

Mise en scène et en images du sadisme
dans le *Jardin des supplices*
d'Octave Mirbeau

Fabien Soldà

Mémoire de DEA

Sous la direction de Mme Luce Czyba

Université de Besançon - 1991 -

Introduction

Le Jardin des supplices est l'oeuvre qui a permis à Octave Mirbeau de ne pas être totalement oublié. Le succès de ce livre est dû au parfum de scandale qui l'entoure, il est considéré comme un catalogue de tortures et des scènes érotiques, alors que c'est une oeuvre littéraire, un grand roman. C'est surtout un cri d'alarme de son auteur qui l'utilise pour dénoncer la cruauté de l'homme.

L'horreur du sexe et de la femme y est exposé, ce sont deux thèmes que l'on retrouve dans l'oeuvre de Mirbeau, aussi bien dès ses premiers romans : *Le calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888), *Sébastien Roch* (1890). *Le Jardin des supplices* est le quatrième, il paraît en 1899. Ces deux thèmes seraient intimement liés à son expérience personnelle. Son troisième roman raconte le viol d'un collégien par un prêtre, d'après ses biographes il aurait vécu cette agression. Le premier est le récit de la ruine d'un homme par une femme volage. L'argent était un sujet douloureux entre lui et sa femme avare. C'est aussi ces deux thèmes qui font la continuité du *Jardin des supplices* qui se présente comme l'agrégation de trois récits distincts : *Le frontispice*, *En mission* et *Le jardin des supplices*. Les deux dernières parties pouvant être considérées comme les illustrations des thèses exprimées dans la première. *La Mort, la Femme, l'Argent*, tel est le titre du travail de thèse que je me propose de réaliser au niveau de l'oeuvre romanesque de Mirbeau. C'est la continuité de celui mené en D.E.A. même si l'argent n'a pas un rôle important dans *Le Jardin des supplices* car il est quand même présent à travers l'image de Madame G. (femme vénale) et de la mère : "Ma mère, plus âpre encore aux mauvais gains, l'aidait de ses ingéniosités déprédatrices et, raide, méfiante tenait la caisse, comme on monte la garde devant l'ennemi" dit le narrateur qui décrit sa mère en des termes peu flatteurs. L'homme et

la femme sont complices dans le Mal qu'il s'agisse d'argent ou d'amour, mais dans les deux cas la femme est supérieure à l'homme.

Le Jardin des supplices voit son aspect décousu accentué par le fait qu'il est composé de contes et de nouvelles qui sont parus isolés dans les journaux de l'époque et qui ont été modifiés pour s'insérer dans le roman. Il sera parfois intéressant d'étudier leurs transformations et d'en dégager du sens ainsi que celui créée par les ajouts entre l'édition en épisodes et celle en volume du *Jardin des supplices*. En général, son travail consiste à intensifier les images, ce qu'il fait aussi, au niveau du roman lui-même en les intégrant dans une série où chaque image est plus forte que la précédente. Il arrive même que l'une d'elle condense les autres. L'écriture de Mirbeau est une écriture de l'excès. Lorsqu'il décrit l'horreur il fait participer tous les éléments pour la rendre horrible.

La mort fait peur, il la rend horrible en lui donnant le visage de la pourriture ou de la torture. L'excès, toujours l'excès là est la force de son style qui ainsi participe à la description d'un monde cruel, du monde qu'il voit et qu'il expose aux autres afin qu'ils le voient tel qu'il est. Il veut les initier comme Clara initie le narrateur, par la violence, violence des images qui évacue la raison au profit de la sensibilité et la violence dirigée contre l'autre qui est l'expression du sadisme que nous allons étudier dans ce roman à travers sa mise en scène et en images.

Nous allons tenter de montrer que ce roman est un récit initiatique, il implique donc une transformation du narrateur due au sadisme que la femme exerce sur lui. Nous étudierons ensuite les différentes formes de ce sadisme et son rôle dans sa conception du monde.

Première partie

Introduction

Nous allons essayer de montrer que *Le Jardin des supplices* est le récit d'une initiation c'est-à-dire que le narrateur a vécu une expérience qui l'a transformé¹. Il ne s'agit pas de plaquer une grille de lecture qui serait réductrice mais de partir du texte lui-même.

Chapitre 1 - La fonction des descriptions : une vision des enfers

L'initiation d'un individu passe par une étape indispensable : la mort initiatique².

1 - La ville et ses faubourgs

1.1 - Les feux de l'enfer

L'image de l'Enfer se dégage des descriptions de la ville et du désert dans lesquelles les images du feu, de l'incendie sont omniprésentes³. L'Enfer est le lieu de

¹ Simone Vierne a travaillé sur ce sujet et a publié un livre important sur cette notion en littérature : *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, première édition 1973, deuxième édition revue et augmentée 1987. Elle définit l'initiation par son but : "(...) il est bon de rappeler encore une fois le but de l'initiation : permettre à un homme de transcender son état, d'accéder à un statut radicalement différent de celui qui était auparavant le sien, (...)".

R., r., i., p. 66

² Nous allons citer une nouvelle fois Simone Vierne : "Ce moment essentiel de l'initiation, il est bien évident que les différentes cultures ne les conçoivent pas, (...), de la même manière. Nous avons tenté de regrouper les aspects que peut revêtir ce voyage sous trois rubriques :

- les rituels initiatiques de mises à mort
- le retour à l'état embryonnaire (regressus ad uterum)
- la descente aux enfers et (ou) la montée au ciel.

En fait, il s'agit de trois formes de mort initiatique, sur lesquelles les diverses cultures et aussi catégories d'initiation ont mis l'accent en renforçant tantôt les unes tantôt les autres. Elles peuvent donc coexister dans une même initiation, (...)". *R., r., i.*, p. 22.

³ p. 155 : "Et derrière nous, ardente et tassée, escaladant la haute colline, la ville avec ses temples et ses étranges maisons rouges, vertes, jaunes, crépitait dans la lumière".

La description de la ville la nuit confirme cette interprétation, p. 135 : "(...), la ville au loin, les terrasses étagées de la ville s'allumaient comme un immense brasier rouge, comme une montagne en feu".

p. 161 : "Durant huit mois de l'année le ciel reste bleu, d'un bleu lavé de rouge ou s'activent les reflets d'un perpétuel incendie, d'un bleu implacable ou n'ose jamais s'aventurer le caprice d'un nuage". Le jeu des couleurs rappelle la technique des peintres

la torture éternelle, les occurrences de la souffrance humaine mettent en scène et en images la torture, "Des hommes (...), travaillaient péniblement sous le soleil, (...)"⁴, elle est la conséquence du soleil, "(...), sans souci du soleil qui embrasait l'atmosphère et, malgré nos parasols, nous brûlait la peau ; (...)"⁵, ou celle des hommes, "Et, de temps en temps, l'on voit passer ces massives embarcations à roue que des malheureux, enfermés dans une cage, actionnent péniblement de leurs bras secs et nerveux"⁶.

1.2 - Les êtres infernaux

Les Chinois sont décrits en osmose avec la pourriture, la décomposition ambiante. Ce sont des êtres dégradés qui ont perdu leur humanité en perdant leurs visages qui sont devenus des masques transformant cette scène de la vie quotidienne en théâtre de l'horreur et de la souffrance. Leur inhumanité est telle qu'ils sont décrits comme des êtres infernaux⁷, des êtres torturés⁸. Ils sont aussi comparés à

impressionnistes. Cette description fait écho à celle de la traversée de la mer Rouge : p. 109 : "(...) au-dessus de nous, autour de nous, rien que du bleu du ciel et le bleu de la mer, un bleu sombre, un bleu de métal chauffé qui, çà et là, garde les incandescences de la forge. (...), la masse rouge, lointaine, en quelque sorte vaporisée de ces montagnes de sable ardent, (...) et qui émurent comme un brasier, sans cesse en feu, (...)". C'est la couleur qui tisse le rapport entre les deux citations précédentes.

Les images exprimant la chaleur relient la précédente à la suivante : pp. 136-137 : "Il y faisait une chaleur torride, si torride que les endroits les plus frais -par comparaison- de cet atroce pays, (...), me parurent d'étouffantes étuves. La plupart de nos compagnons de voyage n'osèrent pas affronter cette température de feu, (...). Après l'intensité de la chaleur c'est celle du soleil qui est exprimée : p. 161 : "Le soleil cuit la terre, torréfie les rocs, vitrifie les cailloux qui sous les pieds éclatent avec des craquements de verre et des crépitements de flammes". La violence du soleil est rendue par son action sur la matière qu'illustrent les verbes choisis et que les sens permettent de percevoir dans les descriptions précédentes, elle est rendue par les images. Le présent est employé pour produire un effet de constat objectif. Le spectacle décrit est donc d'autant plus impressionnant. Ces occurrences font échos à une qui se situe à la fin du roman au chapitre IX, p. 245 : "Les allées de briques pulvérisées semblent entre le vert exalté des pelouses, ici des rubans de feu, là des coulées de laves incandescentes". On retrouve une image des sentiers ressemblant à celle du *Jardin des supplices* dans un de ses articles sur Claude Monet : "D'abord un champ de luzerne, d'un vert pâle et décoloré par un ardent soleil de midi, un petit sentier court à travers la luzerne, comme un ruban d'or ; (...)". *La France, 21 Novembre 1884*, in *Correspondance avec Claude Monet*, Ed. Du Lérot, p. 233.

La violence du soleil est aussi suggérée par l'adjectif "ardent" que l'on retrouve dans un autre article : "Les cieux se voilent de nuages, les collines sortent de l'ombre matinale, les plaines s'étirent, réveillées par l'ardent soleil, qui dissipe leurs rêves en brouillards lumineux".

L'exposition internationale de peinture, *La France, 20 mai 1889*, op. cit., p. 235

Mirbeau a été un des premiers et un des plus grands défenseurs de l'impressionnisme, il n'est donc pas étonnant d'en voir l'influence dans ses descriptions où la lumière est importante, pensons aux cathédrales de Monet.

⁴ JDS, p. 154.

⁵ Ibid., p. 155 et "Plusieurs fois, je dus m'arrêter et reprendre haleine. Il me semblait que mes veines se rompaient, que mon cœur éclatait dans ma poitrine".

⁶ Ibid., p. 160. Ce supplice réunit l'image des prisonniers dans le couloir et celle du supplice de la cloche.

⁷ Ibid., p. 168 : "Spectres de crime et de famine, images de cauchemar et de tuerie, démons ressuscités des plus lointaines, des plus terribles de Chine". L'horreur qu'ils inspirent est signifiée par l'emploi des termes "spectres" et "démons" intensifiés par leurs compléments et par un récit de Clara qui se situe avant cet épisode (p. 149 : "En Italie, j'ai vu des fantômes vivants, des spectres de famine déterrer des cholériques et les manger avidement...") et qui utilise des termes similaires. C'est un des traits du style de Mirbeau que de créer des réseaux d'occurrences qui en se faisant écho intensifient leurs sens.

⁸ Ibid., p. 157 : "(...), avec d'atroces grimaces qu'accentuent les rouges balafres de leurs visages peints ainsi que des masques, (...)"

des animaux⁹, à des végétaux¹⁰ et à des objets¹¹. Leurs dégradations sont aussi bien physique que morale¹², l'accumulation des actes violents et malhonnêtes suggère que le crime soit omniprésent et de tous les instants.

1.3 - Le Styx

La couleur noire et la pourriture qui règne sur les eaux symbolisent le fleuve mythologique que les âmes devaient traverser pour se rendre aux enfers : le Styx¹³. Nous pouvons en étendre l'image où la ville et à ses faubourgs, et à tous les lieux où pourriture est présente.

Elle est partout, elle règne aussi bien sur le fleuve que sur le quai¹⁴. Elle

Ibid., p. 168 : "De longs portefaix, au masque grimaçant, affreusement maigre, la poitrine à nu et couturée sous leurs loques, (...)". La grimace est généralement une déformation du visage due à la souffrance, à la peur, en la décrivant, elle les suggère. Les "masques" et les "visages peints" sont des éléments du théâtre et de la religion chinoise, ils connotent la mort. Lorsque certains éléments du visage sont décrits c'est pour en renforcer l'aspect dégradé et donc lui nier sa valeur de signe d'humanité.

Ibid., p. 169 : "(...) dont un rire déchiquetait en scie la bouche aux dents laquées de béthel et se prolongeait jusqu'à la pointe de la barbiche en torsions sinistres".

Les habitants de l'île de Ceylan étaient aussi des êtres dégradés.

Ibid., p. 138 : "(...) et des Cinghalaises, plus horribles encore que les anglaises, vieille à douze ans, ridées comme des pruneaux, tordues comme de séculaires ceps de vignes, effondrées comme des paillotes en ruine, avec des gencives en plaies saignantes, des lèvres brûlées par la noix d'areck et des dents de couleur de vieille pipe...".

⁹ Ibid., p. 157 : "(...), de gros marchands, à ventre d'hyppopotame, (...)" et p. 169 : "(...) ; d'autres, avec des glissements de fauves, s'insinuaient dans la forêt humaine, (...)".

¹⁰ Cf. note 8, 4ème citation.

¹¹ Idem.

¹² Ibid., p. 157 : "(...), de gros marchands, à ventre d'hyppopotame, vêtus de robes jaunes, bleues, vertes, hurlant et tapant sur des gens, débitent des charognes de toute sorte : (...) ils brandissent, comme des drapeaux, au bout de longs crochets de fer, d'ignobles quartiers de viande sanieuse, (...)". Les couleurs et la modalité de la voix accentuent la violence de leur action.

Ibid., p. 162 : "Et des marchands ambulants vendaient des images d'anciennes légendes de crimes, des figurations de torture et de supplice, des estampes et des ivoires, étrangement obscène".

L'adverbe "étrangement" suggère le caractère inquiétant et mystérieux de ces représentations.

Ibid., p. 169 : "D'autres s'injuriaient et se tiraient par la natte, cruellement ; d'autres, (...), fouillaient les poches, coupaient les bourses, happaient les bijoux et ils disparaissaient emportant leur butin".

la violence des êtres est accompagnée d'une violence des objets accentuant l'horreur de ce spectacle de torture.

Ibid., p. 156 : "Sur le fleuve, les bateaux se pressaient, se tassaient, mêlant les becs sinistres de leurs proues et les lambeaux déchirés de leurs pauvres voilures".

Cette occurrence renvoie au récit de la mort d'Annie, p. 146 : "Elle voulait que son corps fût déchiré par le bec des vautours".

¹³ Ibid., p. 154 : "Le baigne est de l'autre côté de la rivière qui, au sortir de la ville, déroule lentement, sinistrement, entre des berges plates, ses eaux pestilentielles et toutes noires".

Ibid., p. 160 : "L'une des ses murailles plonge dans l'eau noire, fétide et profonde, ses solides assises que tapissent des algues gluantes".

Ibid., p. 157 : "(...), enjambe la rivière, sur laquelle, au gré des remous et des courants, tournent et descendent de grands cercles huileux".

Ibid., p. 255 : "L'eau était toute noire, d'un noir mat et gras de velours (...)".

"Il y avait une caverne profonde qui s'ouvrait monstrueusement dans le rocher comme un vaste gouffre, défendue par le lac noir et par les ténèbres des bois. Aucun oiseau ne pouvait impunément traverser l'air au-dessus de cette sombre gorge, tant les émanations qui s'en dégageaient montaient vers le ciel. (...). Un horrible passeur garde ces eaux et ce fleuve, d'une saleté hideuse, Charon".

Virgile, *Énéide*, Traduction d'André Bellessord, Ed. Gallimard, 1974, pp. 188-190.

¹⁴ Ibid., p.156 : "Il était sale et défoncé, couvert de poussière, jonché de vidures de poisson. (...), une sorte de petite échoppe

symbolise la décomposition de la civilisation chinoise qui n'est plus que l'imitation d'elle-même¹⁵, un corps pourri sur lequel la vermine grouille¹⁶, comme l'illustre le contact entre l'eau et le baigneur qui est décrit au présent de l'indicatif ce qui lui donne un caractère éternel et fait de lui une sorte d'entité de la Chine¹⁷. Le caractère inéluctable de cette décomposition est illustré par l'augmentation de la pourriture à chacun de leurs pas¹⁸, et elle est confirmée par le bourreau¹⁹.

1.4 - La mort

La mort aboutissement de ce pourrissement inéluctable se trouve représentée par la couleur de l'eau²⁰, le bateau armé symbolise sa menace perpétuelle²¹, et l'immobilité²². Elle est aussi présente sous la forme de micro-organismes qui transmettent des maladies mortelles²³, et à travers la fonction mortelle du soleil qui interdit la vie animale ou qui ne laisse se développer que des êtres microscopiques²⁴.

où l'on vendait, (...), des portions de rats et des quartiers de chiens, des poissons pourris, des poulets étiques*, enduits de copal, des régimes de bananes et des chauves-souris saignantes enfilées sur de mêmes broches...".

* étique : extrême maigreur, décharné.

Ibid., p. 157 : "(...), de gros marchands (...), débitent des charognes de toute sorte, rats morts, chien noyés, quartier de cerfs et de chevaux, purulentes volailles entassées, pêle-mêle, dans de larges bassines de bronze (...). Ils brandissent, comme des drapeaux, au bout de longs crochets de fer, d'ignobles quartiers de viande sanieuse**".

* sanieuse : qui contient de la sanie**

** sanie : matière purulente et fétide.

Les êtres sont aussi dégradés, cf. première partie, chapitre I, 1.3

¹⁵ Ibid., p. 157 : "De petites boutiques imitant les pagodes, des tentes en forme de Kiosque, (...)"

¹⁶ Ibid., p. 156 : "Sur le fleuve, les bateaux se pressaient, se tassaient (...)" et p. 157 : "De petites boutiques (...), se pressent les uns contre les autres. (...) des charognes de toute sorte (...), entassés, pêle-mêle, (...)"

¹⁷ Cf. note 13, 2ème citation.

¹⁸ Ibid., p. 156 : "(...), les odeurs se faisaient plus intolérables, les ordures plus épaisses".

La décomposition se situe aussi bien au niveau des habitations que des terrains.

Ibid., p. 154 : "(...), nous gagnâmes les faubourgs, à cet endroit où la ville diminuée se fait presque la campagne, où les maisons, devenues des cahutes s'espacent, (...). Ce sont ensuite, que vergers en fleurs, cultures maraîchères ou de terrains vagues".

L'ordre des expressions traduit une dégradation.

¹⁹ Ibid., p. 205 : "Nous vivons, dans une époque de désorganisation... Il y a en Chine, Milady, quelque chose de pourri..."

²⁰ Cf. note 13, 4ème citation.

²¹ Ibid. p. 160 : "(...), un petit cuirassé, se tient immobile, la gueule de ses trois canons braqués sur le baigneur".

