

Clara et Célestine, deux prisonnières mirbelliennes

À un an d'intervalle paraissent *Le Jardin des supplices* (1899)¹ et le *Journal d'une femme de chambre* (1900)², deux œuvres d'Octave Mirbeau dont la figure centrale est celle qui ne cesse d'obséder la littérature fin de siècle : la femme. Bien des traits de l'une et de l'autre des héroïnes doivent beaucoup à l'esprit de l'époque, toutefois, Clara, comme Célestine, dénote la place particulière faite à la féminité dans la poétique de l'auteur. Si la femme est présente dans les romans antérieurs, elle disparaîtra pratiquement des derniers textes³. Il y a donc bien une place de (et pour) la femme à l'échelle de l'œuvre complet. Nous pourrions même ajouter qu'il s'agit d'une place assignée, tant il est vrai que les fonctions du personnage se répartissent de manière binaire entre le type de la femme perverse et celui de la femme victime⁴, dichotomie qui se retrouve dans les deux figures féminines des romans qui nous occupent : Clara est cette femme fatale qui guide le narrateur au cœur de la Chine et de ses mœurs ; Célestine est une domestique soumise aux caprices de ses maîtres et à la servitude de sa condition. Une lecture attentive des deux récits permettrait pourtant de relativiser cette distribution évidente entre volonté et passivité, liberté et soumission, que semble porter l'inscription des héroïnes dans un espace précis. Les lieux dans lesquels elles évoluent apparaîtraient moins déterminants pour elles que déterminés par leur propre représentation, par les aléas d'une interprétation permanente du monde alentour à laquelle elles se livrent et qui diffracte leur propre image. Derrière ce jeu de miroirs, Mirbeau donne à lire une véritable anthropologie sociétale, reflétant l'ambivalence du monde et de l'écriture.

Liberté et enfermement : du jardin exotique à l'espace domestique

La forte interaction entre la femme et l'espace dans les deux romans prend sa source dans les deux *leitmotive* antagonistes qui déterminent la relation que les personnages entretiennent avec les lieux. Clara ne cesse d'affirmer que la Chine est terre de liberté, tandis que Célestine répète sans discontinuer le caractère mortifère de la province où elle s'est exilée. Les deux ont quitté un territoire représentatif de la civilisation et de la culture (l'Europe pour la première, Paris pour la seconde), pour rejoindre un espace qui lui est en tout point opposé (la Chine et la province normande). Mais, à cheminement identique, résultat contraire. « *En Chine la vie est libre* » (p. 133), affirme Clara, tandis qu'au Mesnil-Roy en Normandie, Célestine s'est « *enseveli[e] dans ce fond perdu de province*. » (p. 10 ; expression répétée p. 58). L'isotopie de la liberté domine toute la deuxième partie du JDS, et il n'est pas neutre de la voir intimement liée à la présence du thème du jardin⁵, que ce soit ceux qui entourent, à Canton, le palais de Clara « *où tout est disposé pour la vie libre et l'amour* » (p. 134), ou celui éponyme, qui lui est indispensable pour son équilibre psychique. À l'inverse, où que porte son regard, Célestine se sent enfermée au cœur d'un espace trop étroit pour elle, dans lequel chacun est sous le contrôle de tous, où les commérages renforcent l'impression de surveillance permanente et où l'atmosphère est semblable à « *une prison* » (p. 67). Il y a, à première lecture, une parfaite concordance entre les lieux et l'héroïne qui s'y incarne. Les

¹ Les références de l'article renvoient à l'édition Folio, coll. Classiques, 1997. Le roman sera désigné par l'abréviation JDS dans l'article.

² Nous avons utilisé ici l'édition du Livre de Poche, 1966. Texte abrégé en JFC par la suite.

³ Elle n'accédera plus à un rôle de premier plan dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901), noyée qu'elle sera dans la masse indifférenciée des estivants ; *La 628-E8* (1907) fera la part belle à l'automobile ; *Dingo* (1913) donne le premier rôle à un animal et *Un gentilhomme*, jamais achevé et publié de manière posthume en 1920, mettra en scène une société entière. Toutefois, les contes accueilleront toujours, pour leur part, une présence féminine. Il faudrait signaler encore que Mirbeau écrira à nouveau sur la femme après ces deux récits, mais sous la forme d'un essai plus que d'un texte de fiction et que cette production ne paraîtra qu'en 1922, de manière posthume là encore, en Bulgarie. Il s'agit du fameux opuscule *L'Amour de la femme vénale*, qui n'a été traduit que très récemment en français par les soins d'Alexandre Lévy. (Paris, Indigo & Côté-femme, 1994).

⁴ Pour la victime, se retrouvent les figures de la Maréchale, de l'écuyère, et celles de nombreuses femmes des contes. Pour le démon, nous retrouverions, Juliette, l'héroïne du *Calvaire*, ainsi que tous ses avatars dispersés dans les textes brefs.

⁵ Voir sur ce thème la préface de Michel Delon, *op. cit.*, pp. 21-28.

romans semblent même devoir se répondre l'un l'autre à un an d'intervalle pour constituer une sorte de diptyque symbolique de la figure de la femme et du monde : au départ sans retour d'une héroïne émancipée vers l'ailleurs, vers la nature sauvage et luxuriante du roman de 1899 répond l'univers étriqué de celui de 1900, dont le seul espace de liberté laissé à sa narratrice est le souvenir de Paris, d'un cosmopolitisme choisi et d'une agitation qui tient lieu de vie à ses yeux. Les stéréotypes qui affleurent dans les protagonistes (l'anglaise sadique et la bonne comme objet de tous les fantasmes), de même que la symétrie opposée des itinéraires, suggèrent une sorte de cohérence dans l'enchaînement des deux textes, [solution de] continuité que confirmeraient les circonstances de leur rédaction puisque tous deux sont des textes composés de parties déjà publiées et remaniées à l'occasion de leur publication en volume.

Fusion vs sécession

L'exil de Clara est un exil choisi en réponse à la médiocrité de l'Europe « *et sa civilisation hypocrite, barbare* », assimilée au « *mensonge* » (p. 133). Au réflexe de dissimulation des mœurs qui domine en Occident, elle oppose celui de sincérité, allant jusqu'à l'ostentation, qui prévaut en Chine où les affaires de justice se traitent au grand jour. Dans le passage d'un roman à l'autre, s'établit un jeu de contrastes entre l'ombre et la lumière, qui se matérialise notamment dans les descriptions. Ainsi, l'exubérance de la nature, la démesure de ses productions et leurs richesses dans le JDS trouvent un écho atrophié dans « *les plates-bandes* » et les « *châssis* » du jardin Lanlaire ; l'architecture ouverte du palais de Clara et la dimension spectaculaire du jardin des supplices font contraste avec la clôture de la demeure bourgeoise (qui ferme ses portes aux inconnus et aux nécessiteux⁶) et qui vit du repli sur soi, du secret et de la contention. Cette mutation des espaces n'est pas sans évoquer la grande transformation culturelle, telle que peut la donner à lire Michel Foucault dans ses analyses du pouvoir, qui affecte l'occident. Le choix provocateur de la vie libre s'actualisant dans une Chine finissante est l'amorce de la représentation du passage d'une société soumise à une « *symbolique du sang* », du pouvoir exhibé, à une organisation sociale fondée sur une « *analytique de la sexualité* », du pouvoir normatif⁷, que prolongera le JFC. Le régime du sang, pour être soumis à l'arbitraire du souverain, n'en a pas moins cette caractéristique de posséder une certaine transparence. Dans un tel système, les décisions sont lisibles en ce sens qu'elles prennent forme concrètement sous les yeux des sujets, comme l'illustrent les tortures dont se délecte Clara : chaque victime est suppliciée en fonction d'une règle commandée par son délit⁸. À l'inverse, la puissance du nouveau pouvoir repose sur son caractère diffus, indécélable ; ses arrêts seront difficilement lisibles et ses effets toujours inattendus pour leurs victimes. Le narrateur du JDS, émanation de l'occident, est le premier surpris de sa disgrâce, alors même qu'il est un des rouages de l'appareil politique, tandis que, dans le JFC, jamais la révolte de Célestine contre les injustices de la machine sociale ne trouve un objet sur lequel se cristalliser. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les textes de Mirbeau soient si souvent en prise avec l'époque, la part d'engagement n'y est jamais minorée, même si l'auteur se défie des œuvres militantes. Le constat est encore plus vrai avec ces deux romans, par la mise en tension des deux espaces, qui oblige à une mise en perspective critique des valeurs qui les sous-tendent, et par leur mode de composition, essentiellement fondé sur le réemploi de feuilletons. Or, la production de Mirbeau pour la presse étant des plus soutenues dès son entrée en littérature dans les années 1880, l'invention chez lui ne se départit jamais d'une tonalité politique, pour ne pas dire polémique, comme peut le constater le lecteur de ses

