privé de la parole, c'est-à-dire castré.

Voir aussi p. 180 : "J'allais parler, mais Clara me ferma la bouche, avec son éventail déployé :

— Non... tais-toi !... Ne dis rien !... Et écoute, mon amour !... [...] Et ne dis plus rien, ne dis plus rien..." et p. 219 : "Elle n'écoutait pas ma prière et elle continuait sur un ton de mélodie dont je ne suivais pas..."

i. *Ibid.*, p. 134 : "Un éclair traversa le vert de ses prunelles. Elle dit d'une voix plus basse, presque rauque : [...]"

Ibid., p. 165 : "Et d'une voix plus sourde, son regard dardant sur moi des flammes vertes, voluptueux et cruelle, elle parla ainsi : [...]"

ii. *Ibid.*, p. 254 : "[...] et avec une voix où il y a de la colère, de l'ironie et aussi de la lassitude et de l'énerverment : [...]"

Ibid. p. 216 : "Et, tout d'un coup, d'un ton de reproche plus accentué [...]", p. 217 : "Elle dit encore, avec un léger sifflement de mépris, [...]", p. 155 : "Parfois sur un ton de reproche enjoué, elle me disait [...]", p. 170 : "Elle me dit encore, avec une sorte de pitié railleuse [...]" et p. 156 : "Et Clara, répétait de sa voix gazouilleuse : [...]"

iii. *ibid.*, p. 251 : "Sa voix est sèche, coupante, impérieuse..."

- liii. *Ibid.*, p. 163 : "Clara eut un petit rire moqueur". La citation précède : "Pauvre mignon !... [...]"
- liv. *Ibid.*, 1986, p. 175-176 : "Tu as faim ?... poursuivit Clara... Je te donnerai à manger... Pour toi, j'ai choisi les meilleurs morceaux du marché..."
- lv. *Ibid.*, p. 176 : "Mais auparavant, veux-tu que je récite ton poème : Les trois amie ?... Veux-tu ?... Cela te fera plaisir de l'entendre. Et elle récita : [...]" Elle n'attend pas son approbation, elle agit donc contre le gré du poète.
- lvi. *Ibid.*, p. 176 : "Clara s'interrompit : [...]"
- lvii. *Ibid.*, p. 167 : "Et me saisissant le bras, elle m'entraîna, avec elle [...]"
- Ibid.*, p. 175 : "Mais Clara, me ramena vivement, devant la cage" et p. 193 : "Elle m'obligea à me lever du banc..."
- lviii. *Ibid.*, p. 171 : "Tout à coup je sentis ses doigts m'entrer nerveusement dans la peau." La violence du geste anticipe celle du spectacle à venir qu'elle connaît déjà.
- Ibid.*, p. 240 : "Et, se serrant contre moi, me déchirant l'épaule de ses ongles : [...]" On retrouve l'image de la femme-animal, du chat.
- lix. *Ibid.*, p. 172 : "Clara piqua dans le panier du boy quelques morceaux de viande qu'elle lança gracieusement à travers les barreaux dans la cage." Cette occurrence fait écho à celle de la p. 232 : "Légalement, adroitement, Clara enleva du bout de son ombrelle et le jeta aux paons vorace [...]"
- lx. Catherine de Bourboulon raconte dans son livre (*L'Asie cavalière*. Paris, Phébus, 1991, p. 164) un épisode qui a pu inspirer Octave Mirbeau : "J'y remarquai une scène touchante : un voleur était enterré vivant dans une cage de bois. Qu'on se figure un lourd cuvier renversé sous lequel on fait accroupir un être humain, après avoir fait passer sa tête et ses mains dans des trous ronds tellement étroits qu'il ne peut ni les remuer ni les retirer. La cage de bois pèse sur ses épaules ; quelque mouvement qu'il fasse, il faut qu'il la traîne avec lui. Quand il veut se reposer, il doit s'accroupir sur les genoux dans la posture la plus fatigante ; quand il veut faire de l'exercice, il peut à peine soulever cette lourde machine. On recule d'effroi en songeant à ce que doit être l'existence d'un homme condamné à un mois de pareil supplice. Cet infortuné ne pouvait ni manger ni boire, sa femme s'était chargée de ce soin : elle était debout près de la cage, et tirait d'un panier qu'elle avait apporté quelques grains de riz et de petits morceaux de porc qu'elle lui faisait avaler avec des bâtonnets ; [...]"
- Mirbeau a intensifié l'horreur de cet épisode en transformant en torture l'acte de nourrir le prisonnier.
- lxi. "Aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie ces pages de meurtres et de Sang" (JDS, p. 41).
- lxii. MIRBEAU, Octave. "Vers le bonheur". *Le Gaulois*, 3 juillet 1887.
- lxiii. SOLDÀ, Fabien. "Le Jardin des supplices : récit d'une initiation ?", *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, 1995.
- lxiv. Clara meurt symboliquement (Cf. SOLDÀ, Fabien. "Le Jardin des supplices : récit d'une initiation ?", *loc. cit.*
- lxv. Annie peut être considérée comme une référence à Nana (*Nana*, 1880) (Cf. la description de la maladie d'Anne et celle du visage de Nana sur son lit de mort. De plus c'est le sexe qui les conduit toutes les deux à la mort), dont elle est presque l'anagramme. L'économie du texte ayant contraint Mirbeau à franciser le prénom Anna pour rendre la femme sadique universelle, et ne pas la réduire à la femme anglaise.
- lxvi. Il condamne la religion qui a fait de l'amour "un péché" ("À un magistrat", *Le Journal*, 31 décembre, 1899) et l'État qui l'a perverti par le mariage monogamique (Mirbeau sera un fervent partisan du divorce. Cf. MIRBEAU, Octave, *Chroniques du Diable*. Paris, Les Belles Lettres, 1995.).