²² Cf. note précédente et ibid. p. 156 : "Pas un souffle ne passait dans l'air"

²³ Ibid., p. 161 : "Il ne vit là que d'invisibles organismes des grouillements bacillaires qui, (...), prennent distinctement les formes de la fièvre, de la peste, de la mort !" et p. 169 : "Et les odeurs soulevées par la foule - odeurs de cabinet de toilette et d'abattoir mêlées, puanteurs des charognes et parfums des chairs vivantes. (...) alors que les miasmes quittent les terreaux profonds et embarquent la mort derrière chaque fleur, derrière chaque bien d'herbe". L'horreur de ce spectacle est rendue plus forte par le danger important et très effrayant que représentent ces êtres invisibles.

²⁴ Ibid., p. 161 : "(...) ne poussent que des acres maigres, des chardons bleuâtres et des cerisiers rabougris qui ne fleurissent jamais. (...) Il ne vit là que d'invisibles organismes des grouillements bacillaires (...)" et p. 168 : "(...), des corbeilles pleines de viande, où le soleil accélérât la décomposition et faisait éclore tout un fourmillement de vies larvaires".

Le verbe "éclore" appartient au vocabulaire floral ce qui fait naître une comparaison entre les fleurs et la viande pourrie qui les remplace ce qui intensifie l'horreur qui se dégage de cette image que Mirbeau avait déjà suggérée :

Ibid., p. 159 : "(...), de toute cette foule, se ruant aux charognes, comme si ç'eût été des fleurs".

2 - Le couloir

Il reprend presque les mêmes éléments que ceux étudiés dans la partie précédente sauf "les feux de l'enfer". L'accent est mis sur la torture et la souffrance des hommes qui la subissent. Le couloir est d'abord décrit comme une autre angoissante, porte sur l'inconnu, puis il se transforme en musée des hommes.

2.1 - L'antre

L'horreur du couloir se dégage progressivement d'abord par l'ouïe, puis par l'odorat, et enfin par la vue qui l'impose immédiatement au narrateur. Ces bruits sont immédiatement interprétés par son expérience passée, ce qu'il vient de vivre, ils connotent la souffrance et la douleur : "Alors, par-delà les rumeurs de la foule qui envahissait le couloir, par-delà les voix bourdonnantes, je perçus des cris, des plaintes sourdes, des traînements de chaînes, des respirations haletantes comme des forges, d'étranges et prolongés rauquements comme des fauves"²⁵. L'accumulation et la progression de ces expressions, expriment le caractère effrayant de cet inconnu car les images utilisées font aussi bien référence au monde humain qu'au monde inhumain, animal et technologique. On retrouve ici un des procédés utilisés dans les romans gothiques pour créer une ambiance, une tension entre le désir et la peur de connaître ce qui se cache derrière cet inconnu. Au mystère de sa nature s'ajoute celui de sa localisation ce qui a pour effet d'en renforcer le caractère effrayant et infernal²⁶. L'odorat apporte un complément d'information, qui accentue la peur, par des éléments qui connotent la mort. A la douleur psychologique, l'angoisse, s'ajoute la souffrance physique²⁷. La description visuelle de l'horreur est précédée par une conclusion a posteriori du narrateur qui en souligne la nature et son intensité, "l'infernal défilé

²⁵ Ibid., pp 170-172.

²⁶ Ibid., p. 171 : "Cela semblait venir des profondeurs de la muraille, de dessous la terre ... des abîmes même de la mort... on ne savait d'où ...".

²⁷ Id. : "Et l'affreuse odeur de cadavre nous accompagnait aussi ; ne nous lâchait plus, augmentée d'autres odeurs dont l'âcreté ammoniacale nous piquait les yeux et la gorge".

commençait"²⁸.

2.2 - Le musée des horreurs

L'horreur est inspirée par l'intensité de la souffrance des prisonniers soumis à de terribles tortures²⁹. L'emploi de l'image du chien, de l'animal, et du terme "face" dans leurs descriptions fait d'eux des êtres déshumanisés, dégradés³⁰ ; La nature même de la torture participe au sentiment d'horreur ressenti par le narrateur. Le supplice est total et permanent car il agit sur le corps et sur l'esprit³¹.

3 - Le jardin

Le jardin est un subtil mélange où habitent la beauté et l'horreur, chacun de ces deux termes étant intensifiés par l'autre. Il apparaît d'abord un paradis, puis comme un enfer.

²⁸ Id. Cette conclusion participe à la symbolique de l'enfer.

²⁹ Le supplice de Tantale est associé à celui de la gangue. Le temps est un des éléments de la torture : les forçats ne mangent que le mercredi. De plus, le plaisir de manger se transforme en torture car il entraîne une souffrance.

³⁰ Ibid., p. 173 : "Et rétractant leurs lèvres, découvrant leurs crocs comme des chiens furieux, avec des expressions d'affamement qui n'avaient plus rien d'humain, ils essayaient de happer la nourriture qui, toujours, fuyait de leurs bouches, gluantes de bave".

Ibid., p. 175 : "Haletant, aboyant, hurlant (...), avec des souplesses de fauves et des obscénités de singes..." et "La Face ne bougea pas". Ibid., p. 176 : "La Face n'avait pas bougé..." , p. 177 : "Ouah ! Ouah ! aboya la Face, (...), la Face n'avait pas cessé d'aboyer durant la récitation de la dernière strophe" et p. 178 : "(...), elle tendit, (...), à la Face décharnée dont les yeux luirent comme des braises".

L'indifférence du poète à la lecture de son poème et sa victoire sur les autres signifient son animalité.

³¹ C'est la fonction des représentations de supplices placées en face des cellules.

Ibid., p. 174 : "ces niches contenaient des bois peints et sculptés qui représentaient, avec cet effroyable réalisme particulier à l'art de l'Extrême-Orient, tous les genres de torture en usage dans la Chine (...)".

Catherine de Bourboulon parle dans son livre d'un lieu dont la décoration est constituée de représentations de supplices.

"Elle (Tsin-Tsin) ne contient aucun monument remarquable sauf quelques beaux yamouns situés sur le bord de la rivière et une pagode très ancienne, dite *pagode des supplices*, qui mérite par la bizarrerie de son ornementation une description particulière. On y voit une suite de statues en bois peint et doré, presque de grandeur naturelle, qui figurent tous les genres de supplices infligés en enfer en punition des crimes commis ici-bas (...). Puis viennent : (...); un autre écorché vif (trahison); (...); enfin un mandarin broyé par une roue en fer, tandis que des chiens avides se pressent au bas de l'instrument du supplice pour lécher le sang et dévorer les morceaux pantelants de la victime (incendie volontaire). (On retrouve ici l'image des paons dans le jardin des supplices). (...). Toutes ces horribles marionnettes sont montées avec art, et ne laissent pas d'être effrayantes, malgré leur côté grotesque. Les supplices inventés par les Chinois sont épouvantables, et l'artiste qui les a figurés n'a pas que les interprétés au point de vue des bronzes, ou prêtres de Bouddha".

L'Asie cavalière. De Shang-hai à Moscou 1860 - 1862. Ed. Phébus, Paris, 1991

Ce livre a été publié en 1866 chez Hachette et a eu un grand succès. L'expression "pagode des supplices" a peut-être inspiré à Mirbeau le titre de ce roman.

On pense aussi à Des Esseintes collectionnant des représentations de supplices : "Il possédait de cet artiste fantastique et lugubre, véhément et farouche, la série de ses *Persécutions religieuses*, d'épouvantables planches contenant tous les supplices que la folie des religions a inventés, des planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines, des corps isolés sur des brasiers, des crânes décalottés avec des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles cuvées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soins, des os mis à nu, longuement raclés avec des lames".

J. K. Huysmans, *A. Rebourts*. Ed. Flammarion, Col. GF, p. 111.

3.1 - Un paradis

Le nombre des fleurs, leur rareté et leur beauté, font de ce jardin une vision du paradis³², un "enchantement perpétuel"³³, comme le confirme l'harmonie entre elles, les oiseaux, et les éléments artificiels du décor³⁴. Mais cette vision est niée par la présence des instruments de torture dans cette végétation³⁵.

3.2 - Un enfer

Le caractère infernal du jardin est suggéré par les paroles de Clara³⁶, et par l'incipit du chapitre V qui est son historique. (Ce récit est au présent de l'indicatif ce qui jette un doute sur le statut de celui qui parle. La voix du narrateur se confond avec celle d'une objectivité anonyme. Mais du coup, cette voix devient oraculaire pour dire ce qu'est la Chine et ce que sont ses jardins, et en particulier celui des supplices³⁷.

La présence du sang dans ce décor floral³⁸ et celle de la pourriture³⁹, dégrade l'image d'un éden au point de le transformer en un enfer.

3.3 - Un lieu sacré

³² Ibid., pp. 184 - 201 : "Le Chinois ont raison d'être fiers du Jardin des Supplices, le plus complètement beau, (...). C'était un enchantement perpétuel".

³³ Ibid. p. 201.

³⁴ Cet art du jardin est un des éléments de l'art chinois qui a le plus fasciné les européens. Catherine de Bourboulon en décrit un exemple : "Aussi les Chinois choisissent-ils, pour élever un temple, un site riant et pittoresque, avec des eaux pures, de grands arbres et une végétation fertile ; ils y creusent des étangs et des ruisseaux et y tracent une foule d'allées tournantes, près desquelles ils multiplient les arbustes et les fleurs ; par ces avenues fraîches et parfumées, on arrive à plusieurs corps de bâtiments entourés de galeries, dont les piliers sont couverts de plantes grimpantes : on se croirait dans une résidence champêtre consacrée aux plaisirs des sens plutôt que dans un sanctuaire dédié à des divinités". Op. cit. pp. 134 -135.

³⁵ Ibid., p. 201 : "Et, de cet enchantement floral, se dressaient des échafauds, des appareils de crucifixion, (...)".

³⁶ Ibid., p. 180 : "Mais c'est la cloche du Jardin des Supplices !... Figure-toi ... On ligote un patient ... et on le dépose sous la cloche... Et l'on sonne à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !..."

³⁷ Ibid., pp. 180-186 : "Le Jardin des Supplices (...), la poésie inexprimablement édénique" et p. 194 : "Il me sembla que le Buddha lui-même tordait une face ricanante de bourreau ..."

³⁸ Ibid., p. 228 : "(...), des troupeaux de paons piquaient de leur bec le sang jailli au cœur des fleurs, (...)", p. 226 : "Du sang encore étoilait de rouge la blancheur des jasmins, marbrait de rose, des chèvres feuilles, le mauve des passiflous, et de petits morceaux de viande humaine, qui avaient été volé sous les coups des fouets et des lanières de s'accrochaient, çà et là, à la pointe des pétales et des feuilles", et p. 227 : "Et nous avons parfois, cette sensation horrible que nos pieds enfonçaient dans la terre détrompée, comme s'il avait plu de sang !..."

³⁹ Ibid., pp. 226-227 : "Toute la fauve des cadavres éclosait là, par myriades, autour de nous, dans le soleil !... Des larves immondes grouillaient dans les murs rouges, tombaient des branches en grappes molles..."

L'initiation du novice se déroule dans un lieu sacré à l'abri du regard des profanes, le narrateur et Clara sont les seuls à rentrer dans le jardin où ils ne rencontrent que des personnes qui participent à ce rite : le bourreau, des individus chargés de l'entretien des appareils de torture et les suppliciés.

Deux éléments du décor ont une fonction symbolique : La statue de Buddha et la cloche qui se trouve au centre de ce jardin, au "centre du monde".

o La mise en scène et en images du sacré

La présence de la statue de Buddha signifie celle du sacré dans le jardin. Le narrateur peint un véritable tableau de la scène qu'il regarde, d'abord la statue sous la lumière, ensuite une jeune fille qui lui rend hommage, et enfin les hirondelles qui appartenant au monde aérien symbolisent celui du divin⁴⁰. Cette contemplation entraîne la remémoration des valeurs prônées par ce dieu, "la pureté, le renoncement et l'amour"⁴¹.

La mise en scène et en images de cet espace sacré est assujettie ou déplacement du narrateur. La cloche, élément principal de ce décor, est d'abord annoncée par sa musique⁴², puis commentée par Clara⁴³, et enfin décrite par le narrateur⁴⁴ de loin, dans un premier temps mais déjà son caractère sacré est

⁴⁰ Ibid., pp. 187-188 : "Et je vis, à ma gauche, gardien de pierre de ce jardin, une Buddha, accroupi sur une roche, qui montrait sa face tranquille, sa face de Bonté souveraine, toute baignée d'azur et de soleil. Des jonchées de fleurs, des corbeilles de fruits couvraient le socle du monument d'offrandes propitiatoires et parfumées. Une jeune fille, en robe jaune, se haussait jusqu'au front de l'exorable dieu, qu'elle couronnait pieusement de lotus et de cyripèdes. Des hirondelles voletaient autour, en poussant de petits cris joyeux..."

⁴¹ Ibid., p. 188.

⁴² Ibid., p. 168 : "Du fond de ce couloir, mais de plus loin que le couloir, nous arrivaient assourdis, ouatés par la distance, des sons de cloche".

⁴³ Ibid., p. 180 : "On ligote un patient... et on le dépose sous la cloche... Et l'on somme à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !..."

⁴⁴ Ibid., p. 223 : "Sur le plateau de terte, vaste et bas, auquel l'allée aboutissait par une montée insensible et continue, c'était un espace tout rond, artistement disposé en arboretum, par de savants jardiniers. Enorme, trapue, d'un bronze mat lugubrement patiné de rouge, la cloche au centre de cet espace, était suspendue par le crochet d'une poulie sur la traverse supérieure d'une sorte de guillotine en bois noir dont les montants s'ornaient d'inscriptions dorées et de masques terrifiants".

La description de la cloche semble avoir été inspirée à Octave Mirbeau par le livre de Catherine de Bourboulon, *L'Asie cavalière* paru chez Hachette en 1866, et qui eu un grand succès. On peut lire aux pages pp. 134 - 135 : "Tel est le temple de la Cloche, qui doit son nom à un énorme instrument qui n'a pas la même forme que ses homonymes d'Europe. C'est un cône allongé et presque cylindrique, tout entier en bronze pur, sans alliage, d'environ cinq mètres de haut sur trois de diamètre et huit centimètres d'épaisseur. Cette cloche pèse soixante mille kilogrammes et est couverte de frises, de filets, de moulures et de plus de trente cinq mille caractères en ancien chinois et en langue mandchoue, ciselés en relief et d'une netteté admirable. Comme elle n'est pas mobile et n'a pas de battant, on se contente de frapper dessus avec un pilon en bois de mû avec des cordes ; ce qui produit, malgré la pureté du métal, un son sourd à vibrations peu prolongées et indistinctes".

La nécessité pour Octave Mirbeau d'en faire un supplice l'a obligé à en réécrire certains détails (s'il avait eu connaissance de ce livre, bien entendu).

suggéré, puis confirmé dans un second temps par de plus amples détails permis le rapprochement du narrateur :

a) Elle occupe une position centrale dans un espace délimité qui la cache en partie des gens qui ne participent pas à l'initiation⁴⁵. Ici les paons symbolisent les non initiés car ils sont exclus de l'enceinte sacrée⁴⁶.

b) Sa description est donnée comme une apparition avec tous les effets qui signalent la présence du divin : "Brusquement, dans le mur des pruniers, s'ouvrait une large trouée, une sorte d'arche de lumière et de fleurs, et la cloche était là, devant nous, était là, énorme et terrible, devant nous..."⁴⁷. La lumière est l'un des signes les plus utilisés pour indiquer une présence divine.

c) Après le lieu c'est au tour de la cloche d'être décrit, pour cela les mêmes images sont utilisées mais son caractère sacré est souligné par l'emploi du mot temple dans sa description : "Les lourdes charpentes, vernies de noir, décorées d'inscriptions d'or et de masques rouges, ressemblaient au profil d'un temple et luisaient dans le soleil, étrangement"⁴⁸. L'adverbe qui clôt cette description participe par sa place à donner, à accentuer l'éclairage mystérieux (donc sacré) de cette occurrence.

d) Toutes les occurrences précédentes sont des indices du caractère sacré de la cloche, elles préparent ce qui en est la preuve éclatante : "C'était, en quelque sorte, comme un gouffre en l'air, un abîme suspendu qui semblait monter de la terre au ciel, et dont on ne voyait pas le fond, où s'accumulaient de muettes ténèbres"⁴⁹. La cloche et son enceinte symbolisent un axe entre le ciel et la terre, entre les hommes et les dieux⁵⁰. C'est le lieu de la communication avec le divin qui est symbolisé par le monde

⁴⁵ Cf. note précédente et aussi JDS, p. 232 : "Nous la devinions par un peu plus d'ombre entre les feuilles, entre les fleurs, (...). Tout autour, le sol ; entièrement recouvert d'une couche de sable où le son s'étouffait, était circonscrit par le mur des pruniers fleuris, fleuris de ces fleurs épaisses qui tapissaient, de leurs bouquets blancs, toute la hauteur des tiges. Du milieu de ce cirque rouge et blanc, la cloche était sinistre à voir". Simone Vierne : "La préparation du lieu sacré consiste à établir selon les traditions un espace, éloigné du lieu de la vie courante (...) où le novice sera en contact direct avec les puissances sacrées". *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 16.

C'est là une définition du lieu sacré qui s'applique au bain comme au jardin et aussi à l'enceinte florale qui entoure la cloche. L'enclassement de ces lieux renforce le caractère symbolique, sacré du dernier.

⁴⁶ Ibid., p. 234 : "Les paons s'étaient arrêtés. Grossis de nouveaux troupeaux, ils emplissaient, maintenant l'allée circulaire et l'ouverture fleurie qu'ils n'osaient pas franchir".

⁴⁷ Ibid., p. 232.

⁴⁸ Ibid., pp. 232-233.

⁴⁹ Ibid., p. 233.

⁵⁰ Simone Vierne écrit dans son livre : "Enfin, l'espace sacré comporte, dans tous les cas, parmi les symboles dont il est orné, au moins une représentation qui le rattache à la cosmologie du peuple qui l'a dressé. C'est en cela qu'il est sacré, car s'il est pour

aérien. Celui des faisans qui contrairement aux paons, appartiennent au domaine du divin : ils sont "vénérés"⁵¹, ils pénètrent dans l'enceinte⁵² et ils font partie du monde aérien⁵³. La beauté des paons participe aussi à leur appartenance au monde du divin⁵⁴.

Dans ce chapitre la cloche et son enceinte ne sont décrites qu'une seule fois. Cette unicité indique leur atemporalité et leur immuabilité, caractéristiques du sacré.

1.4 - La pagode

La pagode se présente comme le temple de l'amour, mais les spectacles que le narrateur décrit transforment l'amour en torture, et font de ce lieu un enfer. La montée de l'escalier symbolise la montée au ciel que l'on trouve dans les rites d'initiation. La pagode est l'endroit de l'ultime leçon sur l'amour et la mort.