⁶ Ainsi de l'épisode du vieux père Pantois au chapitre IV.

⁷ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Gallimard, NRF, 1978, p. 195.

⁸ Comme l'homme fouetté « *parce qu'il avait volé du poisson* » (p. 165), ou celui condamné au supplice de la cloche dont Clara veut connaître l'identité, « *car on [ne l']ordonne, ici, [...] que pour les criminels de qualité... les princes qui conspirent... les hauts fonctionnaires qui ne plaisent plus à l'Empereur... C'est un supplice aristocratique et presque glorieux...* » (p. 236).

chroniques où fiction et critique sociale se mêlent dans un échange constant de procédés. Une telle sensibilité, qui irrigue les récits fournis aux journaux, ne pourra que s'accroître quand ceux-ci deviennent le prétexte d'ouvrages que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier d'œuvres de circonstance, puisque les remaniements apportés aux épisodes déjà publiés, qui forment l'essentiel de la trame des deux nouveaux romans, vont tous dans le sens de l'actualité, et notamment de l'événement qui bouleverse la fin de siècle : l'affaire Dreyfus. Accréditant le mélange du narratif mis au service du commentaire politique, de nombreux articles de presse relatifs à l'Affaire évoquent la puissance des « pétrisseurs d'âme » (l'expression en elle-même dénote les procédés de manipulation du pouvoir). Celui intitulé « Tout va bien »⁹ pousse à son comble farcesque les conséquences d'un pouvoir normatif en présentant l'incorporation de la foi dans les institutions sous la forme de l'optimisme inaltérable du personnage.

a. Du lumineux au numineux¹⁰ : le monde inversé du jardin des supplices

Le monde du jardin des supplices est en contradiction avec les connotations de son nom. Bien que dévolu à la souffrance, il est présenté comme un univers radieux dont témoigne en premier lieu le prénom de l'héroïne : Clara ou la clarté. Emblématique d'un lieu où tout est mis en lumière, comme ne cesse de le constater le narrateur d'une manière redondante, évoquant tour à tour l'« *éblouissante, aveuglante lumière du soleil* » (p. 170) ou son regard « *ébloui ; ébloui de lumière* » (p. 186), Clara est le guide d'un lieu où les secrets d'amour et de mort exhibés par la civilisation chinoise perdent leur caractère scandaleux pour se changer en norme. Il n'y a rien de caché sous les apparences lorsque le monde est vu au travers de ses yeux, puisque la dimension symbolique des événements se confond avec eux¹¹ et exprime la volonté d'une relation immédiate avec la nature, les instincts, toutes choses qui importent à Mirbeau contre le caractère mortifère de la société.

Ce désir prend diverses formes, dont la première est l'élan avec lequel Clara se porte au-devant de la foule et s'y mêle à plaisir quand le narrateur est, lui, effrayé par le nombre et le danger :

« 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... » (p. 158)

Une telle fureur s'exprime d'une manière plus explicite encore dans les pâmoisons érotiques, réelles ou rêvées, de l'héroïne, substitut de la dissolution de soi dans l'univers. L'obsédant refrain tétalogique composés de tous les fantasmes d'accouplements à plusieurs, de ruts monstrueux, traduit ce désir d'union contre nature qui seule permet d'outrepasser les limites biologiques en réalisant l'alliance des contraires. Clara peut alors déclarer, pour stigmatiser les préjugés du narrateur, que les « *monstres [...] sont des formes supérieures ou en dehors, [...] de [sa] conception* » (p. 225). Son désir répété de débauche n'est qu'un succédané sur lequel renchérit le vœu lancinant de mourir qui constitue le degré suprême de fusion avec le monde¹². Abolition des limites du corps dans une sexualité sans bornes, ou extinction du souffle vital rendant la chair à la matière, les deux fantasmes sont intimement mêlés dans les propos de Clara, qui souhaite, à sa mort, un cercueil dans lequel soient déposés « *des parfums très forts... des fleurs de thalictre... et des images de péché... de belles images, ardentes et nues [...]* » (pp. 218-219). Ce complexe accède à une grande cohérence au regard de l'espace où il prend sa source. Sans en être un éminent spécialiste, Mirbeau, comme ses contemporains, s'est intéressé à l'Orient et à ses traditions¹³. Ses *Lettres de l'Inde* (qui

⁹ *L'Aurore*, 22 juin 1899. Repris dans *L'Affaire Dreyfus*, Séguié, 1991, pp. 323-328.

¹⁰ Nous prenons le terme dans l'acception jungienne qui le rattache aux archétypes, formes symboliques innées et constitutives de l'inconscient collectif.

¹¹ Le narrateur est ainsi fondé à affirmer que « [r]ien ne [lui cachait Clara], ni les lois, ni les morales, ni les préjugés religieux, ni les conventions sociales... » (p. 61).

¹² Pour Gilbert Durand, « [l']instinct de mort résiderait dans le désir qu'a chaque vivant de retourner à l'inorganique, à l'indifférencié. », *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 223.

¹³ Le musée Guimet et sa bibliothèque spécialisée sont évoqués dans le texte à la page 180.

paraissent en 1885 dans *Le Gaulois*), pour n'être qu'un prétexte facile à dissenter sur le monde tel qu'il va, orientent cependant notre attention vers ces horizons sur lesquels l'auteur reviendra dans *La 628-E8*, récit dans lequel les paysages décrits renvoient par analogie à ceux de la Chine. Pouvait-il dès lors ignorer les truismes qui circulent à propos de la pensée chinoise et du bouddhisme notamment ? Des statues de « *Buddha* » apparaissent à plusieurs reprises au détour des allées du jardin (pp. 187 et 199) et Clara, évoquant un souvenir à propos de l'Inde où elle a séjourné, oppose la brutalité pragmatique des Européens à la sereine dévotion des « *Hindous* », dont les prunelles n'expriment « *plus rien qu'un rêve de libération corporelle, l'attente des nirvanas pleins de lumière...* » (p. 191). Décorporisation, fusion dans la clarté de la paix intérieure, les objectifs du bouddhisme sont bien ceux de Clara, qui partage également avec cette pensée la méfiance **à l'égard** de la validité du discours, la recherche de l'indifférenciation entre l'univers et le moi, l'adoption du non-agir comme mode de relation avec le monde afin de n'en pas troubler l'harmonie primitive... L'individu n'est plus, dans une telle conception, qu'une partie du grand Tout avec lequel il doit entrer en résonance, les Chinois étant « *plus que nous dans la logique de la Vie et dans l'harmonie avec la nature* » (p. 162). En ce sens, tout le parcours géographique du roman se confond avec Clara. Conduit à bord d'un bateau qui fait office de maison des plaisirs, le personnage est identifié par les chinois comme « *la femme du jardin des supplices* » (p. 263). Son nom, trois fois répété, referme le texte dans une sorte de fusion inversée, où ce n'est plus l'individu qui s'évanouit dans la nature, mais bien celle-ci qui passe tout entière dans la figure humaine. Dans une proportion non négligeable, le jardin n'est autre qu'un simple reflet de son inconscient, constitué par la projection de ses fantasmes entés sur le réel. Plus qu'un univers lumineux, la Chine est donc pour Clara un univers numineux au milieu duquel elle reçoit un éblouissement sacré, la révélation du sens du monde. C'est pourquoi l'endroit est un lieu renversé : ce ne sont plus les apparences qui permettent d'accéder à l'essence, ce n'est plus le réel qui est d'abord perçu avant sa symbolisation, mais bien la valeur symbolique qui occupe tout l'espace permettant, par l'omniprésence du symbole, « *la révélation d'un numen interne, capable d'unifier ou de réunifier l'âme dans une expérience de type religieux* »¹⁴. En témoigne la description du visage d'un des bagnards :