DEBAT

– Aleksandra GRUZINSKA : Je partage l'opinion de M. Planchais. Mirbeau n'est pas un misogyne. Mais en même temps, pour être juste avec M. Fabien Soldà, il faut reconnaître qu'il y a un certain élément de naturisme dans la vision de la femme qu'il nous présente. Il faudrait savoir nuancer. La femme est soumise aux sentiments, mais Mirbeau lui a donné aussi un dynamisme qu'on ne retrouve chez aucun autre écrivain de l'époque. Précision pour réagir aux rires et aux sourires qui ont accueilli le terme de "naturisme". Certes, la femme est soumise à la nature ; mais elle réagit dynamiquement, d'une manière indépendante.

– Jean-Luc PLANCHAIS : La femme est mise plus ou moins au service de la révolte. Je ne crois pas qu'il y ait vraiment un sentiment d'amour profond dans l'œuvre de Mirbeau. Par contre, Célestine, ou

Germaine Lechat, sont mises en avant, mais uniquement pour leur révolte. Franchement, je n'arrive pas à trouver d'amour.

– Aleksandra GRUZINSKA : Mais dire que la femme est naturelle ne signifie pas qu'elle ne soit qu'un être d'amour ! Elle est dans une certaine mesure un moyen de manifester la révolte.

– Serge DURET : Il me semble qu'il y a une résonance baroque dans cette conception de la femme. Elle est la nature, elle est la création, et cette création – par exemple Célestine, car c'est *Le Journal d'une femme de chambre* qui suggère cette lecture – est marquée au départ par Cléophas Biscouille, personnage qui suggère le diable dans *Le Diable boiteux*. Elle est créatrice, par là même baroque. Et puis elle termine son parcours par son mariage avec Joseph, qui est l'autre image du diable dans le roman. La femme semble être à la fois la nature dans ce qu'elle a de positif, mais aussi de diabolique. Elle est le monde baroque qui se recrée, qui prolifère, mais qui ne donnera jamais la pureté. Il y a là quelque chose qui fait de la femme, dans son ambiguïté, à la fois une image du diable et une image de Dieu. Elle est baudelairienne, car elle a ces deux dimensions.