Chapitre II : La fonction des personnages

1 - Le narrateur

1.1 - Définition

Le narrateur est le novice, celui qui ne sait pas encore et qui va être initié par Clara et Ki-Paï. L'initiation va se dérouler pendant la descente aux enfers symbolisée par le parcours suivi par le narrateur pendant cette journée et qui va le mener de la maison de Clara à une pagode en passant par la ville puis le bain. Ces endroits jouent

l'expérience courante un point précis délimité du monde, il est au regard du sacré le raccourci du monde, ou bien un point privilégié du monde : un arbre ou un poteau y figurent le lien entre le monde humain et le monde divin". Op. cit. p. 16

Ces propos sont aussi ceux de Mircea Eliade : "A embrasser les faits d'une vue générale, on peut dire que le symbolisme en question s'articule dans trois ensembles solidaires et complémentaires :

1° au centre du monde se trouve la "montagne sacrée", c'est là que se rencontre le Ciel et la Terre ;

2° tout temple ou palais, et, par extension, toute ville sacrée et toute résidence royale sont assimilés à une "Montagne sacrée" et sont aussi promus chacun "centre" ;

3° à leur tour, le temple ou la cité sacrée, étant le lieu par où passe l'Axis mundi, sont regardés comme le point de jonction entre Ciel, Terre et Enfer".

Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1964, rééd. 1987, p. 316

⁵¹ Ibid., p. 232.

⁵² Ibid., p. 234 : "Plusieurs osèrent se percher, de place en place, sur le sommet des tiges en fleurs".

⁵³ Ibid., p. 234 : "Des faisans, (...), volaient, se croisaient au dessus de nous", et aussi, p. 238 : "les faisans qui continuaient de passer (...), au-dessus du cirque blanc, (...)".

⁵⁴ Ibid., p. 232 : "(...), un entre-choquement de pierreries si fulgurant que (...)" et, p. 234 : "Des faisans, aux plumages éclatantes, aux langues queues orfévrées, (...)" et surtout, p. 238 : "Les faisans qui continuaient de passer, rouges, jaunes, bleus, vert au-dessus du cirque blanc, brodaient d'éclatantes soies, de décors sveltes et changeants, le lumineux plafond du ciel".

un rôle actif dans l'initiation du narrateur, ils jouent un rôle actif dans l'initiation du narrateur, ils en marquent aussi les étapes importantes ⁵⁵.

1.2 -Les modalités de l'initiation

L'horreur des scènes participe à sa transformation en le dégradant mentalement et, physiquement et en l'obligeant à quitter son mode de pensée initial, fruit d'une éducation occidentale, pour en adopter un nouveau, vierge de tout préjugé. Elle est mise en scène et en images par Clara⁵⁶ dans ses récits, par ses actions envers le narrateur, par le bourreau et les autres personnages ou le regard même du narrateur⁵⁷.

L'initiation du narrateur se fait sur les deux thèmes préférés de Clara : l'amour et la mort⁵⁸. Les réactions du narrateur aux paroles de Clara soulignent le caractère progressif de l'initiation : "Je songeais à l'amour, répliquai-je sur un ton de reproche ... Et voilà que vous me parlez encore, que vous me parlez toujours de supplice !..."⁵⁹. Les dialogues entre le narrateur et elle montre leur opposition à travers l'expression idées différentes et signifient le caractère incomplet de son initiation.

1.3 - La transformation du narrateur

1.3.1 - La fonction du parcours

Le parcours dans et avant le bague est le lieu où le narrateur découvre peu à peu l'horreur qui va en s'intensifiant, saturant ainsi ses sens et sa pensée. Les termes qu'il emploie pour l'exprimer traduisent un degré de son initiation, de son évolution : l'expression "allée lugubre" qui qualifie l'allée des prévenues (couloir à ciel ouvert) remplace "l'inferral défilé" qu'était le couloir où se trouvaient les forçats et le poète, le cheminement qui l'a mené d'une extrémité à l'autre du bague l'a transformé. Sa nouvelle vision du monde et son rapport à la mort et à la souffrance sont d'abord

⁵⁵ Cf. les chapitres qui étudient ces étapes.

⁵⁶ Cf. le chapitre intitulé : *Le sadomasochisme de Clara*

⁵⁷ Cf. la Deuxième partie, Troisième partie, chapitre I

⁵⁸ Cf. le chapitre intitulé : *Clara*

⁵⁹ Cf. Troisième partie, chapitre III : *L'amour est une torture.*

signifiés par un intense mal de tête comparé à une torture, "On dirait qu'un cercle de fer m'étreint les tempes à me faire éclater le crâne"⁶⁰, puis transcrit dans ses paroles : "Et l'univers m'apparaît comme un immense, comme un immensurable jardin des supplices... Partout du sang, et là où il y a plus de vie, partout d'horribles tourmenteurs qui fouillent les chairs, scient les os, nous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie ..." ⁶¹. La mort et la souffrance sont partout, et elles sont institutionnalisées à travers l'armée, les religions et la loi⁶². C'est une des leçons qu'il tire de cette visite. Il réinterprète son passé à la lumière de son expérience⁶³, c'est l'indice que la partie de l'initiation consacrée à la souffrance et à la mort est achevée avec le départ du bague. Alors que celle à l'amour ne l'est pas comme le signifie Clara qui souligne l'inadéquation du narrateur à la situation : "Vous êtes trop ridicule, vraiment..."⁶⁴ ainsi que le jugement qu'il porte a posteriori sur lui-même : "Alors, poussé par un rut grossier, (...)"⁶⁵. L'attitude du narrateur sur la barque signifie aussi que son initiation est incomplète, il panique, s'affole alors que Ki-Pai, nouvelle initiatrice, reste calme. Ils croisent des barques d'où s'échappent des visions illustrant le thème de l'amour comme supplice, qui participent à l'initiation et préparent la suite du récit⁶⁶. La pagode est le lieu où s'achèvera son initiation à l'amour. C'est l'ultime étape : " Je compris, en cette atroce seconde, que la luxure peut atteindre à la plus sombre terreur humaine et donner l'idée véritable de l'enfer, de l'épouvantement de l'enfer..."⁶⁷. Voilà le fruit de l'initiation.

⁶⁰ Ibid., p. 248.

⁶¹ Ibid., pp. 248-250. On retrouve les propos de Clara étudiés dans le chapitre I.

⁶² Ibid., p. 249 : "Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine... (...). Et ce sont les juges, les soldats, les prêtres qui, partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice s'acharnent à l'oeuvre de mort...".

On a là l'explication de la dédicace p. 41 : "Aux prêtres, aux Soldats, aux fugues, aux hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes je dédie ces pages de Meurtres et de Sang".

⁶³ Ibid., p. 249 : "Mais c'est la face d'Eugène Mortain (...), et sur qui s'étale maintenant l'ineffaçable tache rouge...".

⁶⁴ Ibid., p. 254.

⁶⁵ Ibid., p. 253.

⁶⁶ Ibid., p. 257 : "(...), des chants, des bruits de baisers, des rires, des rôles d'amour, (...), je pus voir- visions rapides- d'étranges figures fondées, des danses lubriques, des débauches hurlantes, des visages en mal d'opium..." Et cf. Troisième partie, chapitre III

⁶⁷ Ibid., p. 265.

Il y a au chapitre V trois descriptions du Buddha qui mettent en lumière l'évolution du regard qui s'est portée sur l'une des deux statues. La première est décrite à travers deux occurrences dont les éléments s'opposent respectivement inversant ainsi la symbolique du dieu⁶⁸ : la représentation du Bien et de la "Bonté" s'est transformée en figure emblématique du Mal. Cette inversion est la mise en images de l'évolution psychologique du narrateur due aux discours explicatifs de Clara qui est encadrée par ces deux descriptions. Elle affirme que la torture est humaine et universelle ce qui revient à dire que l'homme est naturellement cruel et elle donne de nombreux exemples de tortures dans le monde. La dégradation de l'image de la divinité est donc le signe des effets de l'initiation progressive sur le narrateur. La seconde statue met en images l'intensification de la détérioration qui ne se situe plus seulement au niveau symbolique mais également au niveau physique : la statue est abîmée⁶⁹. L'initiation s'est poursuivie pendant le déplacement qui a amené Clara et le narrateur devant cette nouvelle représentation. Les deux occurrences qui décrivent des femmes donnant des offrandes aux statues jouent le même rôle que celles des statues du Buddha même si la leçon est différente : c'est la nature qui commande aux hommes d'aimer. Le sexe fait donc son apparition entre ces deux descriptions qui le mettent en images dans le passage de "jeune fille" à "femme"⁷⁰ : le rapport femme cruelle et sexe est mis en évidence dans la seconde occurrence. Le parcours symbolise l'écoulement du temps qui joue un rôle important dans l'initiation comme dans la vie. Il dégrade les choses, les idées comme l'initiation qui consiste à faire disparaître ce que l'on sait ou croit savoir pour permettre l'acquisition de nouvelles connaissances, de la connaissance divine.

Les descriptions mettent en scène et en images l'évolution psychologique du

⁶⁸ Ibid., p. 187 : "(...), un buddha, accroupi sur une roche, qui montrait sa face tranquille, sa face de Bonté souveraine toute baignée d'azur et de soleil" et p. 194 : "Il me sembla que le Buddha lui-même tordait, maintenant, dans un mauvais soleil, une face ricanante de bourreau..."

L'adjectif "ricanante" connote l'Enfer et le Mal. Le jardin d'Eden apparaît sous son vrai jour, son masque tombe, c'est en réalité un enfer. On retrouve l'image récurrente de la grimace, indice de la présence du Mal chez un être, ici la statue en devient un.

⁶⁹ Ibid., p. 199 : "Clara ne voulut pas s'arrêter devant une autre image de Buddha dont la face crispée et mangée par le temps se tordait dans le soleil".

⁷⁰ Ibid., p. 187 : "Une jeune fille, en robe jaune, se haussait jusqu'au front de l'exorable dieu, qu'elle couronnait pieusement de lotus et de cyripèdes..." et p. 100 : "Une femme lui offrait des branches de cydorne, et ces fleurs me semblèrent des coeurs d'enfant..."

narrateur, c'est-à-dire les conséquences de son initiation progressive sur sa représentation du monde.

1.3.2 - La fonction de son malaise

Dès le début de la deuxième partie, le narrateur est décrit comme un homme fatigué, malade⁷¹ à un tel point qu'il ne pense pas être capable d'accompagner Clara au bain⁷². Son état physique va se dégrader simultanément à son cheminement, son parcours. Les causes de cette détérioration sont la chaleur⁷³, puis les odeurs du sang et de la pourriture⁷⁴. La progression de son malaise souligne l'augmentation de son intensité. A la sortie du jardin des supplices, sa dégradation physique s'accompagne d'un "mal être", d'un malaise psychologique dont la forte intensité est signifiée par la description de la torture qui aurait pu la produire⁷⁵. Il est du à ce qu'il vient de vivre, à sa descente aux enfers, au royaume des morts, de la mort. Son état va empirer jusqu'à ressembler à celui de la mort⁷⁶, une mort symbolique : étape indispensable dans l'initiation.

1.3.3 - La fonction des intrusions

Les intrusions de l'auteur marquent un constat à posteriori et impliquent un

⁷¹ Ibid., p. 147 : "Je me sentais fatigué, la tête lourde, tout mon être envahi par la fièvre de cet effrayant climat ..."

⁷² On retrouve là une des caractéristiques de l'initiation : "L'entrée dans le domaine de la mort, parce qu'elle est un acte solennel et inversible, revêt la plupart du temps une allure assez dramatique. Deux caractères surtout la marquent qu'on peu trouver séparément ou de façon concomitante : la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne, (...)". *Simone Vierne*, op. cit. p. 19.

⁷³ Ibid., 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".

⁷⁴ Ibid., p. 159 : "Je crus que le cœur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur qui s'exhalait (...) de toute cette foule, (...)", p. 169 : "Et les odeurs soulevées par la foule (...) m'affadissait le cœur, me glaçaient la moelle. C'était en moi la même impression d'engourdissement léthargique (...). En même temps, pressé, bousculé de tous les côtés, et la respiration me manquant presque, j'allais enfin défaillir". Cette description condense les images développée dans celle qui précèdent.

Ibid., p. 226 : "Voyant que je faiblissais et que je bronchais* aux flaqes, (...)". (* broncher : Mettre le pied à faux. Fig. Hésiter, faillir (Littré)) et p. 228 : "Une odeur fade d'abattoir, qui persistait par-dessus tous les autres odeurs et les dominait, nous retourna le cœur et nous fit monter à la gorge d'impérieuse nausées".

⁷⁵ Ibid., p. 248 : "Je ressens en moi comme un lourd accablement, comme une immense fatigue après des marches et des marches, à travers les forêts fiévreuses, au bord des lacs mortels... et je suis envahi par un découragements, dont il me semble que je ne pourrai plus jamais l'éloigner de moi... En même temps, mon cerveau est pesant, et il me gêne... On dirait qu'un cercle de fer m'étreint les tempes, à me faire éclater le crâne". On pense à *Spleen* de Baudelaire. « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... » Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Garnier, 1961. *Spleen*, p. 80.

⁷⁶ Ibid., p. 261 : "Et j'étais là, inerte silencieux, les membres de plomb, la poitrine oppressée ainsi qu'il arrive dans les cauchemars... Je n'avais plus la sensation du réel ..."

jugement⁷⁷. Elles soulignent la transformation du narrateur entre le moment raconté et celui où il raconte⁷⁸, et qu'il met en scène dans son récit⁷⁹. Il a transcendé sa mort initiatique pour renaître⁸⁰.

2 - CLARA

2.1 - Définition

Le nom ou le prénom d'un personnage de roman n'est jamais neutre, il fait sens, il a une symbolique. Clara est d'abord un prénom anglais qui renvoie à un stéréotype de l'époque qui fait de la femme anglaise un être cruel. Il suggère donc la psychologie du personnage⁸¹. Clara, Claire en français, symbolise la lumière, annonçant ainsi le rôle d'initiatrice⁸² (Elle est celle qui transmet la lumière, la connaissance) de Clara qui ne le cache pas : "Je t'apprendrai des choses terribles ... des choses divines ... tu sauras enfin ce que c'est que l'amour !... Je te promets que tu descendras, avec moi, tout au fond du mystère de l'amour ... et de la mort !..."⁸³. C'est le programme de l'initiation du narrateur qu'elle dévoile ici et qu'elle mettra en application lors de la visite du bain, dans la deuxième partie du roman.

2.2 - Les modalités de l'initiation

⁷⁷ Ibid., p. 67 : "Constatons en passant qu'une canaillerie bien établie, à l'époque où nous sommes, tient lieu de toute les qualités et que plus un homme est infâme, plus on est disposé à lui reconnaître de force intellectuelle et de valeur morale" et pp. 74-75 : "Oh ! bien ingénument, je vous assure"...

⁷⁸ Ibid., p. 76 : "Elles me suffisaient alors. Hélas ! Je n'ai jamais eu que les miettes des gâteaux que ? mon ami", p. 107 : "A cette époque j'eusse été incapable de la moindre description poétique, le lyrisme m'étant venu, par la suite avec l'amour (...). Ah ! la brute aveugle et sourde que j'étais alors !... (...)"

⁷⁹ Ibid., p. 72 : "Qu'on me permette encore un retour en arrière. Peut-être n'est-il pas indifférent que je dise qui je suis et d'où je viens... L'ironie de ma destinée en sera mieux expliquée ainsi".

⁸⁰ "Mourir, puis renaître. Et tout ce qui précède était destiné à préparer cette nouvelle naissance". *Simone Vierne*, op. cit. p. 44.

⁸¹ Les femmes cruelles dans les récits d'Octave Mirbeau ont des prénoms qui se ressemblent.

- Clarisse dans *Le Bain*

- Clara dans *Pierre Tom!*

- Clotilde dans *Clotilde et moi*

Le premier conte est paru dans *Gil Blas* le 10 mai 1887, le deuxième le 21 septembre 1886, et le troisième dans *le Journal*, les 30 juillet, 6 et 4 août 1899.

Ces contes sont réunis dans *Contes cruels*, II, Ed. Séguier, 1990, p. 59 à p. 63, p. 38 à p. 45, p. 144 à p. 157.

⁸² Simone Vierne écrit : "En effet, le novice ne peut jamais conduire lui-même sa propre initiation (...). Cette expérience ne peut naître ex nihilo, il faut que celui qui a déjà la puissance la communique à celui qui en est encore dépourvu (...)" Op. cit.

⁸³ Ibid., p. 134. Ces paroles font échos à celles p. 122 : "Mais capitaine, qui parle de la mort parle aussi de l'amour !..." et p. 163 : "Non ! fit Clara puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose !... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie... Voyons...". C'est une leçon de philosophie qu'elle donne au narrateur, elle a une conception cyclique du monde.

Elle initie le narrateur en lui transmettant des vérités⁸⁴ qui lui étaient inconnues, qu'il combat puis accepte car elles sont incarnées dans le parcours initiatique ou illustrées par les récits et les actes de Clara et des autres personnages. Ces vérités concernent la nature de l'homme, celle de l'amour ou encore celle de la beauté. Elle l'initie au sens même de la vie : "Ce n'est pas de mourir qui est triste ... c'est de vivre quand on est pas heureux ..."85. Elle est l'initiatrice car elle a déjà subi cette initiation⁸⁶ comme l'indique sa connaissance des lieux, de tout ce qui s'y passe, qu'illustre ses paroles : "On ne peut donner à manger aux forçats que le mercredi ; comment ne le savez vous pas ?..."87 et "Annie et moi, nous ne manquions jamais un mercredi..."88 et son comportement : "(...), elle marchait libre, souple, hardie, heureuse"89.

L'initiation du narrateur est soumise à un préalable nécessaire, la domination de l'homme par la femme : "Les hommes !... ça ne sait pas ce que c'est que l'amour, ni ce que c'est que la mort, qui est bien plus belle que l'amour ... Ça ne sait rien ... et c'est toujours triste, ... et ça pleure !... Et ça s'évanouit sans cesse, pour des nuns !... Puutt !... Puutt !... Puutt !..."90. Elle est celle qui "sait", qui connaît les secrets de la nature : l'initié.

Elle initie le narrateur en menant sa propre quête. Elle recherche le plaisir absolu : la mort, "Eh bien !... tue-moi ; chéri... J'aimerais être tuée par toi, cher petit coeur !..."91. La femme fatale tue et rêve d'être tuée par celui l'aime. Sa quête l'a conduite à une mort symbolique qui est son malaise dont tous les éléments connotent la mort⁹². Elle quitte cet état par une crise dont les symptômes rappellent l'attitude

⁸⁴ Cf. la Deuxième partie et la Troisième partie.

⁸⁵ Ibid., p. 220.

⁸⁶ Id.

⁸⁷ Ibid., p. 148.

⁸⁸ Ibid., p. 149.

⁸⁹ Ibid., p. 155.

⁹⁰ Ibid., p. 217 et p. 236 : "Moi, j'irai retrouver ma petite Fleur de Pêcher, (...) qui connaît l'amour, mieux que les hommes..."

⁹¹ Ibid., p. 237 et cf. Deuxième partie

⁹² Ibid., p. 255 : "J'observai alors qu'elle était très pâle. Les narines pincées, ses traits tirés, ses yeux vagues exprimaient de la souffrance ...".