« *Une face pâle, décharnée, sabrée de rictus squelettaires, les pommettes crevant la peau mangée de gangrène, la mâchoire à nu sous le retroussis tumescent des lèvres [...]* » (p. 175).

Comme retourné, le corps exhibe le squelette, l'ossature est perçue avant la chair supposée la recouvrir. Description exacerbée de la souffrance, le procédé est caractéristique de la présentation du lieu où tout doit retenir l'attention car tout est outré symboliquement. De là l'omniprésence de ce que l'on peut nommer une attitude rétinienne chez le personnage. L'amorce préférée de ses phrases, lorsqu'elle s'adresse au narrateur, est « *Vois* » ou « *Regarde* »¹⁵. Le sous-entendu est clair : il faut se taire devant le spectacle du monde offert à la vue pour ne plus qu'en jouir, ce que tendent à confirmer toutes les descriptions des lieux. Placées sous la coupe du narrateur, elles laissent entrevoir un monde saturé de signes¹⁶, tous immédiatement convertis en symboles au contact de Clara, un univers qui permet l'économie de la recherche d'un sens, désormais exhibé, livré avec les apparences. Et Clara n'a plus qu'à répéter en guise d'initiation l'invite à admirer, quand elle ne se contente pas de paraphraser

¹⁴ Ysé Tardian-Masquelier évoque en ces termes le rôle du symbole chez Jung dans Frédéric Lenoir et Ysé T. Masquelier (sous la dir. de), *Encyclopédie des religions*, t. 2, « *Thèmes* », Bayard Editions, 1997, p. 2152 (c'est elle qui souligne).

¹⁵ « *vois* » aux pages 162, 234, 239 (on trouve également fréquemment le verbe à la forme déclarative « *tu vois* ») ; « *regarde* », pp.190, 191, 225, 230, 235 (x2) ; « *admire* », p. 234. A la page 149, l'énumération compulsive des spectacles cruels auxquels Clara a assisté est accompagnée du syntagme « *j'ai vu* », répété huit fois à l'identique ou sous une forme dérivée.

¹⁶ C'est d'abord l'univers sensoriel qui est saturé par la débauche de couleurs et d'odeurs, ainsi que le commente Michel Delon dans sa préface du roman (p. 29).

les évidences, comme lorsqu'elle réduit métaphores et expériences sensorielles à une plate comparaison¹⁷ :

« Oh ! chéri, ... chéri !... fit-elle... la belle plante !... Et comme elle me grise !... Comme elle m'affole !... Est-ce curieux qu'il y ait des plantes qui sentent l'amour ?... [...] Pourquoi y aurait-il tant de fleurs qui ressemblent à des sexes [...] » (pp. 198-199, c'est nous qui soulignons).

De la rétine à la réticule, il n'y a qu'un pas, franchi par l'héroïne lorsqu'elle métamorphose chaque élément du jardin en partie d'un réseau homogène. Quand le narrateur, qui accompagne Clara et dont le récit rétrospectif constitue une grande partie du roman, dénonce le bourreau dans le personnage affectueusement désigné par Clara comme le « *grand patapouf* », elle, ne voit en ce dernier que ce qui fait sens dans son système : une cruauté affirmée et raffinée qui n'empêche pas son caractère débonnaire et souligne au contraire combien sa fonction est en symbiose avec la nature profonde du monde, s'il est vrai que « *la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie* » (p. 163). Pour préférer le spectacle aux paroles, Clara ne cesse pourtant de parler, mais son discours se superpose parfaitement à son objet, occultant l'écart irréductible de la langue avec le monde. Ses propos accèdent de la sorte à une naturalité de fait confirmant le désir de fusion du personnage. Le narrateur note d'une manière significative que « [l]es mots de "mort, de charme, de torture, d'amour", qui, sans cesse, tombaient [des] lèvres [de Clara], ne [lui] semblaient plus qu'un écho lointain, une toute petite voix de cloche à peine perceptible là-bas, là-bas, et **fondue** dans la gloire, dans le triomphe, dans la volupté sereine et grandiose de cette éblouissante vie. » (p. 197, nous soulignons). Superflus à ses yeux, car obstacle aux retrouvailles sans médiation avec la nature, ses propos sont une simple caisse de résonance de la vision et trahissent un rapport idéaliste au langage qui, rejoignant la dimension sacrée, est la marque d'une parole utopique qui envisage la relation à autrui et au monde comme non problématique. Nous assistons à l'assomption rêvée par Clara d'une naturalité des codes (que la société bourgeoise essaie pour sa part d'imposer afin de justifier l'ordre du monde) qui efface toute séparation entre soi et la nature. Le secret ne concerne pas, en effet, l'univers du jardin. En ce sens, rien de moins mystérieux que ce lieu cousu du fil blanc du symbole.

Le choix du personnage féminin permet de rabattre la thématique du sang sur celle du sexe, « *puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose !...* » (p. 163) et puisque la femme, dans l'imaginaire fin-de-siècle, est la grande pourvoyeuse de fantômes. L'opposition entre l'Orient et l'Occident trouverait là un autre terrain sur lequel s'actualiser, domaine dont Célestine prolongera à nouveau l'émergence dans sa description de la province normande et dans ses analyses des rapports qu'entretient la société avec les choses du sexe. D'un monde à l'autre, en effet, deux conceptions antinomiques de la sexualité s'affrontent par civilisations interposées : d'un côté, celles qui, comme la Chine, se sont dotées d'un « *ars erotica* » ; de l'autre, celles, occidentales, qui voient l'émergence d'une « *scientia sexualis* »¹⁸. Les premières, si elles mettent en place une référence au secret, le font, non pas, comme les secondes, sur le mode de la culpabilité nécessitant la dissimulation et l'aveu, mais sur celui de la relation maître-disciple et de la transmission « *sur le mode ésotérique et au terme d'une initiation où [le premier] guide, avec un savoir et une sévérité sans faille, le cheminement du [second]* »¹⁹. Il s'agit donc bien, pour le narrateur, de cheminer au cœur du sacré, ce qui suppose qu'il doive se défaire d'un certain nombre d'*a priori*, laisser sa culture occidentale à

¹⁷ Notons au passage que le narrateur a déjà relevé cette analogie quelques lignes plus haut (« *Chaque rameau axillaire sortait d'une gaine ivoirine en forme de sexe [...]* », p. 198) et que le bourreau chinois consulté redira la même chose (« *La fleur n'est qu'un sexe, milady...* », p. 214). De même, lorsque le narrateur commente, page 181, d'une manière quasi-scientifique, la composition de « *l'humus naturel* » du jardin (fait de cadavres et de sang frais renouvelé), Clara le fait à son tour, dix pages plus loin, en termes symboliques. Les éléments du jardin sont donc d'une aveuglante évidence symbolique pour chacun.