– Jean-Luc PLANCHAIS : Pour en revenir à Cléophas Biscouille, j'y vois plutôt un indice de la bisexualité. Car Cléo, c'est la petite copine de Célestine.

– Serge DURET : Il a une allure très diabolique, une image cornue...

– Jean-Luc PLANCHAIS : Oui, mais le nom est ridicule. À la rigueur, le diable boiteux, comme vous dites.

– Christian LIMOUSIN : En parlant de Camille Claudel, Fabien Soldà a l'air de la présenter comme une exception, la seule femme capable de créer dans le domaine artistique. C'est contredit par une formule employée deux fois par Mirbeau, je crois : comment une femme peut-elle avoir du génie, autant de génie que Camille Claudel ? Position caractéristique. Face à Berthe Morisot ou Éva Gonzalès, on le sent un peu mal à l'aise pour se situer par rapport à leurs créations.

– Pierre MICHEL : La gynécophobie de Mirbeau gêne énormément. Et les mirbeauphiles, et les féministes. On aimerait bien que le héros soit pur et sans reproches... Mais il partageait quelques uns des préjugés de son temps, ce qui constitue tout au plus une circonstance atténuante. Au même titre, d'ailleurs, que ses expériences malheureuses avec Judith et Alice.

– Jean-Luc PLANCHAIS : Ne pourrait-on pas parler d'une mode lancée par *Le Calvaire* ? Car après on trouve *Mensonges* de Bourget, en 1888, reprise de l'histoire de Mirbeau, puis *La Câlineuse*, de Rebell, qui n'est pas du tout un plagiat, *La Glu* de Richepin, jusqu'à *La Femme et le pantin*, de Pierre Louÿs. Est-ce qu'on peut parler d'une mode Mirbeau ?

– Pierre MICHEL : Cela m'étonnerait que Louÿs ait pensé à Mirbeau. Il me semble que cette vision de la femme fatale est dans l'air du temps.

– Jean-Luc PLANCHAIS : Avant *Le Calvaire*, il n'y a guère que la *Sapho* de Daudet.

– Pierre MICHEL : Mirbeau était très choqué qu'on rapproche constamment son roman de *Sapho*, avec lequel *Le Calvaire* n'a vraiment rien à voir. De surcroît, Daudet était alors un adversaire littéraire dont il entendait prendre systématiquement le contre-pied – pensons aux *Lettres de ma chaumière*. Le rapprochement avec Daudet lui apparaissait à la fois comme erroné – puisqu'il avait voulu faire tout autre chose – et, d'une certaine façon, injurieux, voire diffamatoire, puisque c'était nier sa propre originalité et l'accuser de

plagiat. Il me semble qu'on retrouve dans maintes œuvres de l'époque des idées qui étaient dans l'air du temps, qui remontaient à Schopenhauer et que le scientisme lombrosien dotait d'une scientificité apparente – qui comblait Strindberg ! Reste à savoir si les deux femmes dont il a souffert étaient des exceptions ou, au contraire, des spécimens courants à l'époque. Les historiens pourraient peut-être éclairer notre lanterne sur ce point.

– Françoise QUÉRUÉL : Il existe, avant *Le Calvaire*, des romans qui reflètent la même conception que Baudelaire et Mirbeau, par exemple *Manette Salomon*.

– Sharif GEMIE : Beaucoup d'auteurs de la fin de siècle sont partagés. Mirbeau a contredit les autres sur beaucoup de terrains (le colonialisme, la place de la classe ouvrière, par exemple) et a adopté des positions originales. Mais sur la femme, il est sans originalité, à mon avis. Il n'a fait que copier les autres. Il est banalement misogyne.