Ibid., p. 256 : "Ses mains étaient glacées. (...). Elle répondit d'une voix rauque, d'une voix qui sortait péniblement du fond de sa gorge contractée : (...)" et pp 256 - 257 : "Sa pâleur, ses lèvres exsangues et sa voix qui était comme un rôle, me firent peur ... (...). Clara restait insensible à tout ce qui se passait autour d'elle, (...), elle respirait avec effort..."

de la femme pendant l'acte sexuel⁹³, au moment de l'orgasme comme le rappellent ses premières paroles : "Oh ! mon chéri !... mon chéri !... mon pauvre chéri !..."⁹⁴. Elle renaît, cette "mort" lui permet de survivre à l'horreur qui sature ses sens et sa pensée contrairement à Annie elle en est morte. Ce rituel de la pagode où elle est assistée de Ki-Pai est un rituel de purification : "(...), je suis pure ainsi ... je suis toute blanche comme une anémone !..."⁹⁵.

3 - Ki-Pai

3.1 - Définition

Elle participe au rituel de purification de Clara et aussi à l'initiation du narrateur : elle est le passeur et celle qui sait. Elle symbolise Charon qui faisait traverser le Styx aux âmes pour les conduire aux enfers dont la pagode est aussi une représentation. Sa laideur participe aussi au rapprochement avec le passeur mythologique⁹⁶, le fleuve⁹⁷ et la ville⁹⁸ qui symbolisent respectivement le Styx par son aspect et l'enfer par les lumières qui s'en dégagent. L'utilisation du terme "chimère" dans la description de Ki-Pai renvoie à la mythologie renforçant ainsi le symbolisme des êtres et des lieux.

3.2 - Les modalités de l'initiation

Son calme devant le malaise de Clara où les connotations de la mort sont présentes, et devant la "crise" indique qu'elle "sait", qu'elle en connaît l'issue, ce qui

⁹³ Ibid., pp. 265-267 : "Coup à coup, elle poussa une plainte ; les muscles de son visage se crispèrent, et de légères secousses nerveuses agitèrent sa gorge, ses bras et ses jambes (...). Alors Clara, commença à se débattre. Tous ses muscles se bandèrent, effroyablement soulevés et contractés... (...). Une expression de souffrance horrible, (...), envahit sa face crispée pareille à la face des suppliciés, sous la cloche du jardin (...). Dans une dernière convulsion son corps s'arqua, des talons à la nuque... Sa peau tendue vibra. Puis la crise, peu à peu, mollit... Les muscles se détendirent, reprirent leur place, et elle s'affaissa, épuisée, sur le lit, les yeux pleins de larmes... (...). Sa main était maintenant, tout molle (...). Ses yeux, encore vagues et lointains, cherchaient à reprendre conscience des objets et des formes, autour d'elle. Elle semblait revenir d'un long, d'un angoissant sommeil".

⁹⁴ Ibid., p. 267. Ses paroles rappellent celles qu'elle a au moment où elle distingue la face du cadavre sous la cloche, qu'elle analyse le narrateur, p. 240 : "Oh !... chéri !... chéri !... chéri fit-elle". Exclamation par où elle exprimait toujours l'intensité de son émotion aux approches de la terreur comme de l'amour. En psychanalyse, le coït féminin est appelé la "petite mort".

⁹⁵ Ibid., p. 267.

⁹⁶ Ibid., p. 254 : "Une chinoise, au visage rude, (...)"

et p. 255 : "Elle avait de grosses lèvres rongées par le béthel, de la dureté bestiale dans le regard".

Virgile écrit dans l'*Enéide* : "Un horrible passeur garde ces eaux et ce fleuve, d'une saleté hideuse, Charon". Op. Cit., p. 190.

⁹⁷ Ibid., p. 255 : "L'eau était toute noire, d'un noir mat et gras de velours avec, (...)". Cf. la citation de Virgile.

⁹⁸ Ibid., p. 255 : "(...), la ville, au loin, les terrasses étagées de la ville s'allumaient comme un immense brasier rouge, comme une montagne en feu. "

indique de Clara est coutumière de ce fait ce qu'elle est obsédée par sa quête, "Et ce sera à recommencer !... Ce sera toujours à recommencer !" ⁹⁹ dit Ki-Pai qui poursuit : "Dans huit jours, je vous conduirai comme ce soir (...) Et, dans huit années encore, je vous conduirai pareillement sur le fleuve, si vous n'êtes pas parti et si je ne suis pas morte !" ¹⁰⁰ (48).

Chapitre III : Le temps

Le temps signifie la transformation du narrateur en rendant compte de la durée de l'initiation. Le temps du récit est inversement proportionnel à celle de la diégèse ¹⁰¹, la journée racontée semble avoir duré une éternité. Le ralentissement de l'action est dû aux dialogues entre les personnages, qui supposent un arrêt dans le parcours, et aux descriptions même si elles sont faites par le narrateur pendant son déplacement dans l'espace.

La durée est exprimée par des indications temporelles explicites ou implicites ¹⁰², par l'action d'une personne ¹⁰³ et pas la description de l'espace contenant une transposition plastique de la durée ¹⁰⁴.

Chapitre IV : La fonction de la première partie : *En mission*

La partie intitulée *En Mission* est constituée par le récit de deux initiations qui ont échoué mais qui participent à l'initiation du narrateur dans le *Jardin des*

⁹⁹ Ibid., p. 268.

¹⁰⁰ Ibid., p. 268. Le caractère rituel est souligné aussi par le fait qu'elle est comme des personnes présentes dans la pagode, p. 263 : "Mais non !... Personne n'est mort... Tu vois bien que c'est la femme du jardin des supplices..."

¹⁰¹ Cf. Gérard Genette, *figure III*, éd. Seuil, 1983, p. 13.

¹⁰² Ibid., p. 252 : "Le crépuscule est adorable, (...)" et p. 253 : "La nuit était très douce". L'intensité du soleil suggère que le départ pour le bain a lieu à la mi-journée.

¹⁰³ L'activité du bourreau exprime la durée. Ibid. p. 202 : "(...), un tourmenteur, assis sa trousse entre les jambes, nettoyait de fins instruments d'acier avec des chiffons de soie ; (...)" et p. 204 : "Il introduisit la scie nettoyée et luisante dans la trousse qu'il referma.

¹⁰⁴ Le gibet sert de cadran solaire : Ibid., p. 202 : "Au pied d'un de ces gibets, (...), un tourmenteur, assis, (...)", p.204 : "A ce moment, l'ombre du gibet mit sur le corps du tourmenteur une barre transversale violacée" et p. 112 : "Le soleil gagnait à l'ouest et l'ombre du gibet, se déplaçant avec le soleil s'allongeait maintenant sur l'herbe (...)". Lorsque le bourreau partira c'est le gibet qui continuera seul à exprimer la durée (4.4.).

supplices qui les incorpore. Chacun de ces deux récits raconte une relation entre le narrateur et une autre personne, Eugène Mortain et puis Clara, après qu'il ait quitté son milieu d'origine.

1 - Eugène Mortain

1.1 - De la province à la ville

1.1.1 - La vie de province

Elle est marquée par deux étapes de la vie du narrateur, son enfance où le père est son éducateur, puis sa préadolescence où le collège et Eugène Mortain tiennent ce rôle.

Le père, commençant, est décrit comme un homme dont la philosophie se résume par ces termes : "mettre les gens dedans"¹⁰⁵. L'enfant est donc élevé dans ce monde où le vol est la preuve de son adresse. C'est au collège qu'il se lie avec Eugène Mortain dont la supériorité dans le mal le fascine¹⁰⁶.

1.1.2 - La vie parisienne

A la mort de son père, sans ressource, il décide de retrouver son ami devenu ministre. Eugène Mortain devient le père symbolique du narrateur en s'occupant de tout ce qui concerne la vie du narrateur : des femmes jusqu'à la carrière. En retour il lui demande de l'aider dans ses intrigues ce qui constitue la poursuite de son éducation dans le Mal¹⁰⁷. Mais le narrateur échoue, poussé par une force intérieure : "le démon de la perversité"¹⁰⁸. Il se lance alors dans la politique où il échoue encore car trop honnête. Ses échecs symbolisent celui de son initiation.

2 - Clara

2.1 - En route pour la Chine

¹⁰⁵ Ibid., p. 72 : "Il avait la réputation d'être fort habile, et sa grande habileté consistait à "mettre les gens dedans", comme il disait".

¹⁰⁶ Ibid., p. 76 : "De mauvais instincts, qui nous étaient communs, et des appétits pareils nous rapprochaient aussitôt, (...) Je me rendis bien vite compte que je n'étais pas le plus fort dans cette complexité ; (...)".

¹⁰⁷ Ibid., p. 78 : "Quoi qu'il en soit, la comtesse Borsk et mon ami Eugène Mortain souhaitaient vivement de se mettre dans le jeu du mystérieux Baron, (...)".

¹⁰⁸ Ibid., p. 79 : "Hélas le démon de la perversité, (...), voulut qu'il en fût autrement et que ce beau projet échoua avec élégance".

Le narrateur en quittant la France se met dans une situation propice à l'initiation car la rupture avec la famille, les amis en est un élément indispensable qui se poursuit avec la "descente aux enfers".

2.1.1 - La fonction des descriptions : Une descente aux enfers

o La traversée de la mer Rouge

Les images utilisées pour décrire le paysage font de ce lieu une fournaise, un enfer¹⁰⁹.

o L'île de Ceylan

L'île est d'abord décrite comme un paradis, tous les termes utilisés renvoient au vocabulaire de l'éden¹¹⁰, de l'origine de l'homme. Mais lorsque le narrateur débarque avec Clara, il découvre un enfer où règne la mort à travers l'image de la pourriture¹¹¹.

2.1.2 - La fonction des personnages

o Clara

Elle est l'initiatrice, elle enseigne au narrateur des vérités qui lui étaient alors jusque là inconnues, sur le lien qui unit Eros et Thanatos¹¹². Elle le domine à partir de l'instant où il lui avouera sa mystification.

o Le narrateur

Il ne comprend pas le rapport que lui suggère Clara, et son inadéquation à la situation dans l'île de Ceylan signifie le caractère incomplet de son initiation¹¹³, qui se poursuivra en Chine mais dont l'échec est symbolisé par sa séparation avec Clara.

Conclusion

Le Jardin des supplices est le récit d'une initiation à travers l'exercice de la

¹⁰⁹ Cf. première partie chapitre I.

¹¹⁰ Ibid. pp. 127-128 : "Un matin, (...), je distinguai, (...), l'île enchantée de Ceylan, l'île verte et rouge, que couronnent les féériques blancheurs roses du pic d'Adam".

¹¹¹ Cf. première partie chapitre I.

¹¹² Cf. note 83.

¹¹³ Ibid., p. 138 : "Pourquoi êtes-vous donc si gai ?".

violence. Il met en scène et en image le sadisme de Clara et du narrateur. Nous montrerons que le sadisme du narrateur et de Clara prend la forme d'un masochisme.

Deuxième partie

Introduction

La fonction des personnes de ce roman est de donner une définition du sadisme qui prend différentes formes. Il peut-être soit le goût pour la souffrance et la mort des autres, soit le goût de donner la souffrance et la mort où même de les recevoir.

Chapitre I : Un sadisme passif

1 - Spectacle

Les récits de tortures et de mort affreuse, que narre Clara, ont pour fonction, parmi d'autres, de mettre en évidence son goût pour ce type de spectacle car il s'agit bien d'un spectacle comme le souligne la répétition de l'expression "j'ai vu" lorsqu'elle narre pour la première fois ses expériences passées¹¹⁴, elle compare ces épisodes à des spectacles reconnus comme tels :

"Ecoute !... J'ai vu pendre des voleurs en Angleterre, j'ai vu des courses de

¹¹⁴ Ibid., p. 149 et aussi 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..." , p. 166 : "L'année dernière, avec Annie, j'ai vu quelque chose de bien plus étonnant... J'ai vu (...)"

taureaux et garrotter des anarchistes en Espagne..."¹¹⁵.

L'opposition, puis la coordination de ces propositions ou pour fonction de les mettre sur un même plan, de les rendre équivalente, ce sont trois spectacles qu'elle décrit. La deuxième proposition par sa mise en scène fait de Clara le bourreau, elle ménage la chute, entretient le suspens :

"En Russie, j'ai vu fouetter par des soldats, jusqu'à la mort, de belles jeunes filles..."¹¹⁶. Son sadisme est confirmé par la complaisance qu'elle met à décrire l'horreur de la maladie, de la décomposition comme mort, du cannibalisme (le plus grand des tabous occidentaux) :

"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..."¹¹⁷.

La souffrance illustrée par le verbe "tordre" vient augmenter l'horreur du spectacle. La dernière proposition condense les images des précédentes :

"A Berlin, un soir, j'ai vu une femme que j'avais aimée la veille, une splendide créature en maillot rose, je l'ai vue dévouée par un lion, dans une cage..."¹¹⁸. Le spectacle du cirque se transforme en spectacle de la souffrance et de la mort par dévoration qui renvoie au cannibalisme si l'on se rappelle que Clara est décrite à travers l'image d'un fauve¹¹⁹, ou d'un être dévorateur¹²⁰.

Clara se présente comme celle qui détient la connaissance des tortures universelles :

"Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues..."¹²¹.

C'est l'importance de la vision dans le plaisir (sadique) qui est soulignée ici corroborant les propos sur les femmes tenus dans le frontispice :

"Alors pourquoi courent-ils, les femmes, aux spectacles de sang, avec la même

¹¹⁵ Op. cit.

¹¹⁶ Op. cit.

¹¹⁷ Op. cit.

¹¹⁸ Op. cit.

¹¹⁹ Ibid., pp. 103-104 : "C'était une créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves".

¹²⁰ Ibid., p. 129 : "Que le lendemain même, je n'eusse plus à moi ces yeux pâmes, ces lèvres dévoratrices, (...)"

¹²¹ Ibid., p. 149.

frénésie qu'à la volupté ?..."¹²².

L'accumulation de scènes monstrueuses sert, d'unité de mesure pour évaluer la scène que constitue le fait de nourrir les forçats qu'elle mettait sur le même plan que les courses ou le théâtre¹²³. Mais qu'elle différenciait esthétiquement :

"Mais, c'est bien plus beau que les courses"¹²⁴.

Elle agit de même pour les scènes de l'accumulation :

"C'était très beau !... Mais je n'ai rien vu de si beau... comprends-tu ?... que ces forçats chinois... c'est plus beau que tout !..."¹²⁵.

Cette comparaison agit de manière rétroactive sur ce que cette expérience a de singulier d'unique, et introduit une attente et confirme le plaisir que Clara tire de ce spectacle :

"Vous venez comme c'est passionnant ... tellement passionnant..."¹²⁶.

Il y a une autre source de son plaisir, c'est la vue de spectacles de supplices ou de souffrances de mort qu'elle voit avec le narrateur qui est important car il est celui qui la regarde, c'est le voyeurisme de Clara qui est ici souligné. La complicité dans le spectacle des supplices est un rite préparatoire au plaisir érotique¹²⁷, le narrateur remplace Annie¹²⁸. C'est aussi une manière d'exercer son pouvoir sur lui, "Mais, Clara me ramena vivement, devant la cage"¹²⁹. Comme dans l'épisode des forçats, Clara participe à la torture du poète en lui donnant à manger.

La vue de la figure du cadavre produit chez elle un plaisir que trahissent ses paroles et ses gestes, "Et, se serrant contre moi, et me déchirant l'épaule de ses

¹²² Ibid., p. 159.

¹²³ Ibid., p. 148 : "Si nous étions en Europe, et que je vous eusse demandé de m'accompagner aux courses, au théâtre, vous n'auriez pas hésité..."

C'était déjà deux spectacles, mais la nature de la scène du bain n'était pas encore connue.

¹²⁴ Ibid., p. 148

¹²⁵ Ibid., p. 149

¹²⁶ Ibid., p. 148

¹²⁷ Ibid., p. 236 : "Comme tu es désagréable !... fit elle... Jamais tu n'aurais une gentille pour moi !... Ah ! Je ne veux plus t'aimer ... je n'ai plus de désirs de toi... Cette nuit, tu coucheras, tout seul, dans le kiosque..."

Le spectacle de la torture est une condition préalable indispensable à l'érotisme. Le geste et la parole illustre le plaisir qu'elle prend au moment de la lutte entre les détenus.

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

- Ah ! mon chéri !... mon chéri !..."

¹²⁸ Ibid., p. 149 : "Annie et moi, nous ne manquons jamais un mercredi ..." et p. 166 : "L'année dernière, avec Annie, j'ai vu quelque chose de bien plus étonnant..."

¹²⁹ Ibid., p. 175.

ongles :

- Oh !... chéri !... chéri !... chéri !... .

Exclamation par où elle exprimait toujours l'intensité de son émotion aux approches de la terreur comme de l'amour"¹³⁰.

Le parcours se poursuit après l'épisode de la cloche, Clara et le narrateur pénètrent dans une allée d'arbres morts dans lesquels sont enfermés des suppliciés, elle fait écho au couloir où se trouvait le poète. Clara tient le discours du savoir¹³¹ sa complaisance là aussi trahit son sadisme.

La mise en scène et en image du travail de la torture et d'une agonie progressive accroît l'horreur du spectacle

* L'épisode de la cloche au chapitre VIII donne un excellent exemple de la méthode d'Octave Mirbeau. Ce chapitre fait écho au précédent, on y retrouve les mêmes éléments mais ils ont été intensifiés¹³², on est passé de la description de la fatigue à celle de la souffrance, c'est à travers la respiration que cette évolution est décrite, "(...), leurs flancs maigres soufflaient comme ceux des chevaux fourbus"¹³³ est devenu, "Et de leur gorge sortait un ahan rythmique, qui s'achevait bientôt en un rauque sifflement..."¹³⁴. La représentation de la souffrance se poursuit, mais maintenant elle est psychologique car l'horreur intervient, "(...), les hommes tiraient

¹³⁰ Ibid., p. 240. On retrouve ces exclamations p. 166, la masturbation ; et p. 267, après sa "crise de nerfs".

¹³¹ Ibid., p. 243 ["C'est l'allée des prévenus ... (...). Eh bien ... voilà ! fit Clara"].

¹³² Le lieu : Ibid., p. 223 : "Sous la coupole de la cloche, (...)" et p. 233 : "(...), sous le dôme de la cloche, (...)"

Les vêtements : ibid., p. 223 : "(...), sanglés d'une étoffe de laine brune, (...)" et p. 233 : "(...), sanglés de laine brune, (...)"

L'action : Ibid., p. 223 : "(...), se penchaient sur (...)" et p. 233 : "(...), sur quoi étaient penchés (...)"

Leur état physique : Ibid., p. 223 : "Et leurs poitrines dont les côtes saillaient, leurs flancs maigres (...)" et p. 233 : "(...) dont les torsos maigres (...)"

¹³³ Ibid., p. 223.