¹⁸ Distinction opérée par M. Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 77 (voir, à la page 162 du roman, la tirade de Clara à propos de l'érotisme en Chine pour en illustrer le premier terme).

¹⁹ *Ibid.*

l'orée du jardin pour désapprendre à penser selon des schémas européens afin de descendre, sous l'égide de Clara, « *tout au fond du mystère de l'amour* », comme elle le lui annonce (p. 134)²⁰.

b. Faire sécession avec le monde : la lutte avec l'ombre

Célestine développe une attitude toute contraire à celle de Clara. Elle est dans une logique d'opposition, non seulement vis-à-vis du milieu qui l'emploie – et qui constitue l'ennemi de classe –, mais aussi à l'égard de ses pairs. Il est frappant de noter qu'elle prend le contre-pied de Clara relativement à la monstruosité. Plus qu'une société, c'est un bestiaire, **dont** elle prend soin de se démarquer, que décrit Célestine dans son journal. La critique des frasques sexuelles de ses maîtres, notamment de leurs lectures licencieuses, marque le refus de ces fusions charnelles hors normes qui fascinent Clara. La description d'un livre d'images découvert par Célestine dans la chambre de ses employeurs n'aurait pas dépareillé dans l'arsenal fantasmatique de l'anglaise :

« Des bouches en ventouse comme des tentacules de pieuvre, vidant les seins, épuisant les ventres, tout un paysage de cuisses nouées, tordues comme des branches d'arbres dans la jungle !... » (p. 133).

Monstruosité des accouplements, (con)fusion de l'humain, de l'animal et du végétal, c'était le programme de l'héroïne du roman précédent. Mais Célestine rompt avec un tel objectif, et redonne au langage sa portée subversive et polémique. Son geste est un défi à la société, comme elle le souligne en rendant hommage à M. Georges, grâce à qui elle a « *osé, [elle], ignorante de tout, écrire ce journal* » (p. 156). L'écriture de la domestique est, par son existence même, un refus de l'assimilation, puisque le langage est rendu à sa dimension sociale. Or, le social est toujours dissimulation, regard critique, mise à distance. Il n'y a donc pas de naturalité du langage qui permettrait une description neutre et infaillible du monde, mais dans chaque discours une construction particulière du milieu décrit. Célestine oppose à Clara une vision occidentale de la place de l'homme dans le monde, centrée sur l'individu envisagé comme sujet et non comme élément anonyme devant former la partie d'un ensemble harmonieux. Le JFC est donc un univers fondé sur la parole, quand celle-ci était tenue pour négligeable ou redondante dans l'œuvre précédente, une parole qui exsude le désir à chaque ligne au point de faire voir dans ses descriptions le sexe inscrit dans le décor. Car la parole se nourrit du regard. D'où les références récurrentes, là encore, à la vue. Mais, loin de l'aveuglante clarté du jardin, le regard doit à présent vaincre l'opacité métaphorique des événements pour atteindre les ténèbres dans lesquelles se cache le véritable sens de la société. Il s'agit alors, pour la domestique, de se livrer à une traversée des apparences en empruntant le chemin inverse de celui de Clara. L'examen de la chambre d'un couple de maîtres après une nuit orgiaque restitue ce à quoi Célestine n'a pu assister et lui permet de reconstituer les faits par le biais des indices qu'elle a sous les yeux et qu'elle transforme en symboles des mœurs bourgeoises :

« il y avait des piles de coussins effondrés, foulés, écrasés, et de chaque côté, de hauts candélabres, dont les bougies disparues avaient coulé et pendaient, en longues larmes figées, aux branches d'argent » (p. 128).

Comment ne pas lire, dans l'opposition entre les sèmes de la souplesse et de la rigidité, du mol abandon des coussins et de l'altière virilité des candélabres, une métaphore du corps féminin moulu et de celui, vidé, de l'homme ? L'écriture de Célestine saisit dans le cadre quotidien les indices des désordres corporels et accède ainsi à une part de la vérité sociale. Son travail relève de l'investigation et du désenfouissement, c'est une écriture de la révélation. Contre les évidences premières, le regard de Célestine interroge les apparences et

²⁰ Sur la dimension initiatique du roman, voir l'article de Fabien Soldà, « *Le Jardin des Supplices* : récit d'une initiation ? », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, 1995, pp. 61-86.

questionne le réel pour en ramener à la surface le refoulé duquel se détournent prudemment les individus qui l'entourent.

« Ah ! ceux qui ne perçoivent, des êtres humains, que l'apparence et que, seules, les formes extérieures éblouissent, ne peuvent pas se douter de ce que le beau monde, de ce que "la haute société" est sale et pourrie... » (p. 136)

Le déni de réalité opposé aux faits par certains personnages est patent de cette volonté de recouvrir le réel d'un voile pudique ne laissant filtrer, des aveuglantes pulsions de l'homme, qu'une lueur blafarde. Apparaît alors un monde en creux, dissimulé sous les règlements et les habitudes, autant de moyens prophylactiques dressés contre le désordre latent. D'un jardin l'autre. Celui des Lanlaire, les maîtres de Célestine, est un lieu neutre et aseptisé par la mesquinerie de ses allées, de ses « plates-bandes » et de ses « châssis » (véritables serres chaudes domestiquées), qui forment un espace d'apparence civilisée dans lequel couve néanmoins l'instinct génésique que Monsieur ne peut laisser échapper que dans un « *Je ne pense qu'à ça* » (p. 96) révélateur. Célestine est aux prises avec un univers où dominent les faux-semblants, véritable leurre dans lequel reste emprisonné le sens. Outre la « *dimension du secret* »²¹ qui informe le roman, nous pouvons y lire l'illustration du « *paradigme indiciaire* »²² que Carlo Ginzburg décèle dans l'évolution du XIX^e siècle. La figure de Célestine est alors moins celle du guide des turpitudes fin-de-siècle que celle de l'enquêteur qui accumule les indices afin de faire reculer les zones d'ombre, de faire refluer les mensonges et l'hypocrisie sociale. Célestine, énumérant les activités auxquelles elle se livre en observant ses maîtres, rejoint la démarche investigatrice quand il s'agit pour elle de « [r]amasser ces aveux, les classer, les étiqueter dans notre mémoire [...] ». Joseph est, à ses yeux, coupable d'un crime et, bien qu'elle n'ait « *pas de preuve, pas d'indice...* » (p. 204), elle récapitule les faits précis (« *Le crime a été commis un samedi...* », p. 205) et note des « *détails de physionomie* » (*idem*) qu'elle juge probants. La physiognomonie, dont le XIX^e siècle va faire le succès et à laquelle Célestine recourt sans même s'en douter, est d'ailleurs repérée par C. Ginzburg comme l'un des éléments qui alimentent la montée de la sensibilité indiciaire. Dans un tel contexte, le discours tenu cherche en permanence à traverser les apparences afin de lever le voile sur la vérité, occupation qui est bien la fonction principale de l'écriture de Célestine sur laquelle s'accordent tous les commentateurs du texte. En dépit d'une telle orientation de l'écriture, celle-ci reste vouée à la nullité en termes pragmatiques d'effet sur son existence. Défouloir ou élément de compensation, le journal reste sans prise sur le réel qui soumet Célestine aux caprices de Mme Lanlaire et rend compte de son existence comme une succession d'événements subis plus que choisis. Concernant, enfin, l'articulation des deux romans, ne peut-on déceler dans l'épisode du meurtre de la petite Claire (au prénom explicite, là encore²³), un écho au personnage de Clara et à ses attributs ? La fillette est violée et assassinée (les deux thématiques du sexe et du sang sont à nouveau réunies) dans la pénombre d'une forêt ; le crime reste non élucidé, même si Célestine soupçonne le domestique Joseph d'en être le coupable. Faut-il voir dans le geste de cet homme, l'obscur, le taiseux, la victoire d'une société hypocrite sur un univers tout de transparence, le déni de la nature criminelle de l'homme dans l'impunité de l'assassinat ? Célestine est, à l'image d'Hypnos, fils des Ténèbres et de la Nuit, frère de la mort, celle qui veille et se débat dans l'obscurité.