– Pierre MICHEL : Je crois qu'il faut mettre quelques bémols. Il est vrai que la femme lui inspire une gynécophobie sur laquelle je ne reviendrai pas. Mais qui dénonce le colonialisme dans *Le Jardin des supplices*, sinon une femme, Clara, qui reprend à son compte des passages entiers d'articles de Mirbeau – ce qui implique qu'il s'identifie dans une certaine mesure à son héroïne ? Qui défend les droits de la classe ouvrière dans *Les Mauvais bergers*, sinon une femme, Madeleine, la *pasionaria* des corons incarnée par Sarah Bernhardt ? Qui est solidaire des pauvres et des humiliés dans *Les Affaires sont les affaires*, sinon une femme, Germaine Lechat ? Qui dénonce l'exploitation éhontée de la domesticité dans *Le Journal d'une femme de chambre*, sinon son porte-plume en jupons, Célestine ? Mirbeau donne donc à des femmes des rôles positifs – ou dynamiques, comme disait Mme Gruzinska. En tout cas, il n'y a chez lui aucun manichéisme.

– Sharif GEMIE : Mirbeau utilise les femmes comme des voix, de même que les catholiques ont utilisé Marie.

– Pierre MICHEL : Il les instrumentalise.

– Sharif GEMIE : C'est ça. Peut-être que la femme de chambre, c'est le cas exceptionnel.

– Hélène VÉDRINE : Oui, mais à la fin du roman, elle se contente de répéter des idées conformistes.

– Bernard GARREAU : L'image de la mère est également un instrument pour son fils, dans *Sébastien Roch*. C'est une mère morte, et Sébastien se sert d'elle pour se venger de son père en fantasmant sur un adultère.

– Aleksandra GRUZINSKA : Il me semble que le dynamisme de la femme chez Mirbeau reste à étudier. Il donne de la femme une image très positive.

– Bernard GARREAU : Reste à savoir si c'est un instrument positif.

– Pierre MICHEL : Nous pouvons passer au deuxième volet du débat, qui portera sur les innovations de Mirbeau en matière de roman, sur son ouverture à la modernité romanesque.

– Nella ARAMBASIN : Est-ce que, dans *Dans le ciel*, il y aurait une poésie du tableau ? N'y aurait-il pas une possibilité d'y voir des tableaux, une plasticité à l'œuvre ?

– Françoise QUÉRUÉL : Oui, probablement, comme dans la plupart des romans naturalistes et post-naturalistes, qui privilégient le regard, incontestablement.

– Nella ARAMBASIN : Il me semble qu'il y a un travail sur le ciel, qui est vraiment plastique dans la description.

– Françoise QUÉRUEL : Vous voulez dire que le ciel est l'un des thèmes traités par la peinture de l'époque et que Mirbeau travaille sur le même sujet ? C'est en effet un thème que j'aurais pu développer.

– Pierre MICHEL : Mirbeau va utiliser *Dans le ciel*, non publié en volume, comme un stock de récits qu'il va réutiliser à des fins alimentaires : 350 francs la copie ! Dans une de ces reprises avec variantes, "Kariste", je crois, il va expliciter le sens du titre de son roman. L'homme ne peut pas vivre dans le ciel des Idées, la Vérité, la Beauté, au milieu desquelles entend vivre l'artiste idéaliste. Mais il ne saurait les y trouver : il ne trouve à la place que l'impuissance et la mort, il dégénère en peintre symboliste – ce qui permet à Mirbeau de critiquer les pré-raphaélites. Un autre sens possible du titre, complémentaire du premier, c'est que l'artiste doit vivre parmi les hommes, si douloureux que ce soit, au lieu de chercher son inspiration dans "l'extra-nature". Troisième sens possible du titre : ce n'est pas en s'évadant de la vie par le rêve, en fuyant dans l'irréel, que l'on arrive à bien vivre. Le suicide de Lucien n'est pas seulement le signe d'un échec artistique, c'est aussi un échec existentiel. On ne peut pas vivre dans le ciel, comme cela apparaît nettement dès le premier chapitre. Enfin, je citerai pour mémoire une explication anecdotique du titre : aux Damps, où Mirbeau a rédigé son roman, la rue qui, de l'Eure, monte vers la mairie, s'appelle la rue Monte-au-ciel... Le décor n'est pas nommé, mais c'est bien de la région des Damps qu'il est question.