¹³⁴ Ibid., p. 233. On a aussi ici une description de l'homme pendant l'acte sexuel ce qui associe la torture et l'acte sexuel comme le fait Baudelaire dans *Fusées* : "Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale". *Journaux intimes, Fusées, Oeuvres complètes*, Ed. M. Jamet, Bouquins, p. 390

La représentation de la fatigue est présente toute au long de cet épisode dans de nombreuses occurrences de la respiration qui font échos à celles du chapitre III. Ibid., p. 223 : "(...), les muscles bandés, (...)" et c'est à peine si leurs efforts rythmiquement combinés parvenaient à ébranler, (...)" et pp. 233-234 : "Le pied sur la mort, le dos bombé, les deux bras bandés comme des câbles, (...). Et de leur gorge sortait un ahan rythmique, (...)" ou encore, Ibid., p. 223 : "(...), le torse ruisselant de sueur, (...). Et leurs poitrines dont les côtes saillaient, leurs flancs maigres soufflaient comme ceux des chevaux fourbus" et p. 238 : "Maigres, haletant, les côtes saillant sous la peau, les cuisses décharnées, (...). La sueur coulait, comme d'une gouttière, par la pointe de leurs moustaches, et leurs flancs battaient comme ceux des bêtes fouées par les chiens..."

Mirbeau était un fervent opposant à la chasse, cette dernière comparaison en est un exemple car il dénonce la torture que subissent les animaux avant d'être tués.

sur les liens qu'ils ne pouvaient arracher qu'en ramenant des lambeaux de chairs"¹³⁵. La souffrance est telle que les deux hommes sont déshumanisés, une partie de leurs corps est comparée à celle d'un animal, puis complètement tant la douleur est grande, "(...), ils ne représentaient plus rien d'humains..."¹³⁶.

Leur travail n'est pas la seule source de leur souffrance, il y aussi le fouet que manie le surveillant qui fait une "apparition" d'une grande violence : "Mais un surveillant apparut, tout d'un coup, le fouet en main. Il vociféra des mots de colère et, à tour de bras, il cingla de son fouet les reins osseux des deux misérables qui reprirent leur besogne en hurlant"¹³⁷. L'emploi du passé simple ainsi que les verbes et les expressions employés participent à la dramatisation de cette scène qui est immédiatement suivie par la description des deux hommes qui renvoie à celles précédentes et qui montrent qu'ils n'ont pas eu le temps de se reposer lorsqu'ils regardaient Clara et le narrateur se disputer¹³⁸. Cette description reprend et condense des éléments des occurrences précédentes ce qui a pour but de l'intensifier.

* L'agonie de l'un des deux hommes de la cloche est mise en scène par le jeu des temps, alternance du passé simple et de l'imparfait, qui font varier la durée des actions. Le premier exprime la soudaineté et la violence¹³⁹, le second la souffrance¹⁴⁰ qui est principalement liée au temps. La durée est aussi exprimée par le jeu des points de suspension qui ralentissent la lecture donc l'action, ils ont pour effet celui du ralenti au cinéma. L'agrandissement de la tâche de sang, elle aussi participe à l'expression de la durée et aussi à celle de l'horreur car elles sont liées.

La progressivité de l'agonie se traduit aussi dans les images qui montrent

¹³⁵ Ibid., p. 233.

¹³⁶ Ibid., p. 238.

¹³⁷ Ibid., p. 238.

¹³⁸ Ibid., p. 241 : "(...), les deux hommes exténués qui, par un prodige de volonté, se tenaient encore debout, (...)" et il écrit p. 238 : "Ils paraissaient exténués". Et aussi, Ibid., p. 241 : "Les deux hommes s'étaient remis à tirer sur les liens, leur gorge à siffler, leurs flancs à battre plus vites. Mais la force leur manquait, leur coulait des membres un ruisseau de sueur".

¹³⁹ Ibid., p. 241 : "Un coup de fouet leur enveloppa les reins et ne les fit même pas se redresser contre la douleur" et pp. 241-242 : "Tout d'un coup l'un d'eux, à bout d'?, lâcha les liens, poussa une petite plainte rauque, la face contre le sol, en rejetant, par la bouche, un flot de sang noir. (...). A quatre reprises, le fouet siffla et claqua le dos de l'homme... Mais l'homme ne se releva pas...".

¹⁴⁰ Ibid., p. 241 : "Leurs genoux, de plus en plus ployés, de plus en plus tremblants, s'entre choquaient. Ce qui leur restait de muscles sous la peau écorchée se contractait en mouvements tétaniques..." et p. 242 : "Il ne bougeait plus et la tache de sang s'élargissait sur le sable ... L'homme était mort !..."

l'effondrement physique des deux hommes puis la mort de l'un d'eux. L'apparition du sang dans cette agonie intensifie l'horreur déjà présente en permettant la "visualisation" de cette mort qui s'incarne ainsi.

La description du cadavre du supplicié décrit une agonie progressive, elle aussi, mais d'une autre manière, à rebours. L'homme est mort, et c'est à sa vue que l'imaginaire va reconstruire son calvaire, sa souffrance. La mise en scène découpe la description en deux temps qui correspondent à deux parties de l'homme : son visage, son corps. La première est éludée dans un premier temps car c'est le point culminant, le lieu où la souffrance s'exprime à son paroxysme. La description du corps va la retarder mais aussi en laisser présager l'horreur.

L'accumulation des détails entraîne un sentiment de dégoût chez le lecteur. Le cadavre n'est pas seulement une incarnation de la mort à travers l'image de la décomposition¹⁴¹, c'est aussi celle de la souffrance qui est toujours liée à la durée¹⁴² qui est suggérée par les adverbes, "longuement" et "peu à peu", associés à l'utilisation de l'imparfait. La progression de l'horreur est soumise au déplacement du regard du narrateur, il y eut d'abord une vue d'ensemble du corps, puis une focalisation sur les points d'attache. Ce parcours visuel permet de déduire la souffrance que l'homme a endurée avant de mourir et qui lui a été infligée par le supplice et par lui-même en essayant de se libérer de ses liens¹⁴³.

Le mot "face" utilisé dans la première occurrence du cadavre laissait présager la défiguration de son visage dans une description qui est aussi longue que celle du corps. La dichotomie de l'homme en un corps et une âme est symbolisée ici par celle du corps et du visage. Le visage transformé en masque, c'est la représentation du passage de la raison à la folie à cause de la souffrance¹⁴⁴. L'accumulation des

¹⁴¹ Ibid., p. 233 : "Le cadavre, couleur argile ?, (...) où, liens de corde et lanière de cuir étaient entrés peu à peu dans la chair où ils faisaient maintenant des bourrelets de sang brun, de pas figé, de tissus verdâtres".

¹⁴² Ibid., p. 233 : "Il était affreusement contracté, les muscles en sursaut, la peau toute en houles violentes, ici creusée, là boursouflée, comme par une tumeur. On sentait que le supplicié s'était longuement débattu, qu'il avait vainement tenté de rompre ses liens, et sous l'effort désespéré et continu, liens de corde et de lanière de cuir étaient entrés peu à peu dans la chair (...)".

¹⁴³ Cf. note précédente.

¹⁴⁴ Ibid., p. 240 : "Sur sa face toute ? et dont tous les muscles rétractés dessinaient, creusaient d'affreuses grimaces et des angles hideux, la bouche tordue, découvrant les gencives et les dents, mimait un rire effroyable de dément, un rire que la mort avait raidi, fixé et pour ainsi dire modelé dans tous les plis de la peau.

précisions suggère l'horreur, la douleur infligée à l'homme qui l'a conduit à la folie comme le montre le rire incarné dans les grimaces qui représentent le masque du Mal.

Comme dans la description du corps, le regard du narrateur se déplace pour se fixer sur les yeux du cadavre, yeux qui sont les miroirs de l'âme, une fenêtre sur les pensées, c'est donc la folie qui va être soulignée par eux¹⁴⁵.

Pour mieux souligner l'horreur il conclut par une vision terrifiante¹⁴⁶ qui condense et résume tous les éléments des occurrences précédentes qu'il compare à un catalogue de tortures d'où il en ressort que le supplice de la cloche est la torture la plus effroyable qu'il soit.

Le plaisir qu'elle tire de ce qu'elle a vu se mêle à celui qu'elle prend en le racontant. C'est là une des fonctions des nombreux récits de supplices ou de mort dans la souffrance qu'elle narre¹⁴⁷, et dans lesquels elle a un rôle passif sauf dans celui ou elle raconte qu'elle a fait mourir au travail un chinois¹⁴⁸. La mise en scène et en images de ces récits trahit le plaisir qu'elle y a pris tandis que sa réaction après les récits met en lumière celui qu'elle y prend en le racontant. La minutie des détails et la complaisance mettent en lumière le plaisir qu'elle a pris à la vue du supplice de la flagellation¹⁴⁹ et de la caresse¹⁵⁰. Le premier souligne le caractère sadomasochiste de ce plaisir car elle s'identifie à la victime¹⁵¹, tandis qu'il est sadique dans le second car elle s'attarde sur le bourreau¹⁵², une femme. Son plaisir passé déclenche un plaisir présent qui se traduit par une intense réaction physique, "Les prunelles de Clara

¹⁴⁵ Ibid., pp. 240-241 : "Les deux yeux, démesurément ouverts dardaient sur nous un regard qui ne regardait plus, mais où l'expression de la plus terrifiante folie demeurait, et si prodigieusement ricanant, si ? fou, ce regard que jamais dans les cabanons des asiles, il ne me fut donné d'un surprendre un pareil aux yeux d'un vivant".

¹⁴⁶ Ibid., p. 241 : "En observant, sur le corps, tous ces déplacements musculaires, toutes ces déviations des tendons, tous ces soulèvements des os, et, sur la face, ce rire de la bouche, cette démunie des yeux survivant à la mort, (...)".

¹⁴⁷ Ils ont aussi pour fonction de montrer que la torture est humaine et universelle.

¹⁴⁸ Ibid., p. 239 : "Ainsi, moi, j'ai voulu voir combien de temps un Chinois pouvait travailler sans prendre de nourriture..."

¹⁴⁹ Ibid., p. 165 : ["Tiens !... il y a huit jours... J'ai vu une chose extraordinaire... (...). C'était atroce et doux !"]

Le récit de la flagellation est précédé d'une description de Clara ou la voix et le regard exprime son sadisme : Ibid., p. 165 : "Et d'une voix plus sourde, son regard dardant sur moi des flammes vertes, voluptueuse et cruelle, (...)" Les yeux expriment le sadisme et le plaisir qui en découle.

¹⁵⁰ Ibid., pp. 166-167 : ["L'année dernière, avec Annie, j'ai vu quelque chose de bien plus étonnant... (...) Je pense toujours à cela !..."].

Le plaisir présent est exprimé par la parole : Ibid., p. 166 : "Oh ! chéri !... chéri !... Si tu ? !..."

Cela est confirmé par le narrateur à la page 240. Et le plaisir passé par l'évanouissement d'elle et d'Annie.

¹⁵¹ Ibid., p. 165 : "Et à moi, aussi chère petite âme, il me semblait que la badine entraît, à chaque coup, dans mes reins... C'était atroce et très doux !"

¹⁵² Ibid., p. 167 : "Cette femme avait, à l'un de ses doigts, un gros rubis qui, (...) Annie l'acheta ... (...) Je voudrais bien l'avoir".

s'étaient révoltées. Entre ses paupières mi-closes, je ne voyais plus que le blanc de ses yeux ..."¹⁵³. Cet évanouissement est décrit comme l'orgasme d'une femme pendant l'acte sexuel mettant en évidence la relation qu'il existe entre la torture (même seulement vue ou racontée) et l'acte sexuel¹⁵⁴ comme le montre aussi le second supplice qui est la perversion d'un acte amoureux. Ce qui d'habitude donne du plaisir est transformé en supplice. L'intensité de la souffrance augmente d'une torture à l'autre, cette intensification conditionne l'intensité de son plaisir et de son désir pour le narrateur.

Elle tire du plaisir des récits qu'on lui narre, par exemple les différents supplices décrits par le bourreau. C'est d'abord son sadisme qui est mis en lumière par le narrateur, "Quelle horreur !... fit Clara d'une voix tranquille, qui démentait le dégoût de son exclamation"¹⁵⁵ et par l'impatience de Clara¹⁵⁶. Puis on assiste à la genèse et à l'intensification de son plaisir lorsqu'elle découvre la singularité du supplice du rat¹⁵⁷. La place laissée au fantasme est importante car c'est l'imaginaire qui est directement touché puisque les images sont absentes.

Clara tire aussi son plaisir de souvenir qui lui sont rappelés à sa mémoire par différents éléments, le son d'une cloche par exemple¹⁵⁸. Le passage dans sa bouche de l'article indéfini ou défini indique un savoir sur cette cloche¹⁵⁹ qui fait naître chez le narrateur comme chez le lecteur un désir de savoir¹⁶⁰. L'intérêt dramatique du récit

¹⁵³ Ibid., p. 166.

¹⁵⁴ "Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais 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 possédés 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 préférés, 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, (...)"

Charles Baudelaire, *Journaux intimes, Fusées* (1887), Ed. M. Jamet, Bouquins p. 390

Tout au long de cette étude nous mettrons en évidence l'influence de Baudelaire sur Mirbeau.

¹⁵⁵ Ibid., p. 203.

¹⁵⁶ Ibid., p. 210 : "Mais allez donc, vieux bavard !... ordonna mon amie dont les petits pieds colères trépignaient le sable de l'allée..." On retrouve ici l'image de la femme enfant.

Ibid., p. 211 : "Et enfin ? ... fit d'une voix brève et troublée, (...)"

¹⁵⁷ Ibid., p. 211 : "(...) Clara avait légèrement pâli : (...)

Quelle horreur !... cria Clara"

Le verbe "crier" souligne l'intensité du plaisir.

¹⁵⁸ Ibid., p. 168 : "Du fond de ce couloir, (...), nous arrivaient assourdis, ouatés par la distance, des sous de cloche. Et les ayant entendus, Clara heureuse, battit des mains".

Ses gestes traduisent son plaisir, et on retrouve l'image de la femme enfant.

¹⁵⁹ Idem : "Oh ! cher amour !... La cloche !... La cloche !..."

¹⁶⁰ Ibid., p. 169 : "Mais quelle cloche ?"

va être entretenu par Clara qui dans un premier temps intensifie le désir du narrateur en soulignant la singularité de la cloche¹⁶¹, en renchérissant sur l'attente¹⁶², en glissant un indice ; elle l'associe à la mort d'un homme dans un rapport de contiguïté : "Oh ! cette cloche !... Il meurt ... il meurt, mon chéri nous le verrons peut-être !" , puis en décrivant en quoi consiste le supplice de la cloche¹⁶³. Elle met en évidence le fonctionnement de certains supplices qui utilisent l'ambivalence des sensations qui sont sources de plaisir mais qui peuvent devenir aussi causes de douleurs et de souffrances intolérables, mortelles. Clara dans son explication souligne l'importance du temps dans la torture¹⁶⁴ qui conduit à une mort douloureux et lente.

Le narrateur, lui aussi, entretient l'intérêt dramatique du récit en interrogeant Clara, et par les images qu'il utilise pour décrire le son de la cloche : elles suggèrent, presque toutes, la souffrance et la mort¹⁶⁵. Il ne faut pas oublier que c'est le récit d'une expérience achevée par conséquent ses comparaisons ne sont pas innocentes, il sait, il a vu en quoi consistait le supplice de la cloche.

L'éparpillement des occurrences de la cloche entretient aussi l'intérêt dramatique du récit et incarne la durée du supplice. Le récit grâce aux modulations du son de la cloche rend la mort plus présente. Le son de plus en plus faible alors que le narrateur et Clara avancent signifie que le condamné est en train de mourir. La mort est rendue par l'image de la dégradation d'un état : le son d'abord rattaché au monde humain l'est ensuite au monde animal¹⁶⁶, puis la dégradation se poursuit à l'intérieur même de ces deux axes : on passe de l'image de l'adulte à celle de l'enfant, de celle de l'insecte à celle d'une de ses parties.

Le spectacle de la dégradation du narrateur participe aussi au plaisir de Clara

¹⁶¹ Ibid., p. 168 : "La cloche !... (...). Viens !..." et p. 169 : "La cloche !... (...). répétait Clara"

Idem : "Tu verras ... c'est une surprise !..."

¹⁶² Ibid., p. 170 : "Attends ... attends un peu !... Tout à l'heure, mon chéri..."

¹⁶³ Ibid., p. 180 : "On ligote un patient ... et on le dépose sous la cloche. Et l'on sonne à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !..."

¹⁶⁴ Idem : "Et l'on sonne à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !... Et quand vient la mort, on sonne doucement, doucement, pour qu'elle ne vienne pas trop vite, (...)"

¹⁶⁵ Ibid., p. 168 : "(...), et ce que signifiaient ses petits glas sourds, (...)", p. 171 : "La cloche sonnait (...), pareille à la plainte d'un agonisant" et p. 179 : "La cloche sonnait toujours... Mais ces vibrations diminuaient, diminuait jusqu'à n'être plus qu'un souffle de brise, une toute petite plainte d'enfant, étouffé derrière un rideau".

¹⁶⁶ Cf. note précédente, les deux dernières citations, et p. 180 : "Quand nous sortîmes du couloir, la cloche n'était plus qu'un chant d'insecte ... un bruissement d'îles, à peine perceptible, dans le lointain".

comme l'indique le ton de sa voix, ses paroles et les réactions de son corps¹⁶⁷. Il est de même de la pourriture ambiante transmise par le toucher et l'odorat¹⁶⁸. Mais c'est surtout son odeur qui est déterminant dans sa jouissance¹⁶⁹.

Chapitre II : Un sadisme actif

1 - Clara

1.1 - Le sadisme de Clara envers le narrateur

1.1.1 - La parole est castratrice

Le dialogue met en scène la domination de l'homme par la femme qui est l'initiatrice, celle qui possède le savoir donc le pouvoir. La raillerie est la méthode la plus employée par Clara qui s'en sert en pervertissant le modèle maternel : "O la petite canaille !" ¹⁷⁰ et surtout "(...) Vous êtes un enfant !... (...) Cher petit coeur..." ¹⁷¹. 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" ¹⁷² et "vous devez obéir... Et puis, vous ne savez pas..." ¹⁷³. 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 !..." ¹⁷⁴, ou d'une négation de sa virilité ¹⁷⁵ et de son humanité par la mise en évidence de son animalité, "Et vous, vous

¹⁶⁷ Ibid., p. 155 : « Parfois sur un ton de reproche enjoué, elle me disait : - Que vous êtes lent chéri. » et pp. 169 - 170 : "Sa peau si blanche, se colorait de rose ardent, ses yeux avaient un éclat noyé de joie sexuelle ; ses lèvres se gonflaient, tels de durs bourgeons prêts à fleurir ... Elle me dit encore, avec une sorte de pitié railleuse :

- Ah ! petite femme ... petite femme ... petite femme ! vous ne serez jamais qu'une petite femme de rien du tout !..."

¹⁶⁸ Ibid., p. 157 : "Elle releva sa robe, découvrit le bas de sa jambe agile et nerveuse, (...)" L'adjectif "nerveux" illustre le plaisir des sens.

¹⁶⁹ Ibid., p. 159 : "Elle humait la pourriture, avec délices, comme un parfum (...). Aucune grimace de dégoût ne plissait sa peau blanche, aussi fraîche qu'une fleur de cerisier. Par l'ardeur voilée de ses yeux, par les battement de ses narines, on eût dit qu'elle éprouvait une jouissance d'amour ..."