Le renversement des évidences

L'évidence de ce constat, qui ferait de Clara une icône de la femme altière, en symbiose avec le monde, et de Célestine une figure de victime aux prises avec une société qui

²¹ Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*, P.U.R., coll. « Interférences », 2004, p. 188.

²² Expression employée dans son article, « Traces », in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, Flammarion, Paris, 1989.

²³ Le baptême du personnage pour la version en volume (dans la version du *Figaro*, la victime est simplement désignée sous le vocable de « *la petite fille* ») viendrait-il étayer cette hypothèse ?

l'opresse, est pourtant obérée par les réactions des deux femmes, et notamment par la trajectoire, réelle ou imaginaire, qu'elles suivent dans les textes. La distribution des lieux au sein des romans est similaire, puisque tous deux fonctionnent par emboîtements d'espaces concentriques. Mais si Clara les parcourt selon un mouvement centripète qui la ramène toujours vers un centre, un lieu clos, Célestine est, quant à elle, soumise à une véritable force centrifuge.

La première quitte ainsi l'Europe après en avoir hanté les principales capitales. Elle revient en Chine, pour vivre au sein de sa vaste propriété de Canton, mais ne peut s'empêcher de faire des visites répétées au cœur du jardin des supplices (composé lui-même, avec le bain, d'espaces gigognes²⁴). La dernière partie de l'ouvrage retrace l'une de celles-ci dont la conséquence est exposée par Clara : « *Quand je vais aux forçats [...] il me semble que je descends au fond de ma chair... tout au fond des ténèbres de ma chair* » (p. 150). Or, le trouble ressenti face aux gouffres de sa propre psyché la livre à une crise de spasmes, réaction somatique salvatrice pour ne pas sombrer dans le délire qui la menace. Les limites du corps sont ainsi l'ultime refuge, ou l'éternelle prison, d'une héroïne pourtant placée sous le signe de la liberté. Cet échec, qu'annonçait l'idéalisme du rêve de fusion, était déjà contenu en germe dans une phrase de Clara relative à la liberté régnant en Chine : « *Pas d'autres limites à la liberté que soi-même...* » (p. 133). La remarque est prémonitoire de l'enfermement de l'héroïne dans les frontières du désir et de la chair, ce que confirme son statut de sujet observé, scruté, par le narrateur. La liberté revendiquée de Clara ne pourra échapper à la normativité du discours masculin qui, loin de participer à l'euphorie des sens, tâche de comprendre, d'analyser la figure de la femme selon le modèle d'observation que met en place l'avènement de la clinique au cours du siècle²⁵ et qui permet alors à l'homme de conclure son examen par le diagnostic du « *corps prédestiné* » (p. 251) pour l'amour. L'héroïne peut bien tenir un discours émancipé ou avoir une attitude dominante, cette positivité se retourne en négativité qui fait d'elle un être entièrement soumis au sexe, selon la double lecture que l'on peut faire de la figure de la femme fatale selon l'imaginaire décadent et de la femme hystérique du discours médical. L'une des définitions du sexe, à laquelle aboutit le processus d'hystérisation du féminin mis en place au XIX^e siècle, le présente « *comme ce qui constitue à lui seul le corps de la femme* »²⁶, et les dernières pages du roman ne sont qu'une longue illustration d'une séance de clinique au sens où la patiente est soumise à l'observation du narrateur-praticien cherchant dans les signes extérieurs du corps les symptômes de l'affectation. La crise finale de l'héroïne n'est rien d'autre que l'échec manifeste de son désir d'accéder à l'osmose avec la nature, une traduction du refus de l'altérité de l'être et du monde par un corps dont le plus grand désir est de s'immerger à nouveau dans le jardin. Car le corps est un obstacle faisant écran entre l'être et le réel, réel qui n'est accessible que par la médiation du langage et par la glose des apparences, dont l'individu cherche à se saisir sans jamais pouvoir les appréhender. Aussi Clara est-elle soumise à une logique cyclique qui la ramène sans cesse au jardin. C'est pourquoi son cheminement possède une dimension mythique, faite de répétitions, qui va à l'encontre de la dynamique vectorielle de l'histoire. L'illusion de l'évaporation de son Moi dans le paysage, de l'accès à une liberté totale, l'oblige à ce parcours stérile au cœur d'une nature dont la palette d'émotions qu'elle suscite est gage de son authenticité. Clara est un guide d'un genre particulier, un sage qui n'aurait pas accès au savoir qu'il délivre à autrui. C'est en cela que réside sa névrose, qui l'empêche de quitter le domaine symbolique pour en revenir à l'élucidation de ses complexes personnels. Elle est donc symptomatique de son époque : l'univers outré du jardin n'est qu'un monde artificiel

²⁴ Le narrateur décrit ainsi le jardin des supplices : « [il] occupe au centre de la Prison un immense espace quadrilatère, fermé par des murs dont on ne voit plus la pierre que couvre un épais revêtement d'arbustes sarmenteux et de plantes grimpantes » (p. 180) et évoque au cœur du jardin « l'allée circulaire sur laquelle s'embranchent d'autres allées sinuant vers le centre » (p. 200)

²⁵ Voir M. Foucault, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, P.U.F., 1963.

²⁶ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 202.

composé de tous les archétypes de l'inconscient collectif fin-de-siècle, un espace réunissant les préjugés et les clichés occidentaux sur la Chine, dans lequel on se complaît car on s'y aveugle sur l'autre tout en se confortant dans ses propres valeurs. Le narrateur a alors beau jeu de retrouver dans Clara les caractéristiques de l'éternel féminin, elle n'est rien d'autre que cela : l'archétype par excellence d'un univers surdéterminé par l'imaginaire occidental.

Célestine, pour sa part, quitte Paris pour un poste en province où la solitude la conduit à cette prise de parole solipsiste dont la force subversive est limitée par la confidentialité du texte. Si la parole révélatrice, figée par l'écriture, reste inopérante pour l'amélioration de son quotidien, la parole vive conserve, elle, tout son pouvoir polémique. C'est en tant qu'expérience que la parole de Célestine est une parole efficace puisqu'elle lui assure un certain pouvoir sur son entourage et qu'elle a des répercussions directes sur son existence. Ainsi de l'épisode du furet du capitaine Mauger au chapitre IV du JFC. Le caractère gratuit de la cruauté de la domestique, qui a bien saisi la folie du capitaine, se double d'un poids symbolique révélateur de la puissance de son discours. La scène possède de fortes connotations sexuelles qui feraient du furet une hypostase du désir de Mauger auquel Célestine coupe court. Au moment de prendre congé de la jeune femme, après leur entretien durant lequel il lui a affirmé manger de tout, le capitaine lui propose de lui montrer « *quelque chose de curieux et qu'[elle n'a], bien sûr, jamais vu...* » (LP, p. 101). L'amorce est ambiguë. Suit alors l'appel du furet : « *Kléber !... Kléber !...* ». Rien là d'étonnant dans ce nom, hommage rendu par un militaire à un autre soldat (Kléber était un général de la Révolution Française) n'était peut-être la statue de Kléber, rue de Rivoli, aux formes généreuses, si « *éloquentes* » que Jean-Luc Steinmetz y voit l'inspiration de Rimbaud pour deux vers de ses *Stupra* (« *Même un Kléber, d'après la culotte qui ment / Peut-être un peu, n'a pas dû manquer de ressource.* »)²⁷. La référence rimbalienne ne pouvait être connue de Mirbeau (les trois sonnets qui composent les *Stupra* ne furent publiés qu'en 1923 par A. Messein), en revanche la statue pouvait l'être. Mais le furet vaut surtout pour sa dimension symbolique, à la fois attribut phallique et avatar du serpent biblique. Il apparaît, en effet, comme ce dernier « *sur une branche, au dessus de [Célestine et du capitaine], entre deux feuilles vertes et dorées* » (p. 102) et partage avec lui, outre la capacité de ramper, « *des mouvements souples, des ondulations gracieuses de serpent...* » (*idem*, c'est nous qui soulignons). Et lorsqu'il rejoint les deux personnages, c'est pour se placer « *sur les genoux du capitaine qui se mit à le caresser, tout joyeux* » en décrivant sa « *queue frétilante, [sa] tête levée...* ». Lorsqu'elle demande implicitement au capitaine de tuer Kléber, Célestine l'oblige à une castration symbolique qui lui fait ravalier son désir. La parole efficace est également ce qui la délivre, parfois bien malgré elle, des liens contractés avec un employeur. Quand la société estime pouvoir arranger un différend par de lâches compromis, des faux-nez garantissant la paix sociale, la domestique lâche la bonde à un flot discursif ravageur.