– Christian LIMOUSIN : Il n'est pas possible de vivre dans le ciel, mais il n'est pas possible non plus de vivre en bas, parmi les hommes qui se querellent, qui boivent, qui sont dégradés par leurs coucheries. Où vivre ? C'est un roman où il n'y a plus de lieu pour vivre. Les personnages sont raréfiés, et tous s'évanouissent.

– Serge DURET : On en retrouve des échos dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Célestine, c'est le ciel, et elle veut toujours habiter en haut, elle a des aspirations à monter, mais elle est toujours obligée de redescendre dans des lieux où elle ne peut pas vivre. Il y a chez elle bien des aspirations vagues, brumeuses, inabouties...

– Christian LIMOUSIN : Il y a l'attirance du gouffre aussi, chez Célestine.

– Serge DURET : Mais Célestine évoque aussi le ciel.

– Pierre MICHEL : *Dans le ciel* est d'un pessimisme noir et ne propose aucune issue. La dernière scène est d'autant plus impressionnante que le récit s'interrompt brusquement, ce qui est contraire aux usages narratifs en vigueur. Quand Mirbeau rédige ses feuilletons hebdomadaires, au fil de la plume, semble-t-il, il traverse une très grave crise existentielle, doublée d'une crise conjugale, qui, de son propre aveu, lui fait frôler les abîmes de la folie. Il se voit déjà sous les ombrages d'une maison de santé... Ce qui va le sauver, c'est l'action. Il y a une phrase de Lucien qui sonne comme une injonction, quand il dénonce "la désertion du devoir social". L'artiste qui fuit le monde est un déserteur à ses yeux. Mais Mirbeau n'en a pas moins subi la tentation de la désertion, tant la vie parmi les hommes – et les femmes, donc ! – se révèle douloureuse. Ce qui va donner un sens à sa vie – en montant, bien sûr – et le sauver de sa neurasthénie et de sa crise conjugale, c'est l'affaire Dreyfus. Jusque là, il oscillait entre deux remèdes traditionnels : la contemplation (des fleurs ou des œuvres d'art) et la vie frénétique (le divertissement pascalien). L'engagement dreyfusiste va lui offrir une issue en donnant un sens à son agitation. *Dans le ciel*, c'est un moment de total désespoir.

Mirbeau est au fond de l'abîme. Mais il lui a fallu en passer par là pour avoir une chance de s'élever. Le désespoir s'est révélé positif.

– Christian LIMOUSIN : C'est aussi un tournant dans le roman de l'artiste, parce qu'on n'y trouve plus du tout l'évocation du milieu artistique qu'il y avait, par exemple, dans *Manette Salomon*, ni de la critique, ni du Salon, ni des galeries de peinture. C'est une épure existentielle. On est entre *Manette Salomon* et Beckett.

– Pierre MICHEL : Extraordinaire positionnement historique de Mirbeau !

– Claude HERZFELD : Je vais tout compliquer en ajoutant que *Dans le ciel* me fait penser à *La Montagne magique*, où le héros, qui s'est isolé dans un sanatorium, finit par rejoindre un pays plat. Il y rencontrera la mort, vraisemblablement, mais une mort qui n'a rien de métaphysique.

– Bernard GARREAU : J'aurais une question à poser à Anne-Laure Séveno, à propos de l'alcoolisme et des névroses. Vous y avez vu une parodie du naturalisme. Y a-t-il des indices qui pourraient conforter cette thèse ?

– Anne-Laure SÉVENO : Oui, c'était à mon avis l'abondance d'adjectifs qualifiant la névrose, dans le portrait de Mme Mintié, qui m'a indiqué cette piste. Je me référerai à un article de Jean-Luc Planchais sur l'image de la mère. C'est une vision personnelle du portrait de la mère. Et ces caractéristiques sont redondantes. C'est à la fois un hommage et une récusation.