¹⁷⁰ Ibid., p. 126, et aussi : "Bête ! fit-elle ... O la petite bête !..."

¹⁷¹ Ibid., p. 133, et 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 coeur ?"

¹⁷² Ibid., p. 141, et cf. note 170.

¹⁷³ Ibid., p. 136.

¹⁷⁴ Ibid., p. 156, et aussi p. 217 : "Dire que je ne suis qu'une femme ... (...) et que de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vau dix hommes comme toi !...", p. 216 : "Tu nous gâtait tout notre plaisir avec tes évanouissements de petite pensionnaire et de femme enceinte...", p. 217 : "Non, je ne vous aime plus, petite chiffre... Oui tenez... c'est cela ... vous n'êtes qu'un amour de petite chiffre de rien du tout".

¹⁷⁵ Ibid., p. 163 : "Pauvre mignon !... soupira-t-elle drôlement (...)"

n'êtes qu'une vieille poule !... ¹⁷⁶, cette expression associe les deux éléments de la raillerie, par exemple. Mais le rapport de domination qui existe entre les deux est signalé par le vouvoiement qui marque une certaine distance entre deux personnes, signalant souvent une hiérarchie. Elle parle au narrateur comme à son chien, elle les vouvoie tous les deux ce qui aurait pour conséquence de donner au narrateur le même statut que l'animal¹⁷⁷, mais il va être considéré comme inférieur comme le laisse présager la majuscule du "Vous" représentant le chien et son attitude, le terme "doucement" ne sera jamais utilisé pour qualifier une action qu'elle aura envers le narrateur. Le vouvoiement symbolise la laisse, signe de la domination par excellence. Il est associé au présent de l'indicatif indiquant ainsi que la domination se vit à ce temps.

Après la raillerie, il y a l'exclusion comme autre forme de castration du narrateur, "Laissez-moi ..." ¹⁷⁸.

Le contenu de la parole n'a pas besoin d'avoir pour sujet le narrateur pour être castratrice, il lui suffit d'être dirigé contre lui, par exemple le récit de la mort d'Annie à cette fonction parmi tant d'autres¹⁷⁹. C'est alors dans la réaction du narrateur qu'il faut en chercher la trace : il perd, par exemple, ses moyens, la parole : "L'épouvante me clouait les lèvres. Je regardai Clara, sans avoir l'idée d'une seule parole"¹⁸⁰, ou il ne répond pas parce qu'il est tenté d'être convaincu¹⁸¹. La domination de Clara s'exprime aussi dans sa manière de gérer le dialogue : elle interrompt le narrateur¹⁸² par exemple, ou ne tient pas compte de ses propos¹⁸³.

La castration est l'oeuvre de la femme comme le représente de manière

¹⁷⁶ Ibid., p. 217, et aussi p. 254 : "Le vilain bouc que vous êtes !...".

¹⁷⁷ Ibid., p. 153 : "Allons... Venez !... Non ... non ... pas Vous !... ajouta-t-elle, en repoussant doucement le chien qui jappait, bondissait frétillait de la queue..."

¹⁷⁸ Ibid., p. 244, et 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, (...) ..."

¹⁷⁹ Ibid., p. 145 : "Clara ... Clara ! suppliai-je, éperdu d'horreur... ne me dites plus rien..." et "Mais Clara ne n'écoutait pas. Elle poursuivit : (...)"

Le narrateur privé de parole, c'est-à-dire castré, il y a une occurrence qui illustre cela parfaitement, 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 ..."

¹⁸⁰ Ibid., p. 145, et aussi, p. 147 : "J'aurais bien voulu pleurer, je ne le pus ... J'aurais bien voulu parler encore : je ne le pus davantage ..."

¹⁸¹ Ibid., p. 163 : "Je n'ai pas la force de discuter, balbutiai-je...".

¹⁸² Ibid., p. 217 : "Elle m'interrompit vivement, (...)" et "Sans attendre ma réponse, elle affirma : (...)"

¹⁸³ Ibid., p. 219 : "Elle n'écoutait pas ma prière et elle continuait sur un ton de mélodie dont je ne suivais pas ..."

symbolique la décapitation de Saint Jean-Baptiste à la demande de Salomé qui devient aussi bien un thème littéraire que pictural au XIX^{ème} siècle. Flaubert, Mallarmé, Wilde ou Henri Heine ont narré cette histoire que Moreau a peinte. 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..."¹⁸⁴. 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 rouges dans le cerveau d'une femme"¹⁸⁵. La couleur rouge est la métaphore du sang ce qui souligne le sadisme de la femme.

La parole, l'instrument de domination de Clara envers le narrateur, est remplacée ou le plus souvent renforcée par d'autres éléments comme le regard, les modalités de la voix ou par d'autres attitudes telles que le rire par exemple. Tous ces éléments ne s'excluent pas, ils peuvent, ils sont souvent associés.

1.1.2 - Le regard

Le regard est l'élément le plus utilisé : "Tandis que je parlais et que je pleurais, miss Clara me regardait fixement. Oh ! ce regard ! Jamais, non jamais je n'oublierai le que cette femme adorable posa sur moi... 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 entraînait en moi, me pénétrait me fouillait, me bouleversait l'âme et la chair"¹⁸⁶.

C'est un regard scalpel qui est décrit et qui renvoie aussi bien au chirurgien qu'au tortionnaire, aux deux éléments de la comparaison que donne Baudelaire de l'amour : "Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale"¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Ibid., p. 244.

¹⁸⁵ Ibid., p. 245.

¹⁸⁶ Ibid., pp. 125-126, p. 126 : "Sans cesser de me regarder, riant du rire, clair et joli qu'elle avait, un rire pareil à un chant d'oiseau : (...). Et son regard sur moi, un étrange profond et voluptueux regard, toujours sur moi, (...)", p. 127 : "Je vis passer, en ses yeux, une flamme verte, une flamme terrible qui me fit peur ..." et p. 131 : "Longtemps ses yeux m'interrogèrent avec une pesante fixité".

¹⁸⁷ Baudelaire, Charles. *Fusées, Oeuvres complètes*, Ed. M. Jamet, Bouquins, p. 390.

Mais ce regard renvoie plutôt à l'image du chat chez le poète¹⁸⁸ :

"Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tient aimable bête,
Profond et froid, coupe et fond comme un dard"¹⁸⁹

et "Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Claris fanaux, vivantes opales
Qui me contemplent fixement"¹⁹⁰

La pénétration et la fixité caractérisent le regard de Clara comme instrument de domination. L'image du chat persiste grâce à la couleur verte de ses yeux que l'on trouve dès sa première description est déjà associée au "fauve" symbolisant la force virile et dominatrice¹⁹¹, et que l'on retrouve dans deux occurrences qui se font échos¹⁹², et dont la première est explicite : "Je vis passer, en ses yeux, une flamme verte, une flamme terrible qui me fit peur...".

Mario Praz dans un de ses livres¹⁹³ cite de nombreux exemples de ce type d'yeux qui sont spécifiques aux personnages sadiques de la littérature fin de siècle. Il en attribue la paternité à Baudelaire dans son poème *Le Poison*, déjà cité dans ce travail et qui renforce l'idée de Mirbeau lecteur assidu du poète.

Mirbeau traite toutes les descriptions de la même manière (personnages ou paysages) : les éléments caractéristiques dispersés dans les différentes occurrences sont condensés dans une dernière ce qui a pour effet de lui donner plus de force : "Et, (...), son regard dardant sur moi des flammes vertes, voluptueux et cruelle, elle

¹⁸⁸ Cf. les occurrences des cheveux, de la fourrure et des odeurs.

¹⁸⁹ *Le Chats, Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal*, Ed. A. Adam. Garnier Frères, XXXIV, p. 39.

¹⁹⁰ *Le Chat*, op. cit., LI, p. 56. La fixité du regard se retrouve dans la dernière occurrence de la note 186.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 104 : "(...) et des yeux verts, paillettes d'or, comme ceux des fauves".

¹⁹² Cf. 1^{ère} occurrence de la note 186 et p. 134 : "Un éclair traversa le vert de ses prunelles. Elle dit d'une voix plus basse et rauque : (...)", p. 188 : "(...), les yeux verts, du vert grisâtre qu'ont les jeunes fruits de l'amandier, (...)" et p. 191 : "Une mélancolie très douce (...), voilait les flammes vertes de ses yeux ..."

Ibid., pp. 153-154 : "(...) tu vas voir, une amour de petite fourche dont les dents sont de plâtrerie incrusté d'or, et le manche de jade vert... vert comme le ciel aux premières lueurs du matin... vert comme étaient les yeux de la pauvre Annie !..."

La couleur est à nouveau associée au sadisme à travers la petite fourche qui est un instrument qui participe à la torture et Clara une autre femme qui se repaît des spectacles de souffrance et de mort. Cette répétition obsédante du vert est un signe inquiétant qui annonce l'expérience de la mort et de l'horreur.

¹⁹³ *La Chair, la mort et le diable*, Denoel, p. 354.

parla ainsi : (...)»¹⁹⁴. Le regard scalpel est associé à la couleur verte de manière à accentuer le sadisme de Clara. De plus, il souligne son côté infernal en associant le regard au nom "flamme". Ce sont les "flammes" de l'enfer qui brûlent dans les yeux de Clara.

Ce regard est un instrument de domination car il terrifie et inquiète le narrateur : "(...) ces odeurs et tes yeux ... ah ! tes yeux de supplice et de volupté... (...) tout cela m'effraie... tout cela me rend fou !..."¹⁹⁵.

C'est aussi le signe de son sadisme, "Ses yeux étaient redevenus durs, (...)»¹⁹⁶.

1.1.3 - Le rire

Le rire participe aussi à la domination du narrateur par Clara, il intensifie la raillerie : "Clara eut un petit moqueur"¹⁹⁷. C'est un des premiers éléments constitutifs de Clara, "Rousse de cheveux, (...), un rire était toujours prêt à sonner sur ses lèvres charnues et rouges"¹⁹⁸, et il est associé rapidement au sadisme à travers les descriptions que fait le narrateur de la fée Dum-Dum¹⁹⁹. Il peut s'unir à d'autres éléments pour souligner le sadisme de Clara, comme le regard par exemple : "(...), les yeux moqueurs : (...)»²⁰⁰.

Le sourire, une figure particulière du rire, produit les mêmes effets, "Et souriant d'un sourire rouge qui me fit courir un frisson dans les moelles, (...)»²⁰¹.

1.1.4 - Les modalités de la voix

Les modalités de la voix de Clara peuvent être employées seules ou unies avec d'autres éléments, suivant les circonstances. Associées au regard, elles mettent en

¹⁹⁴ Ibid., p. 165. Cf note 186, deuxième occurrence et p. 149 : "elle dit, avec des lueurs sombres, dans ses yeux".

¹⁹⁵ Ibid., p. 163 et aussi note n° 186, deuxième occurrence, pp. 192-193 : "Ses yeux exprimaient une heure généreuse que je ne leur connaissais pas", et p. 218 : "Pourquoi me regardes-tu avec des yeux si étranges ?..."

¹⁹⁶ Ibid., p. 193.

¹⁹⁷ Ibid., p. 163 la citation précède : "Pauvre mignon !... (...)".

¹⁹⁸ Ibid., p. 110.

¹⁹⁹ Ibid., p. 119 et p. 123 se reporter au chapitre concerné.

²⁰⁰ Ibid., p. 155. La citation introduit : "Oh, petite femme !... (...)» et p. 126 : "Et son regard, riant du rire clair et joli qu'elle avait, un rire pareil à un chant d'oiseau : (...)".

Cf. note 186. Cette citation fait écho à la première citée dans ce paragraphe, cf. note 197.

²⁰¹ Ibid., p. 134.

avant le caractère inquiétant et effrayant de Clara, en la virilisant²⁰², la voix renforce son image d'être dominateur, comme elle le fait aussi en accentuant la raillerie qui castré le narrateur²⁰³ ou redoublant le caractère impératif des ordres²⁰⁴, qu'elle lui donne. 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 !..."²⁰⁵.

1.1.5 - Les actes

La domination du narrateur par Clara n'est pas seulement verbale, visuelle ou comportementale, elle est aussi actentielle. Elle est illustrée par la passivité du narrateur que Clara interrompt par moment pour lui faire des actes qu'il ne veut pas²⁰⁶. Elle a aussi envers lui des gestes violents, elle lui fait mal pour le punir²⁰⁷ ou gratuitement, son geste étant alors le signe du plaisir sadique qu'elle ressent à la vue d'un spectacle horrible²⁰⁸. C'est la gratuité de ses gestes qui souligne leur caractère sadique.

1.2 - Le sadisme de Clara envers les forçats

Les forçats sont emprisonnés dans le couloir que le narrateur et Clara traversent. La description débute par une conclusion a posteriori : "L'inferral défilé commençait"²⁰⁹. L'adjectif renvoie immédiatement à l'image de la descente aux

²⁰² Ibid., p. 134 : "Un éclair traversa le vert de ses prunelles. Elle dit d'une voix plus basse, presque rauque : (...)" et p. 165 : "Et d'une voix plus sourde, son regard dardant sur moi des flammes vertes, voluptueux et cruelle, elle parla ainsi : (...)"

²⁰³ 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'énervement : (...)", 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 ? (...)", et p. 156 : "Et Clara, répétait de sa voix gazouilleuse : (...)"

²⁰⁴ Ibid., p. 251 : "Sa voix est sèche, coupante, impérieuse ..."

²⁰⁵ Ibid., p. 163.

²⁰⁶ Ibid., p. 164 : "Elle me donna sur les mains quelques légers coups d'éventail : (...)" et p. 236 : "Elle me secoua le bras : (...)"

²⁰⁷ Ibid., p. 167 : "Et me saisissant le bras, elle m'entraîna, avec elle (...)", p. 175 : "Mais Clara, me ramena vivement, devant la cage", p. 193 : "Elle m'obligea à me lever du banc ..." et p. 198 : "Clara cueillit la tige, me força à en respirer l'étrange odeur, puis me barbouillant le visage de pollen : (...)"

²⁰⁸ 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 mais qu'elle connaît. Ibid., p. 240 : "Et, se serrant contre moi, me déchirant l'épaule de ses ongles : (...)" La violence du geste anticipe celle du spectacle que le narrateur va décrire mais qu'ils viennent de voir tous les deux : le cadavre sous la cloche qui est aussi le spectacle anticipé de la première citation et qui était actualisé par le son de la cloche reconnu par Clara. Les doigts de Clara reprennent l'image de sa bouche, p. 129 : "Que le lendemain même, je n'eusse plus à moi (...), ces lèvres dévoratrices, (...)" ou p. 179 : "elle me dit dans un baiser féroce" ; ou celle du chat à travers ses griffes.

²⁰⁹ Ibid., p. 171.

enfers développée auparavant, il s'oppose aux références du merveilleux de la première partie du roman : "(...), d'une translucidité de grotte féerique, (...)"²¹⁰ et encore "(...), l'île enchantée de Ce plan, (...) que couronnent les féeriques blancheurs roses du pic d'Adam"²¹¹. L'île se révélera être un enfer dès que le narrateur y posa les pieds dessus, il se passe la même chose pour le couloir qui tout d'abord se présentait comme une oasis, un paradis par rapport à l'enfer de la plaine. L'illusion disparaît pour laisser la place à l'horreur qui est rendu encore plus forte par l'effet de contraste entre la situation première et la seconde.

Le narrateur crée une attente en commençant par décrire les lieux, la répétition d'un décor unique donne l'impression d'un couloir infini. Il y a un caractère hallucinant de cette répétition : "A droite, c'étaient, dans le mur, de vastes cellules ou plutôt de vastes cages fermées par des barreaux et séparées l'une de l'autre par d'épaisses cloisons de pierre. Les dix premières étaient occupées, chacune par dix condamnés, et toutes les dix, elles répétaient le même spectacle"²¹². La mort comme dégradation est illustrée par le passage du mot "cellules" à "cages", et par l'odeur : "(...), du plancher invisible de la cellule, montait une odeur suffocante et mortelle"²¹³. L'horreur suggérée n'est pas encore dévoilée, laissant ainsi la place au travail de l'imaginaire. Le narrateur décrit d'abord l'horreur visuellement puis intellectuellement, il dégage le principe d'immobilité²¹⁴ qui constitue la torture, car le mouvement est indispensable à la vie et l'immobilité est donc impossible à garder, elle symbolise la mort car elle fixe le temps.

Clara participe aux tortures infligées à ces prisonniers en leur donnant à

²¹⁰ Ibid., p. 171.

²¹¹ Ibid., p. 127.

²¹² Ibid., p. 171.

²¹³ Ibid., p. 175.

²¹⁴ Ibid., pp. 171-172 : "Le col serré dans un carcan si large qu'il était impossible de voir les corps, on eût dit d'effrayantes, de vivantes têtes de décapités posées sur des tables. Accroupis parmi leurs ordures, les mains et les pieds enchaînés, ils ne pouvaient pas s'étendre, ni se coucher, ni jamais se reposer. Le moindre mouvement, en déplaçant le carcan autour de leur gorge à vif et de leur nuque saignante, leur faisait pousser des hurlements de souffrance,(...)"

Cette torture semble avoir été inspiré par le récit de voyage de Catherine de Bourboulon, *L'Asie cavalière* publié en 1866.

Ibid., pp. 163-164 : "Les uns étaient attachés par le pied à une chaîne de fer vinée à un cône en fonte d'un poids tels qu'ils ne pouvaient la changer de place, et ils tournaient autour comme des bêtes fauves, dans un rayon de quelques pieds ; d'autres avaient les jambes et les bras entravés, et ne pouvaient marcher qu'en faisant de petits sauts saccadés et très douloureux, à en juger par la contraction des muscles. Un de ces condamnés avait une main et un pied retenus par une planche en bois haute à peine quelques décimètres".

manger de manière "gracieux" dit le narrateur²¹⁵, renvoyant ainsi à l'image de la torture comme un art²¹⁶. L'horreur de la torture est multipliée, amplifiée par le nombre des prisonniers et par la simultanéité de leurs gestes : "Les dix têtes, simultanément oscillèrent sur les carcans balancés, (...). Puis un même cri de douleur sortit des dix bouches tordues..."²¹⁷. Tous les termes utilisés appartiennent aux champs sémantiques de la torture et de la souffrance. Le sadisme de Clara est conscient car elle explique au narrateur la seconde partie de la torture : "Ils ne peuvent pas manger, expliqua Clara... Ils ne peuvent pas atteindre la viande... Dame !... avec ces machines là, ça se comprend..."²¹⁸.

Le supplice est montré sous son vrai visage, l'immobilité n'est pas le but final mais un moyen qui participe à la mise à mort par l'affamement. Il s'agit du supplice de Tantale revu et intensifié.

Le plaisir de Clara n'est pas signifié, peut-être parce qu'elle n'en ressent pas ce qui serait contradictoire avec le désir intense qui la poussait à venir au bain. Alors on peut penser que cela signifie que l'acte sadique procure moins de plaisir que le fait de le penser. Il serait d'abord un acte intellectuel.