« *Il y a des moments où c'est en moi comme un besoin, comme une folie d'outrage... une perversité qui me pousse à rendre irréparables des riens...* » (p. 56)

Elle se sépare ainsi de plusieurs maîtresses, dont les sœurs de Notre-Dame des Trente-Six-Douleurs, au chapitre XIII, pour lesquelles elle dévoile, en une litanie d'injures sacrilèges, la véritable motivation de leur charité²⁸. Posture emblématique de Célestine dans une œuvre qui a bien une réelle volonté de désacraliser toutes les conventions, à l'inverse du JDS qui présentait une héroïne sanctifiant, dans son univers névrotique, le meurtre, la luxure et la souffrance. L'écriture du journal, qui prend forme au cœur de l'ennui quotidien et de l'hostilité générale, ne semble pour sa part qu'une attitude purement compensatoire.

²⁷ Dans la note qu'il consacre au patronyme à la page 281 de son édition des *Poésies* de Rimbaud, Paris, GF-Flammarion, 1989.

²⁸ « *Si la religion, c'est tout cela... si c'est d'être une prison et un bordel ?...* » (p. 308).

Toutefois, c'est cette pratique qui, se constituant en œuvre, permet à Célestine de transcender sa condition *via* la transformation d'une activité scripturaire privée en objet accédant à la légitimité littéraire. L'avertissement du texte, qui expose l'artifice du manuscrit confié à l'auteur-éditeur par une femme de chambre réelle, est le lieu de cette transformation générique et symbolique de l'exutoire en document. En perdant son caractère intransitif, ce dernier accède à une dimension testimoniale et devient littéralement une véritable boîte de Pandore laissant échapper, avec ses secrets, les démons de la société.

Espaces mouvants pour regards complexes

Mais si le sens des romans se résorbait dans le simple renversement des valeurs initiales des héroïnes, ceux-ci ne se départiraient pas d'un registre dogmatique bien éloigné des préoccupations de Mirbeau. Chaque femme va donc à nouveau voir sa valeur s'estomper pour devenir définitivement insaisissable, la motilité de leur rôle donnant corps à des romans bien plus complémentaires qu'antagonistes l'un de l'autre²⁹.

L'échec de Clara dont était témoin le narrateur est relativisé par la mise en récit qu'il en fait. Prise dans la dynamique des trois parties successives qui composent le texte, l'histoire du jardin accède au rang d'expérience ramenant le délire de Clara à un point de vue sur le monde et l'aventure du narrateur à une initiation. La psychanalyse nommerait déhiscence le phénomène psychosomatique dont l'héroïne est victime et dans lequel l'esprit et le corps rompent avec leur tenue habituelle³⁰. Au crépuscule, les forces de Clara décroissent et elle « *n'a plus sa figure de péché* » (p. 252), « [*l']expression glacée de son visage dément toutes les ardeurs lascives de son corps...* » (*ibid.*). Une telle rupture prend acte de l'irréparable béance entre le sujet et le monde, séparation dont Clara a conscience une fois l'expérience du jardin arrivée à son terme. Toutefois, l'échec du désir de fusion est, dans le même temps, une régénération de la quête de sens. Le terme de déhiscence est emprunté au langage de la botanique, dans lequel il désigne la délivrance des semences par la fleur lorsque celle-ci est parvenue à maturité. Clara est une fleur de ce jardin³¹, à ce titre elle est ambivalente, à la fois effrayante, car « *tout est effrayant ici... l'amour, la maladie... la mort... et les fleurs* » (p. 144), et fascinante, puisqu'elle délivre des vérités sur le monde. Le bourreau chinois annonçait déjà que les fleurs meurent « *pour renaître plus tard, et encore, à l'amour !...* » (p. 214). Alors que son discours s'efforce de se fondre avec son objet, le décalage entre les choses vues et la perception qu'elle en a, laissent un interstice pour l'interprétation au sein de l'univocité du parcours initiatique. Cet espace de liberté, né de la discordance entre le monde et l'être qui les appréhende, donne sa raison d'être au récit du narrateur et sauve Clara de la vacuité. Son incessante quête est toujours le moyen de déceler des parcelles de vérité pour qui l'observe, elle sert de révélateur de conscience à ceux qui l'entourent alors même qu'elle est incapable de se départir d'une attitude fusionnelle qui la prive de toute pensée politique, de toute capacité d'objectivation et d'analyse. Le narrateur, comme le lecteur, doit pénétrer quant à lui cet espace symbolique qu'est le jardin, espace archétypal qui donne à lire une critique de la société occidentale colonisatrice, la loi du meurtre généralisé et la sombre révélation des profondeurs de l'âme. Trois moments sont nécessaires pour accéder à ces vérités : la résistance, la fascination, le retour au réel. En faisant son autocritique au début de la troisième partie du roman, le narrateur manifeste la distance qu'il veut mettre entre lui et Clara, dont le charme puissant l'a ramené auprès d'elle après une tentative de fuite. Durant tout le parcours

²⁹ Concernant la nature amphibologique de la femme et de son image chez Mirbeau, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Mirbeau l'obsène », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 101-123

³⁰ On peut tout aussi bien y lire les symptômes de l'hystérie, comme nous le ferons un peu plus loin à la suite de nombreux commentateurs.