– Pierre MICHEL : Votre intervention m'amène à faire une remarque générale, que je développerai demain. Chaque fois que Mirbeau affirme une idée, il se dédouble en quelque sorte pour constater par lui-même qu'elle peut très bien être erronée, voire constituer une mystification. Dédoublement permanent fort inconfortable pour le lecteur, qui est perpétuellement déconcerté, lors même qu'il recherche dans la littérature une vision rassurante du monde. Mirbeau est un inquiet, comme Gide. Il en est de même des formes littéraires : au moment, par exemple, où il semble "faire du naturalisme" – c'est par exemple ce que dira Daudet à propos de *L'Abbé Jules* – il prend ses distances par rapport à la forme naturaliste et il tend vers le pastiche ou la caricature.

– Jean-Luc PLANCHAIS : Dans *Le Jardin des supplices* également, il critique le symbolisme, et en même temps il s'agit d'un roman symboliste. Les descriptions de fleurs pendant 5-6 pages font penser à du Huysmans.

– Pierre MICHEL : Et en même temps le lecteur se demande si Mirbeau n'est pas en train de se payer sa tête. Ces fleurs existent-elles vraiment ? Ne sont-elles pas aussi imaginaires que chez Boris Vian, par exemple ?

– Jean-Luc PLANCHAIS : Il y a une délectation morbide, dans *Le Jardin des supplices*. Il s'y complaît.

– Serge DURET : C'est un aspect important que cet aspect dialectique de l'écriture et de la démarche de Mirbeau, qui toujours prend le contre-pied. De sorte qu'il est bien difficile d'adopter une position tranchée.

– Pierre MICHEL : Sur la question de la femme, on a un bel exemple de ces contradictions. En 1895, Strindberg reprend à son compte, dans un article de *La Revue Blanche*, toutes les idées de Mirbeau exprimées dans son stupéfiant article sur "Lilith". Or celui-ci est horrifié par tant de stupidités, où il ne voit que du scientisme vulgaire puisé dans les éprouvettes lombrosiennes. M. Strindberg a souffert

des femmes, écrit-il, c'est bien triste pour lui, mais il ne peut s'en prendre qu'à lui ! Naturellement, il parle pour son saint : son article est écrit un ou deux mois après le paroxysme de sa grande crise existentielle et conjugale. Au moment où il commence à émerger, force lui est de constater que, s'il est tombé au fond de l'abîme, c'est bien de sa faute : veulerie face à Judith et Alice, complaisance masochiste, volonté d'expiation et de rédemption par la souffrance. En même temps qu'il exprime, sur le compte des femmes, quelques belles "hénaurmités", il sait mieux que personne qu'elles n'ont pas d'autre objet que de camoufler la complaisance des hommes en général, et la sienne en particulier.

– Claude HERZFELD : Ce qui atténue la misogynie de Mirbeau, c'est la peinture de la veulerie des hommes. Ils ne sont pas présentés sous leur meilleur jour, c'est le moins que l'on puisse dire. En général, face au "péril femmes", ils ne font pas le poids et ne peuvent s'en prendre qu'à eux-mêmes.

– Pierre MICHEL : Mirbeau était, face à Alice, d'une veulerie étonnante. Ainsi, il vouait à Pissarro une admiration et une tendresse toutes filiales. Mais pour Alice, la tribu des Pissarro devait être un peu trop pauvre, trop bohème, trop anar, et elle s'est arrangée pour mettre un terme à leurs visites – comme l'héroïne des *Mémoires pour un avocat*, écrits juste après. Mirbeau a beaucoup souffert de cette rupture avec Pissarro, et il a tout fait pour rentrer en grâce. Sauf ce qu'il aurait dû faire : se dissocier clairement d'Alice. Il a sacrifié dix années de cette extraordinaire amitié parce qu'il était incapable de briser ses chaînes...

– Claude HERZFELD : Pour Alice, il s'agissait de respecter les convenances. Si encore les Pissarro avaient attenté à l'amitié, on pourrait peut-être la comprendre. Mais il n'y a aucun doute possible : c'est l'attitude d'Alice qui a rendu impossible la réconciliation voulue par Mirbeau.