1.3 - Le sadisme de Clara envers le poète

Elle participe au supplice du poète en créant chez lui un désir, "Tu as faim ? ... poursuivit Clara... Je te donnerai à manger... Pour toi, j'ai choisi les meilleurs

²¹⁵ 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-ci p. 232 : "Légèrement, adroitement, Clara enleva du bout de son ombrelle et le jeta aux paons ?"

²¹⁶ Cf. le chapitre concernant ce thème.

²¹⁷ Ibid., p. 172.

²¹⁸ Idem.

Catherine de Bourboulon raconte dans son livre un épisode qui a pu inspiré 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 ; (...)" Op. cit., p. 164.

Mirbeau a intensifié l'horreur de cet épisode en transformant en torture l'acte de nourrir le prisonnier. Le soulagement, plaisir deviennent source de souffrances.

morceaux du marché..."²¹⁹ dont elle repousse l'accomplissement dans le temps²²⁰ par la récitation du poème qu'elle interrompt par des remarques²²¹ alors que le poète par son attitude signale son impatience, son empressement à manger et son indifférence au poème qu'il avait écrit. Elle attend la fin du poème pour lui donner à manger.

2 - Le bourreau

Le sadisme du bourreau, illustré par l'intensité des tortures qu'il fait subir aux prisonniers, est intensifié par les scènes suivantes dans lesquels le tourmenteur est décrit comme un homme très doux avec les animaux²²², qui sait aussi parler des fleurs et de l'amour. Il dégage une philosophie qui a valeur d'initiation : "Ah ! les fleurs ne font pas de sentiment, milady... Elles font l'amour... rien que l'amour... Et elles le font tout le temps et par tous les bouts... Elles ne pensent qu'à ça... Et comme elles ont raisons !..."²²³, il faut regarder la nature c'est elle qui dit qu'il ne faut que s'aimer. Puis il reprend les propos de Clara sur la pourriture²²⁴ pour montrer que la vie est un éternel recommencement²²⁵. Puis il associe la femme et la fleur à travers l'image de sexe²²⁶.

2.1 - Le sadisme envers les prisonniers

L'une des fonctions du bourreau est de mettre en avant l'attitude psychologique qui domine chez l'être sadique : l'orgueil, signe de la supériorité du bourreau sur la victime. Les qualificatifs qu'il emploie pour parler de sa victime en est une illustration : "un misérable coulie du port... rien du tout... (...), le chien, (...)"²²⁷. Le rire, l'humour et le mépris traduisent cette supériorité, qui perçue dans ses paroles

²¹⁹ Ibid., pp. 175-176.

²²⁰ 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.

²²¹ Ibid., p. 176 : "Clara s'interrompt : (...)"

²²² Ibid., p. 213 : "Un chat noir qui sortait des massifs mit, l'échine arquée et la queue battante, se frotter en ronronnant contre lui... Il le caressa doucement".

²²³ Ibid., p. 214.

²²⁴ Cf. *Clara initiatrice*.

²²⁵ Ibid., p. 214 : "Elles meurent, pour naître plus tard, (...)" Il illustre le rapport dialectique qui unit éros et thanatos.

²²⁶ Cf. plus haut. Ibid., p. 215 : "Faites l'amour, milady faites l'amour comme les fleurs !...". Cf. le chapitre : *La femme est un sexe*.

²²⁷ Ibid., p. 203 et aussi, idem : "Jamais il n'avait été si bien vêtu, le chien, (...)"

On remarque que le bourreau utilise le même terme que celui employé pour décrire les forçats et le poète sous la torture : "chien".

et ses attitudes²²⁸. L'influence de Baudelaire est de nouveau perceptible, le rire ayant été l'objet d'un de ses essais, dans lequel il écrit que le rire découle d'un sentiment de supériorité²²⁹. Il prend comme exemple, une personne qui rit en voyant tomber un passant et il écrit : "(...), on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C'est là le point de départ : moi, je ne tombe ; moi, je marche droit ; moi, mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin"²³⁰. Le bourreau est un monstre d'orgueil comme le souligne les qualificatifs qu'il emploie pour parler des tortures qu'il pratique : "un travail extraordinaire, milady !..."²³¹. Le narrateur indique aussi ce sentiment dans son attitude²³².

Le rire est un principe satanique pour Baudelaire²³³, il est incompatible avec la sagesse et l'innocence. Le poète illustre cette idée en accentuant fortement l'aspect physiologique du rire²³⁴, comme le fait Mirbeau en attribuant au bourreau, un tic nerveux, une grimace²³⁵.

²²⁸ Le rire : Ibid., p. 202 : "Ha !... ha !... ha !...", p. 203 : "Ha !... ha !... ha !...", pp. 203-204 : "Hé !... hé !... hé !...", p. 202 : "Son ventre secoué par le rire, s'enflait et se vidait, tour à tour, avec des bruits sourds de borborygme", et p. 204 : "Sous l'effort d'un nouveau rire, son triple menton, les bourrelets de son cou et de son ventre tremblèrent comme de la gélatine... Une seule ligne rouge et arquée, reliait alors le coin gauche de sa bouche à la commissure de ses paupières droites, au milieu des bouffissures et des rigoles par où coulaient de minces filets de sueurs et des larmes de rire".

L'humour : Ibid., p. 202 : "Il était si mal bâti !..." et p. 203 : "On eût dit qu'il avait sur le corps, comment appelez-vous cette chose ? ... Ah ! oui, ma foi ... un macfarlane ? ... Jamais il n'avait été si bien vêtu,(...)".

Le mépris : cf. note 186, Ibid., p. 203 : "Il n'y en a pas souvent pour cher ... car nous travaillons, presque toujours dans le bas peuple...".

²²⁹ "Aussi, il fallait dire : le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil ! et aberration !"

De l'essence du rire, op. cit. p. 693.

²³⁰ Idem.

²³¹ Ibid., p. 202, p. 208 : "Ah ! Milady, un supplice extraordinaire, (...), il avait tout pour lui..." , Idem : "Un chef d'oeuvre, milady ... un pur chef d'oeuvre !... affirma d'une voix retentissante le gros homme, (...)".

²³² Ibid., p. 207 : "Sa physionomie eut alors une singulière expression de mélancolie et d'orgueil, tout ensemble, (...)" et p. 211 : "Satisfait, avec des airs d'orgueil triomphant, il conclut : (...)"

²³³ Cf. plus haut.

²³⁴ Idem : "(...), quel signe plus marquant de débilité qu'une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l'éternuement, est causé par la vue du malheur d'autrui !" et pp. 693-694 : "tous les mécréants de mélodrame, maudits, damnés, fatalement marqués d'un rictus qui court jusqu'aux oreilles, sont dans l'orthodoxie pure du rire".

²³⁵ Ibid., pp. 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". Cf. p. 205 : "(...), sous l'empire du tic nerveux, il en arriva à composer sur son visage la grimace la plus impérieusement comique qui se pût voir sur un visage humain".

L'influence de Baudelaire est aussi sensible dans une des descriptions du bourreau, p. 202 : "Autour de lui, comme autour d'une charogne, bourdonnaient et tourbillonnaient des essaims de mouches...". Cette phrase rappelle à nos oreilles ce vers de Baudelaire : "Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride"

Une charogne, op. cit. p. 23

Baudelaire semble indiquer par le mot "satanisme" des pulsions sexuelles et agressives qui sont habituellement refoulées mais qui parfois s'échappent. Mirbeau rend compte des pulsions internes qui poussent à l'acte sadique en opposant l'apparence à la cruauté des actes : "Il avait d'ailleurs un ventre pacifique et débonnaire... Son visage au repos, exprimait de la bonhomie, de la jovialité même ; (...)"²³⁶ et en faisant du tic nerveux l'expression de ces pulsions.

2.2 - Le sadisme envers Clara et le narrateur

Le récit du supplice du rat met en scènes et en images le sadisme du bourreau envers Clara et le narrateur, ses auditeurs. Il éveille leur curiosité, fait naître un désir en qualifiant ce supplice de "colossal" et de "chef-d'oeuvre"²³⁷ puis en le nommant avant même de l'avoir décrit, permettant ainsi le travail de l'imaginaire. Il intensifie le désir par l'accumulation des précisions, des commentaires et des allusions qui en même temps retarde le dénouement du récit, cette tension torture les auditeurs, le temps participe à la torture. Ses attitudes²³⁸ soulignent le plaisir du bourreau. Cet épisode peut être considéré comme la mise en abîme du travail de l'écrivain qui lui aussi de la même manière "torture" ses lecteurs.

Chapitre III : Le sadomasochisme

1 - Dialectique du sadisme

Dans la relation sadique il y a une dialectique du bourreau et de la victime, la victime pouvant devenir le bourreau et inversement. Ceci est illustré par les inversions des rôles du narrateur et de Clara, "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"²³⁹ pense le narrateur, et qui se traduit

²³⁶ Ibid., p. 202.

²³⁷ Ibid., p. 208.

²³⁸ Idem : "(...), dont le corps flasque se tassa davantage dans l'herbe", p. 209 : "Il nous regarda malicieusement, du coin de ses paupières rabattues, afin de juger de l'effet que ses paroles produisaient sur nous...", p. 210 : "Le bonhomme se frotta les mains, sourit affreusement, et il reprit : (...)" et p. 211 : "Le bourreau claqua la langue et il poursuivit : (...). Satisfait avec des airs d'orgueil triomphant, il conclut : (...)"

²³⁹ Ibid., p. 247.

par : "Je crie d'une voix, tour à tour menaçante et soumise : - Clara !... Clara !... Clara !..."²⁴⁰. Clara, elle aussi adopte tour à tour les deux positions, "Et moi, qui fais tout ce que tu veux... comme un pauvre chien !... gémit-elle. (...) et que de nous deux c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi !..."²⁴¹. Elle se place en victime puis se transforme en bourreau en le castrant par la parole²⁴², ou encore lorsqu'elle s'offre aux mains du narrateur, "Simplement, lentement avec une douceur infinie, elle dit : - Eh bien !... tue-moi, chéri ... J'aimerais être tuée par toi, cher petit cœur !..."²⁴³ devant son hésitation elle se transforme en bourreau, "Ah ! tu vois ... (...) Pauvre bébé !..."²⁴⁴. Clara illustre d'une autre manière cette dialectique lors du récit de la flagellation, son sadisme est souligné le plaisir qu'elle prend à le raconter et son masochisme par son identification à la victime, "Et à moi, aussi, chère petite âme, il me semblait que la badine entrait, à chaque coup, dans mes reins... C'était atroce et très doux !" ²⁴⁵.

2 - Le masochisme de Clara

Il arrive parfois à Clara d'être victime d'un tortionnaire mais c'est à chaque fois de manière consentante et active, c'est en cela qu'elle a un comportement masochiste.

Le bourreau prend alors des aspects différents : il peut s'agir d'un personnage, de plusieurs personnages à la fois et même du milieu dans lequel elle se trouve.

La relation masochiste a besoin d'un vecteur par lequel elle est signifiée et transmise, ce sont les sens qui jouent ce rôle.

On pourrait donc établir une typologie de cette relation suivant le bourreau ou le (ou les) sens impliqué(s), mais la prééminence du toucher dans la torture, la violence est telle que c'est la nature du bourreau qui décide du classement :

- **La foule**²⁴⁶ : c'est le cas le plus fréquent, il se reproduit trois fois avec

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Ibid., pp 216-217.

²⁴² Cf. partie sur ce thème.

²⁴³ Ibid., p. 237.

²⁴⁴ Ibid., p. 238.

²⁴⁵ Ibid., p. 216.

²⁴⁶ Ibid., 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

comme vecteur principal le toucher et l'odorat comme vecteur secondaire dans le deuxième exemple, la troisième occurrence montre la complexité de la relation sadomasochiste en montrant une Clara tour à tour bourreau et victime.

Dans les trois cas, le plaisir ressenti par Clara est souligné par le narrateur²⁴⁷. Il est quelques fois illustré par des éléments de son corps²⁴⁸ et par son attitude²⁴⁹.

- **La fleur** : l'odeur de la fleur déclenche un plaisir qui se transforme en plaisir masochiste²⁵⁰.
- **Le récit** : en racontant le supplice de la flagellation au narrateur elle décrit le plaisir qu'elle a pris en le regardant et le narrateur illustre celui actuel en

foule avec un plaisir passionné..." p. 169 : "Elle était, elle, libre très joyeux, 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", 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 si jeta réclament, plus exaltée d'avoir entendu cette cloche (...) ses petits glas lointains qui lui causaient tant de plaisir ...". Le son des cloches rappellent à la mémoire de Clara le souvenir d'une vision d'horreur qui lui procure du plaisir illustrant ainsi son sadisme, plaisir qui entraîne un désir masochiste. Le caractère conscient et volontaire de son attitude est illustré par l'emploi de verbe 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".

²⁴⁷ Ce sont dans les expressions utilisés dans le narrateur que le plaisir de Clara est souligné : "plaisir passionné" "volupté pâmée", "plus exaltée" et aussi "un éclat de joie sexuelle". Cette dernière expression est tirée d'une des citations des réactions physiques de Clara qui illustre le plaisir pris dans cette relation masochiste.

²⁴⁸ Ibid., pp. 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'affadissaient le coeur, 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 que ressent Clara dans la première citation 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 d'Octave Mirbeau, la condensation. Très souvent plusieurs occurrences se font ? et la dernière condense (résume et intensifie) l'idée, thème des précédentes, on avait : ibid., p. 155 : "Plusieurs fois, je dus m'arrêter et reprendre haleine. Il me semblait que mes veines se rompaient, que mon coeur éclatait dans ma poitrine" et p. 159 : "Je crus que le coeur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur qui s'échappait (...) de toute cette foule, (...)"

²⁴⁹ Ibid., p. 199 "Et prends mes seins ... Comme ils sont durs !... leurs pointes s'initent 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 du 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 chez le narrateur, p. 199 : "Et prends mes seins... (...) Viens donc..."

²⁵⁰ C'est par la parole qu'elle trahit son plaisir passé, ibid., p. 165 : "C'était atroce et doux !" et par son regard celui présent, p. 166 : "Les prunelles de Clara s'étaient révoltées. Entre ses paupières mi-closes, je ne voyais plus que le blanc de ses yeux". Comme dans le cas précédent le plaisir fait naître le désir, p. 166 : "Embrasse moi, cher amour... embrasse moi donc ! (...) Oh ! tes lèvres !...". La réaction physique est très intense, elle coïncide avec la violence du spectacle.

s'identifiant à la victime²⁵¹, "Et à moi, aussi chère petite âme, il me semblait que la badine entraît à chaque coup dans mes reins ..." ²⁵² (14).

- **Le narrateur** : la mort est le plaisir suprême, cela explique son attitude devant les menaces de mort du narrateur et ses paroles, "Clara n'eut pas un mouvement de recul, pas même un mouvement de paupières ... Elles avança sa gorge, offrit sa poitrine ..." ²⁵³ (15).

3 - Le masochisme du narrateur

3.1 - Les signes

Le caractère masochiste du narrateur est déjà souligné dans *En Mission*, mettant ainsi en lumière la continuité psychologique du personnage, et la source lointaine, enfantine, de son comportement. L'échec de l'intrigue menée contre le baron K. ²⁵⁴, celui de son imposture en sont des illustrations ²⁵⁵. La conscience que le narrateur a de son attitude souligne l'impossibilité de l'homme à lutter contre ses pulsions mystérieuses qui sont appelées ici le "démon de la perversité" ²⁵⁶. Le sentiment d'infériorité qu'il a vis-à-vis d'Eugène Mortain indique l'aspect conscient de cette perversion, et que le sexe soit l'instrument de domination de Clara sur lui met en évidence le caractère sexuel de ses pulsions.

3.2 - Les causes

3.2.1 - La fascination du narrateur pour Clara

Le narrateur est fasciné par Clara dès qu'il la voit : "Une surtout, attira violemment mon attention. C'était une créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves" ²⁵⁷. L'emploi du passé simple et de l'adverbe souligne le caractère sensationnel de son désir que le capitaine

²⁵¹ Ibid., p. 237. Les paroles ainsi que son visage illustre le plaisir masochiste qu'elle ressent, p. 237 : "Simplement, lentement avec une douceur infinie elle dit : - Eh bien !... tue -moi, chéri... J'aimerais être tué par toi, cher petit coeur !..." et aussi à la même page : "Son visage s'illumina d'une joie inconnu et resplendissante ...".

²⁵² Ibid., p. 165.

²⁵³ Ibid., p. 237.

²⁵⁴ Ibid., p. 78 : "Hélas le démon de la perversité, (...) voulut qu'il en fût autrement et que ce beau projet avorta avec élégance".

²⁵⁵ Ibid., p. 125 : "Je prenais une joie atroce à m'accuser, à me rendre plus vil, plus déclassé, plus noir encore que je l'étais..."

²⁵⁶ Cf. note 254.

²⁵⁷ Ibid., pp. 103-104.

du navire va intensifier, "C'est une anglaise, me dit-il... On l'appelle miss Clara... La femme la plus extraordinaire qui soit..."²⁵⁸.

La prise de conscience du désir est signifiée par sa décision de la conquérir : "Toi, ma petite ... parfaitement !..."²⁵⁹.

Elle est désirable parce qu'elle est différente des femmes qu'il a connues en France.

C'est un être complexe comme le souligne la série d'oppositions qui décrit son caractère, sa mentalité et qui fait d'elle un être mystérieux, inquiétant, entre l'adulte et l'enfant²⁶⁰.

C'est cette complexité du personnage qui fascine le narrateur, elle est la femme totale :

- l'amante²⁶¹ en faisant naître le désir chez le narrateur,

²⁵⁸ Ibid., p. 104.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Ibid., p. 110 : "(...), sentimentale et philosophe, ignorante et instruite, impure et candide, enfin, avec des trous... des futs ... des caprices incompréhensibles, des volontés terribles ... elle m'intrigua fort, bien qu'il faille s'attendre à tout de l'excentricité d'une Anglaise". On retrouve dans ce portrait une image stéréotypée de la femme fin de siècle. Pour Schopenhauer la femme est une sorte d'enfant prolongé : "ce qui rend les femmes particulièrement apte à soigner, à élever notre première enfance, c'est qu'elles restent elles-mêmes puériles, futiles et bornées, une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme".

Essais sur les femmes, (1850) traduit et publié en France en 1880, Ed. Actes Sud, 1987, p. 20.

Stindberg, en 1895, dans la *Revue Blanche*, explique médicalement la cause de la non maturité de la femme : "Il était réservé à notre époque de découvrir que la femme est une forme rétrécie de l'homme, forme dont le développement se serait arrêté entre l'adolescence et la virilité pleine (...). Il est évident qu'un corps humain ne peut se développer d'une façon normale, lorsqu'il est privé d'une aussi forte dose de liquide nourricier".