³¹ Comme le fait explicitement entendre le narrateur à propos d'un sein « *qui darda sa pointe, rose comme une jeune fleur* » (p. 145), du visage de Clara, « *pareil à une fleur rose dans de l'ombre claire* » (p. 153) ou de sa bouche, « *pareille à la fleur de cydoine* » (p. 188). Ce que confirme l'intéressée elle-même lorsqu'elle se présente comme « *une femme aussi fragile qu'une fleur* » (p. 217).

vers le jardin, il n'aura de cesse de se récrier contre cette femme et ses attitudes scandaleuses, contre ces lieux qui l'intriguent, mais auxquels il ne comprend rien et dont il ne peut traduire en termes clairs les émotions qu'ils suscitent en lui³². Ce trouble, qui prend la forme de l'incapacité à nommer le spectacle qui se joue sous ses yeux, vaut pour marque du décalage qui existe entre ses valeurs et celles ayant cours en ce jardin, mais dit, de surcroît, d'une manière explicite, comme une justification à l'impossible fusion, l'écart irréductible qui sépare langage et nature. Loin d'entrer dans l'espace symbolique, il en épuise le sens par les descriptions botaniques d'une stupéfiante érudition qu'il en fait, réflexe positiviste érigé en garde-fou contre les tentations du lieu. Les deux dernières étapes se succèdent assez rapidement. Le narrateur, éperdu par la multitude de sensations et de spectacles nouveaux auxquels il est confronté, cède enfin à la logique du jardin et ne souhaite plus que faire corps avec cette femme qui la lui a révélée. « *Je la désire et je la hais...* » (p. 247). L'ambivalence de son vœu montre combien les valeurs de Clara se sont imprégnées en lui, qui ne souhaite plus que l'êtreindre « *jusqu'à la broyer, jusqu'à boire la mort – sa mort – à ses veines ouvertes* » (*ibid.*). Mais, alors que cet élan aurait pu, par sa violence et ses conséquences mêmes, être favorablement accueilli par l'initiatrice quelque temps auparavant, il n'est désormais plus l'heure pour le jaillissement libidinal. L'esprit de Clara a commencé à refluer vers les parages mélancoliques qui l'assaillent à chaque fin de visite, empêchant la rencontre des deux êtres et laissant au narrateur la seule consolation de crier compulsivement le nom de celle qu'il a perdue par ses atermoiements. Impuissant à appréhender, d'abord, dans sa globalité la beauté et l'horreur du lieu, le narrateur ne pouvait accéder à la dimension symbolique dans laquelle se complaît Clara ; puis, lorsqu'il parvient enfin à voir par les yeux de la femme, c'est pour constater le nouvel abîme qu'elle a creusé entre eux, par un nouveau pas de côté déconcertant, un autre départ vers un ailleurs, inatteignable. Le spectateur du jardin n'a alors d'autre choix que d'opérer une traversée à rebours des apparences en procédant à la reconversion des symboles en signes, en revenant au réel après le détour par l'univers archétypal, tirant ainsi la leçon de l'expérience dans une dernière étape de l'initiation :

« *Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre...* » (p. 249).

La polysyndète marque, en plus d'un phénomène d'intensité, le cheminement analogique qui ramène au réel, mais à un réel définitivement transformé par le jardin. Alors que, dans un ultime sursaut de la raison, le narrateur en appelle à l'Europe « *pour [se] rassurer, [se] décroiser l'âme et le cerveau avec des souvenirs anciens [...]* » (p. 249), tous ceux-ci sont pervertis par des visions de tortures et de supplices qui lui donnent la clé du réel³³ et que conclut la description de l'Anglaise dont l'insaisissable image est « *la vie, [...] est la présence réelle de la vie, de toute la vie !...* » (p. 250). Car, pour être une descente aux enfers, la visite au jardin des supplices n'en est pas moins doublée d'une valeur mythique par la triple référence à la *Nekya* que l'on peut y trouver : hypotexte dantesque, relevé par Pierre-Marc de Biasi³⁴, dans lequel la visite au jardin se fait pour l'éducation du novice ; dimension expiatoire, selon le modèle de *Psyché* d'Apulée, qui fait ici payer au narrateur ses années

³² Il écrit, à l'orée du jardin, qu'il lui est « *impossible d'en rendre avec des mots la douceur infinie, la poésie inexprimablement édénique.* » (p. 186) et, après la description du passage d'un supplicé, il répète, peu ou prou dans les mêmes termes, son impuissance : « *il est impossible d'en rendre, avec des mots, la douceur infinie et le charme inexprimablement édénique...* » (p. 200). Le même mot « charme » apparaissait en 1897 en prépublication comme pour mieux neutraliser le contraste entre les deux épisodes. La différence de ponctuation a, elle, été glosée par Pierre Michel qui voit dans les points de suspension de la deuxième version la marque de l'ironie du narrateur. De l'aphasie admirative au sarcasme, c'est bien toujours la même distance qui est marquée par rapport au lieu et aux événements qui s'y déroulent.

³³ « *Et ce sont les juges, les soldats, les prêtres qui, partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice s'acharnent à l'œuvre de mort... Et c'est l'homme-individu [...], toute la nature enfin qui, poussée par les forces cosmiques de l'amour, se rue au meurtre [...]* » (p. 250).

³⁴ Voir son article « Un Eden de sang », in *Le Magazine littéraire*, n° 356, « L'Enfer », juillet-août 1997, pp. 70-75. Il y souligne la configuration concentrique des espaces, véritables « *cercles de l'enfer* » (p. 74).

consacrées au mensonge et à la corruption dans un parcours d'épreuves purificatrices ; thématique orphique enfin, qui affleure sous un double aspect, puisque l'on présente, d'une part, un narrateur qui, à l'égal d'Orphée, envoûte ses auditeurs par son récit³⁵, et que, d'autre part, le mythe fait de la visite au royaume d'Hadès l'occasion pour le poète d'en ramener celle qui l'aime à la vie, ce que tente de faire le narrateur en enjoignant Clara de ne plus se rendre au jardin des supplices. Son échec, redoublant celui de sa compagne, semble devoir enfermer la femme dans un processus déterministe, puisque l'Anglaise est prisonnière de « *la seule domination de ses instincts* » (p. 61), comme l'affirme *a posteriori* le narrateur. Mais, de la même manière que l'aporie de l'expérience accédait à une triple dimension mythique, le corps de Clara ne se laisse pas ramener aux apparences auxquelles voudrait le réduire le narrateur-clinicien. Clara se sauve par où on la croyait perdue : le corps qui la possède est un corps hystérique qui ruse avec les apparences et fuit, par une ultime esquivé, la clôture du sens. L'observation clinique était le versant inquisitorial de l'hégémonie du regard dans l'œuvre ; **elle opposait, au regard contemplatif et fusionnel de Clara, une surface et une profondeur qu'il s'agissait de dissocier et de mettre en ordre.** L'Anglaise devenait, dans une telle logique, le parangon de la femme fatale livrée à ses pulsions, mais l'hystérique échappe à la lecture symptomatique de surface en faisant parler le corps. Le langage surcodé de Clara fait place à un discours aux références mouvantes. Et, alors que la médecine cherche à figer les symptômes dans des grilles analytiques, cherche à définir des lois, Clara est rejetée du côté de la nature et de sa liberté anarchique, dans laquelle la science s'accorde à voir la cause des comportements aberrants de l'individu.

À l'aune des études de Michel Foucault sur le dispositif de l'aveu³⁶, le journal de Célestine est loin de se résumer à un accès à la liberté pour la domestique. Il est à la fois l'exhibition de ce qui fait scandale, relève de l'intimité des corps, de la sexualité et des perversions, tout en s'incluant parfaitement dans le projet qui consiste à inciter les discours sur le corps afin d'en mieux cerner les modalités et de dessiner une cartographie des classes et des pratiques sociales. Célestine conforte donc, à son corps défendant, une érotique de la femme de chambre³⁷. Le rôle de dévoilement, de révélation des arrières-cuisines de la bourgeoisie a donc une portée ambiguë dans son désir de tout mettre en lumière et d'éradiquer le secret. Une zone d'ombre subsiste cependant au sein de l'œuvre en la personne de Joseph, l'énigme par excellence. Son caractère fuyant, son silence font de lui l'incarnation d'un danger par son pouvoir de dissimulation. La seule intrigue initiée dans le roman est la recherche du violeur de la petite Claire. Contre la logique du régime de l'aveu, Joseph, est l'ultime représentant du mutisme et des zones d'ombre de l'être ; ainsi que le prouve la suspension de l'enquête jamais résolue³⁸. Il renoue également avec le monde fantasmatique du roman précédent, puisque Célestine ne le cerne que par analogie avec une divinité orientale :

« *Je me souvins avoir vu, dans un petit salon, chez la comtesse Fardin, une sorte d'idole hindoue, d'une grande beauté horrible et meurtrière... Joseph, à ce moment, lui ressemblait...* » (p. 435).

La logique indiciariale achoppe ici sur Joseph qui, bien que contestable, sera le personnage victorieux du roman, le seul qui se soit fixé un but, qui s'y tienne et qui l'atteigne. Mirbeau marque de la sorte les limites du territoire de la raison et d'une écriture dont la fonction de

³⁵ Rappelons que le narrateur a remporté le prix de l'horreur dans la partie intitulée « Frontispice » qui ouvre le roman, ce qui lui vaut le privilège de pouvoir conter son histoire à ses interlocuteurs.

³⁶ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 88 et sq.

³⁷ Pour une étude détaillée de ce thème, je renvoie à Anne Martin-Fugier, « La bonne », in *Misérable et glorieuse, la femme au XIX^e siècle*, Fayard, 1980.

³⁸ L'histoire d'amour que Célestine aura avec le jeune M. Georges, pour rester secrète, sera la seule véritablement authentique qu'elle vivra, aventure dans laquelle deux individus se révéleront l'un à l'autre dans toute leur bonté, où ils feront le don absolu de soi. C'est d'ailleurs M. Georges qui sera l'élément déclencheur de l'écriture (voir p. 156).

révélation pose la question de la vérité. Pour autant qu'elle revendique sa lucidité, Célestine reste marquée par son incapacité à décrypter les mystères de l'âme humaine et les rouages du réel. Selon un mouvement sans cesse contradictoire propre à ce principe, la liberté affichée de la domestique s'annule dans la double dépendance sous laquelle la placent l'ouverture et la clôture du texte. L'avertissement indique que la parole originale est contaminée par les corrections du narrateur-éditeur, appelant ainsi le lecteur à un recul critique sur le texte à suivre, qui ne peut être simplement lu comme une parole authentique, mais bien comme un discours problématique sur l'époque. Mise en garde confirmée par la nature générique du texte : le journal suppose le partage de son auteur entre instance observatrice et instance observée, ainsi qu'une dimension autant réflexive qu'émotive. Célestine est donc à la fois sujet et objet de l'écriture, thème subversif et actant ambivalent quand la fin de la diégèse fait sombrer son autonomie dans la soumission à Joseph, époux et guide politique. Alors qu'elle s'affichait comme marginale, comme inclassable du fait de sa condition ancillaire qui la réduit à un « *monstrueux hybride humain* » (p. 187), elle finira par s'intégrer dans le tissu social. Comme une revanche prise sur ses années d'errance identitaire, Célestine va cumuler les identités pour devenir, elle, la domestique bretonne, la patronne d'un bouge portuaire normand qu'elle dirige, déguisée en Alsacienne. Contre le cosmopolitisme parisien qui lui paraissait gage de liberté et synonyme de vie, elle compile les références régionales pour mieux coller au rôle patriotique qu'elle a accepté d'endosser. Son discours, qui pourfendait les évidences, se confond désormais avec les cris de la foule revancharde et antisémite qui fréquente son café ; son individualisme, enfin, se résorbe définitivement dans le grégarisme des groupes sociaux et des corps constitués comme l'indique le nom de son estaminet : « À l'armée française ! ». À vouloir à tout prix déchiffrer le monde pour ne pas s'en laisser conter, on risque de s'aveugler sur soi-même et de s'y enliser, à l'instar de Célestine.

La transparence de l'univers du JDS débouche ainsi étrangement sur une inquiétante leçon ; le spectacle de grand-guignol auquel il nous convie est en réalité un miroir du monde aux reflets à peine exagérés. Quant à la quête de vérité entreprise par Célestine, elle aboutit à relativiser les apparences et le geste même de l'héroïne, illustrant au mieux le postulat que « *la vérité n'est pas libre par nature, [...] sa production est tout entière traversée par des rapports de pouvoir* »³⁹ : celle qui pensait faire le plus fait peut-être le moins et le personnage le plus inattendu a sans doute eu l'attitude la plus radicale pour saper les fondements de la société⁴⁰ et ébranler toutes les certitudes.

Conclusion

De la neurasthénie rémalardaise de Sébastien Roch aux déambulations en forme d'exutoires que sont les marches de l'abbé Jules dans la campagne, Mirbeau présente, dans ses premières œuvres, des personnages sur lesquels l'influence du milieu est prépondérante. Les héroïnes mirbelliennes qui précédaient le *Jardin des supplices* et le *Journal d'une femme de chambre* étaient des figures qui cristallisaient les vertiges fin-de-siècle avec ses [leurs ?] fantasmes, ses clichés et ses peurs ; elles fixaient une image de la femme qui en neutralisait les ambiguïtés par la claire répartition des rôles (même si l'on y trouvait – mais déjà figé en cliché – un brouillage, cher aux décadents, de la distribution des attributs sexués, les nerfs et les muscles, entre l'homme et la femme). Clara et Célestine sont, pour leur part, mises en situation dans des espaces appréhendés doublement par les héroïnes elles-mêmes et par les regards qui pèsent sur leurs faits et gestes, afin d'aboutir à ces véritables kaléidoscopes axiologiques que sont les deux romans dans lesquels Mirbeau donne à lire une société qui exhibe et refoule simultanément ses valeurs. Par son aspect protéiforme, la figure de la

³⁹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 80.

⁴⁰ Contradictoire aussi, ou tout au moins ambivalente, est la manière dont Joseph bouscule les valeurs de la bourgeoisie : le vol perpétré au Prieuré évoque la « reprise individuelle » qui a occupé, avec la flambée anarchiste, le devant de la scène quelques années auparavant ; quant à sa sensibilité politique, elle s'ancre ouvertement à l'extrême droite, bafouant les principes démocratiques de la Troisième République.

femme, en devenant un chiffre à élucider, se fait métaphore d'une littérature exigeante, creuset de contradictions, nœud sémiotique impossible à dénouer, carte illisible de la fin de siècle et de l'individu.

Arnaud Vareille
Université d'Angers
(C.E.R.I.E.C)⁴¹

Présentation :

Doctorant à l'Université d'Angers sous la direction de Pierre Michel et d'Anne-Simone Dufief, je prépare une thèse sur la conversation dans l'œuvre d'Octave Mirbeau. Plus généralement, mon travail de recherche porte sur la littérature engagée de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, ainsi que sur les interactions entre les modalités d'écriture, les représentations sociales et les pouvoirs de la littérature.

Publications :

- « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », Colloque *Mirbeau et les révolutions esthétiques* (Angers, mai 2000), *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, 2001, pp. 135-157.
- « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 9, 2002, pp. 145-169.
- « Mirbeau l'obscène », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 10, 2003, pp. 101-123.
- « *Amours cocasses* et *Noces parisiennes* : la légèreté est-elle soluble dans l'amour ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 11, 2004, pp. 34-52.
- « La conversation et ses avatars dans les récits d'Octave Mirbeau », *Un moderne : Octave Mirbeau*, ouvrage collectif, Eurédit, 2004, pp. 129-156.
- « La dynamique des images de l'eau dans les récits d'Octave Mirbeau » (en collaboration avec Samuel Lair), Colloque *In aqua scribis* (Gdansk, avril 2004), Actes à paraître en 2005.
- « Prophétie et Histoire, ou comment sortir du Jardin des Paroles », Colloque *Bernard Lazare* (Paris, septembre 2004), Actes à paraître en 2005.
- « "C'est la vie qui exagère" : quelques remarques à propos de la mort de Balzac dans *La 628-E8* d'Octave Mirbeau », *Revue Studia Romanica Posnaniensa*, Poznan (Pologne), à paraître en octobre 2005.

⁴¹ Centre d'Études et de Recherches sur Imaginaire, Écritures et Cultures.