Propos cités dans *Le Magazine littéraire*, n° 288, Mai 91, p. 22 et p. 23

On retrouvera dans le roman de nombreuses occurrences qui décrivent les attitudes enfantines de Clara : ibid., p. 147 : "(...) un étrange sourire d'enfant et de prostituée, tout ensemble (...)". Ce qui est un caractère inquiétant donc fascinant. On a aussi :

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 solde de ses petits pieds, (...)".

²⁶¹ La parole traduit le plaisir qu'elle ressent, signifie son désir et fait naître celui du narrateur : ibid., p. 149 : "Embrasse mes lèvres... embrasse ma nuque... embrasse mes cheveux cher petit voyou !...", p. 150 : "Ta bouche ... donne moi ta bouche ... ta bouche ... ta bouche !...", p. 158 : "Vois ma robe est toute déchirée... C'est délicieux !", p. 164 : "Et tu ne me caresse même pas !... caresse moi donc, chéri ! ... Tâte mes seins comme ils sont froids et durs", p. 166 : "Embrasse-moi, cher amour ... embrasse-moi donc ! (...) Oh ! tes lèvres !...", p. 179 : "Embrasse-moi. Caresse-moi ...", p. 199 : "Et prends mes seins... Comme ils sont durs !... (...) Viens donc..."

Tout comme son attitude, parfois : ibid., p. 178 : "Clara s'était collée contre moi toute frémissante", p. 179 : "Elle m'étreignait, m'enlaçait : (...). Et se haussant jusqu'à mes lèvres, elle me dit dans un baiser féroce : (...)".

Le corps est l'instrument de la séduction complémentaire à la parole. Clara l'utilise lors de leur nouvelle rencontre après deux ans de séparation. Le corps jusque là dissimulé est donné à voir : ibid., p. 143 : "(...) nue dans une transparente tunique de soie jaune, (...)".

C'est un tableau lascif de Clara que fait le narrateur où la sensualité du toucher est illustrée.

Ibid., p. 143 : "(...), elle était mollement couchée sur une peau de ligne. Sa tête reposait parmi les 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".

La sensualité, l'érotisme du tableau se traduisent par la possibilité qu'a un narrateur de s'identifier à la main de Clara ou à la patte du chien. Le toucher renvoie à la caresse qui participe à l'amour, il est aussi suggéré par la "peau de tigre" et la "soie" de l'habit. Le chien symbolise le sexe de la femme, et aussi peut-être l'homme après l'amour anticipant la relation qui lie la femme à l'homme : la domination. Elle est le maître et lui le chien, l'esclave.

- la mère en le castrant²⁶² ou en agissant comme s'il était un enfant²⁶³,
- elle est la beauté et la cruauté²⁶⁴,
- la séduction et la répulsion²⁶⁵.

Il y a au chapitre I de la deuxième partie une analepse qui a pour fonction d'expliquer ce qu'il a fait pendant leurs deux années de séparation²⁶⁶, 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 !..."²⁶⁷.

Il aime cette femme car elle le pervertit.

La vision de Clara sous les traits de la fée Dum-Dum²⁶⁸ marque une étape dans

La lascivité du tableau augmente avec le geste du chien et de Clara, p. 145 : "dans un mouvement, la patte du chien endormi ayant glissé sur la soie, découvrit entièrement le globe du sein qui darda sa pointe, rose comme une jeune fleur", et p. 146 : "Avec des gestes lents et charmants, Clara lissa l'or roux de ses cheveux, caressa la fourrure rouge du chien qui s'était réveillé, (...)".

Les qualificatifs utilisés pour décrire les gestes mettent en évidence son plaisir.

Ibid., p. 147 : "Elle renversa sa tête sur les coussins, agrandi l'espace nu de sa poitrine... et avec un sourire... un étranger sourire d'enfant et de prostitué".

Son sourire est inquiétant donc fascinant. Le récit de la mort d'Annie qui enchâsse le tableau de Clara, accentue la beauté de cette femme par contraste avec l'horreur qui se dégage du récit de Clara

²⁶² Elle le castré par la parole : cf. *La parole est castratrice*.

²⁶³ Ibid., p. 136 : "Puis, presque maternelle, elle me recommanda : "Maintenant ... ne vous occuper de rien que d'être heureux... Restez là ... regardez l'île merveilleux... Je vais régler avec le commissaire votre nouvelle situation à bord".

Elle le soigne, aussi : Ibid., p. 148 : "D'une bonbonnière d'or, posé sur un plateau de laque, elle tira, du bout de ses doigts, un cachet de quinine, et, m'ordonnant de m'approcher, elle le porta gentiment, à mes lèvres".

²⁶⁴ Cf. deuxième partie : chapitre I et II.

²⁶⁵ Cf. plus haut. Sa complexité est aussi la cause de la peur du narrateur : ibid., p. 163 : "Ce soleil... Cette foule... ces odeurs... et tes yeux... ah ! tes yeux de supplice et de volupté... et ta voix... et ton crime... tout cela m'effroi... tout cela me rend fou !..."

Le côté infernal, satanique de Clara l'effroi mais le fascine : ibid., p. 127 : "Je vis passer en ses yeux, une flamme verte, une flamme terrible qui me fit peur...", p. 188 : "Mais, Clara penchée sur moi comme le péché, (...)", p. 150 : "Il me semble, vois-tu... Il me semble que je descends au fond de ma chair... tout au fond des ténèbres de ma chair...".

Ce qui le séduisait peut devenir aussi objet de répulsion : ibid., pp. 236-237 : "(...), tout en elle me semblait hideux, maintenant".

²⁶⁶ Genette définit par analepse : "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve". Figure III, Ed. Seuil, 1972, p. 82.

²⁶⁷ Ibid., pp. 151-152.

La femme empoisonneuse de l'âme est un thème que l'on retrouve dans le premier roman de Mirbeau :

"Elle a le génie du mal, (...). Elle a versé le poison dans nos veines (...)"

Le Calvaire, Ed. Bourgeois, 10/18, p. 316.

On le retrouve aussi chez Baudelaire

"Tout cela ne vaut pas le poison qui découle

De tes yeux, de tes yeux verts,"

Le Poison, op. cit.

²⁶⁸ Ibid., p. 123 : "Au-dessus des bruyères rouges, parmi les rayons d'un soleil de sang, je vis blonde, rieuse et sautillante, passer la petite fée Dum-Dum... La petite fée Dum qui avait les yeux, la bouche, toute la chair inconnue et dévoilée de Clara..."

L'étude de la genèse du Jardin des supplices montre que cet épisode avait été publié dans *Le Journal*, le 20 mars 1898, sous le titre : *La fée Dum-Dum*. Dans ce conte, Clara est remplacée par le narrateur du récit.

l'évolution de la mentalité du narrateur, il prend conscience du sadisme de Clara après que le dialogue, avec les autres voyageurs, ait mis en évidence son goût pour l'horreur, la mort : "Et puis se serait un sacrilège de lutter contre la mort ... C'est si beau la mort !" ²⁶⁹ et "Mais, capitaine, qui parle de la mort, parle aussi de l'amour !..." ²⁷⁰. C'est elle qui a imaginé la balle explosive, expérimentée par l'officier anglais, sous les traits d'une fée ²⁷¹ mettant ainsi en images sa fascination de la mort et de la destruction à travers son admiration et le plaisir qu'elle en tire, plaisir souligné par les adjectifs "rieuse et sautillante" ²⁷².

L'homosexualité de Clara est un signe de sa complexité. Cette nouvelle perversion de Clara est explicitée par ses propos et par ceux d'autres femmes. C'est d'abord Annie qui est citée la première comme complice dans ce rapport amoureux : "je l'aimais tant, tant ! Et elle était belle, si étrangement belle !... Elle ajouta dans un long et gracieux soupir. Jamais plus nous ne connaissons le goût si âpre de ses baisers..." ²⁷³. La complicité se poursuivait aussi dans le goût des spectacles de tortures ²⁷⁴, on peut même penser que relation sadomasochiste recouvrait leur homosexualité : "Vous savez combien elle avait des idées singulières et violentes en toutes choses !..." ²⁷⁵. La première citation suggérait aussi un rapport amoureux particulier entre Clara, Annie et le narrateur. Puis Clara fait référence à d'autres femmes : "A 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" ²⁷⁶ et : "Moi j'irai retrouver ma petite Fleur-de-Pêcher qui est bien plus gentille que toi, et qui connaît l'amour mieux que les homes..." ²⁷⁷.

Cette vision hallucinée est le résultat de la dégradation du portrait poétique de Clara fait auparavant par le narrateur, p. 110 : "Eve des paradis merveilleux, (...), je la voyais errer et bondir, parmi les fleurs et les fruits d'or des vergers primordiaux", qu'il condense avec l'image de la balle décrite par Clara.

²⁶⁹ Ibid., p. 122.

²⁷⁰ Ibid., p. 123.

²⁷¹ Ibid., p. 119. "Une fée riieuse et légère et toute blonde, qui sautille, danse et bondit parmi les bruyères et les rayons du soleil..."

²⁷² Idem.

²⁷³ Ibid., p. 144.

²⁷⁴ Ibid., p. 149 : "Annie et moi, nous ne manquions jamais un mercredi...". Elles allaient donner à manger aux forçats et p. 166 : "L'année dernière, avec Annie, (...). Il s'agit là du spectacle du supplice de la caresse.

²⁷⁵ Ibid., p. 146.

²⁷⁶ Ibid., p. 149.

²⁷⁷ Ibid., p. 236.

Et c'est dans la bouche d'une autre femme, "la Chinoise aux yeux peints" que l'homosexualité de Clara est le mieux explicité : " -Petite, petite amie de mes seins et de mon âme ... (...). Vous allez revivre, petite amie de mes lèvres, revivre sous mes caresses et sous les parfums de ma bouche"²⁷⁸.

Clara est décrite comme quelqu'un de complètement perversi, poussée par le désir de sacrilège et de transgression des normes morales.

3.2.2 - Le désir du narrateur

- Les portraits de Clara

Les portraits de Clara sont très nombreux dans ce roman, ils ont différentes fonctions, l'une d'elles est d'illustrer l'intensification du désir du narrateur, c'est le cas au chapitre VI où se trouvent quatre descriptions de Clara que je regroupe sous trois rubriques : tout d'abord un portrait objectif qui met en lumière ses idées et son caractère²⁷⁹, puis un deuxième poétique²⁸⁰ qui souligne l'influence bénéfique qu'elle a sur les passagers par son comportement, et enfin un dernier halluciné qui contient les fantasmes du narrateur²⁸¹. Dans ces trois portraits le corps de Clara, son érotisme est décrit de manière patente, de plus en plus évidente, pour aboutir à l'obscène. Cette progression qui met en images son désir de plus en plus fort. Tout d'abord les références aux éléments du corps qui participent à l'amour, se multiplient, dévoilements de plus en plus nombreux, surtout si l'on compare le premier et le troisième portrait. Puis l'acte sexuel apparaît d'abord de manière symbolique avec les références au "buste" et à la "taille", il est souligné par les termes "étreintes" et "enlacement". Puis il est représenté associé à la violence dans la vision hallucinée que le narrateur a de Clara, surtout dans sa seconde partie. La vision hallucinée condense, intensifie des images du portrait poétique ce qui dégrade l'érotisme est le

²⁷⁸ Ibid., p. 260.

²⁷⁹ Ibid., p. 110 : "Rousse de cheveux, rayonnante de peau, un rire était toujours prêt à sonner sur ses lèvres charnues et rouges".

La couleur "rousse-rouge" et les éléments "cheveux - lèvres charnues" participent au déclenchement du désir.

²⁸⁰ Ibid., p. 110 : "Elle était vraiment la joie du bord, (...), mais dans la splendeur de sa nudité biblique".

²⁸¹ Cette vision est répétée deux fois : ibid., p. 111 : "Cette femme ment... (...)" et ce buste gonflé, comme une capsule de fleur saoule de pollen ?..." et p. 112 : "Mais regarde donc ces narines qui aspirent, (...), ont mordu dans le fruit sanglant du péché".

transforme en obscène²⁸². C'est une des caractéristiques du style de Mirbeau que d'intensifier, de condenser dans une nouvelle description les éléments des précédentes pour accentuer l'effet désiré.

- les paysages

Il y a au chapitre VI de la première partie, deux descriptions de paysages liés à des sentiments opposés ressentis par le narrateur. Elles décrivent deux lieux différents, il y a donc eu un déplacement qui est une manière d'exprimer l'écoulement du temps en l'inscrivant dans l'espace. La première description est constituée d'éléments qui évoquent la chaleur et l'étouffement²⁸³ : la température ambiante, les couleurs du paysage, l'air ou encore la disposition géographique des lieux²⁸⁴. Tous ces éléments forment des réseaux qui s'enchevêtrent accentuant ainsi l'intensité du "supplice" que l'ennui²⁸⁵ vient aussi augmenter. La torture est totale car physique et psychologique²⁸⁶. Elle est rendue perceptible par le rythme de la dernière phrase qui est longue et découpée de nombreuses fois par la ponctuation ce qui a pour effet d'imiter une respiration haletante incarnant la souffrance. C'est une vision de l'enfer qui est décrite ici.

La seconde description est la mise en image de la "joie" ressentie par le

²⁸² Ibid., p. 110 : "(...) fruit savoureux de l'éternel désir, (...)" et p. 111 : "(...) le fruit sanglant du péché".

Ibid., p. 110 : "(...) et renflait de vie puissante son buste, pareil à un bulle, (...)" et p. 111 : "(...), ... et ce buste gonflé, comme une capsule saoule de pollen ?..."

L'adjectif "saoule" signifie l'excès et ses conséquences avec "sanguant" ils expriment la dégradation d'un état à une autre et renvoient à la mort. La mort comme dégradation est une idée illustrée par le récit que fait Clara de la mort d'Annie, par les descriptions de la citée chinoise et cingalaise, ou encore du cadence sous la cloche.

²⁸³ Ibid., p.108 : "La chaleur était si écrasante, l'air si lourd à nos poumons d'Européens, que, bien des fois, je pensai mourir asphyxie". Cf. la suite de la description pp. 108 - 110, c'est-à-dire les notes suivantes.

²⁸⁴ Ibid., pp. 108-109 : "Seuls, les deux chinois semblaient insensibles à cette température de flamme ... (...). Le paquebot naviguait au milieu du golfe : au-dessus de nous, autour de nous, rien que le bleu du ciel et le bleu de la mer, un bleu sombre, un bleu de métal chauffé qui, çà et là garde à sa surface les incandescence de la forge ; à peine si nous distinguions les côtes somaliens, la masse rouge, lointaine en quelque sorte vaporisées de ces montagnes de sable ardent, ou pas un arbre, pas une herbe ne pousse, et qui brûle comme d'un brasier, sans cesse en feu, cette mer sinistre, semblable à un réservoir d'eau bouillante".

Les variations de couleurs, leur juxtaposition, l'emploi de l'adjectif "vaporisées" qui caractérise un effet visuel, tous ces éléments appartiennent à l'esthétique impressionniste que Mirbeau a défendu avec force.

²⁸⁵ Ibid., p. 109 : "Nous ne nous intéressons à rien. Rien du reste, ne nous distrait du supplice de nous sentir cuire avec une lenteur et une régularité de pot-au-feu".

²⁸⁶ Cette description s'articule autour de deux thèmes, l'étouffement et l'ennui, que l'on retrouve dans le premier quatrain du poème le plus célèbre de Baudelaire, *Spleen* :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle

Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,

Et que de l'horizon embrassant tout le cercle

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;

Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Ed. Robert Laffont, Col. Bouquins, p. 54.

narrateur²⁸⁷. Il retrouve un bien être physique et moral grâce à première vue à la clémence de la nature, et à son rôle revigorant malgré une température toujours élevée²⁸⁸ : l'air, auparavant immobile et pesant, circule²⁸⁹, l'enfermement laisse la place à l'ouverture par le haut et à l'élargissement²⁹⁰, le quotidien disparaît au profit du merveilleux²⁹¹. Le jeu des couleurs participe aussi à l'image apaisante de la nature. Les couleurs utilisées, le vert et le bleu, sont adoucies par la superposition de taches de rose et de vert smaragdine. C'est une technique de la peinture impressionniste qu'utilise ici Octave Mirbeau. Cette complexité des effets de couleurs et de lumière était absente dans la description précédente.

Le passage de l'ennui à la joie indique que la mentalité du narrateur s'est transformée, il coïncide avec un changement de lieu qui peut donc en être la ou une des causes. Il faut donc se demander si les deux descriptions illustrent cette transformation ou si elles expriment la corrélation qui existe entre le milieu et l'état psychologique de l'individu, ou encore si elles ont ces deux fonctions.

Ces deux descriptions encadrent l'augmentation de l'intensité du désir et de la fascination que ressent le narrateur pour Clara qui devient le centre de ses pensées, le point où viennent se fixer ses fantasmes, sa raison de vivre car la possibilité de devenir un autre homme. On peut donc supposer que c'est elle qui est la cause de ce changement d'attitude tout autant que la fraîcheur retrouvée car "Elle était la joie du bord" dit le narrateur²⁹². La seconde description va permettre sinon de faire un choix parmi les deux causes, de les hiérarchiser par ordre d'importance.

L'importance du rôle joué par Clara dans l'évolution de la mentalité du narrateur, est indiquée par les références à la femme dans la seconde description.

Le mot femme est présent dans le texte même, il est la partie visible d'un

²⁸⁷ Ibid., pp. 112-113 : "Ce fut une joie immense quand nous entraînons dans les eaux de l'océan Indien ; après les mortelles, torturantes journées passées sur la mer Rouge".

²⁸⁸ Ibid., p. 113 : "Quoique la température fût encore très chaude, (...)".

²⁸⁹ Ibid., p. 113 : "(...), l'air était délicieux à respirer, (...). Une brise légère imprégnée, (...) rafraîchissant le corps et l'esprit. (...) ; la mer d'un calme, d'un rythme puissant sous le souffle de la mousson, (...)".

²⁹⁰ Ibid., p. 113 : "Et c'était autour de nous, un éblouissement. Le ciel, d'une translucidité de grotte féerique, était d'un vert d'or flammé de rose ; la mer calme, (...), s'étendant extraordinairement bleu, ornée çà et là, de grandes volutes".
Sa vue n'est pas arrêtée, elle ne rencontre plus d'obstacles.

²⁹¹ Cf. note précédente, les deux premières lignes, "Et c'était (...) féerique, (...)".

²⁹² Ibid., p. 110.

réseau d'images qui constitue le portrait de la femme²⁹³ de cette fin de siècle :

- 1) La femme est un être naturel,
- 2) la femme est un sexe,
- 3) la femme est cruelle.

Elle est tout d'abord suggérée de manière patente par l'odeur de la fourrure²⁹⁴ et de manière latente par celle de la flore²⁹⁵. La juxtaposition des deux phrases par un effet de symétrie induit la signification de l'image représentée dans la seconde, la femme est une fleur tandis que dans la première elle est identifiée à un animal à fourrure²⁹⁶ mais dans les deux cas elle est naturelle, et on retrouve là une conception de la femme chère à Baudelaire, "La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable"²⁹⁷. La fourrure est aussi la représentation du sexe féminin dans l'imaginaire, cette métaphore va être répétée dans la description de Clara couchée avec son chien, car il est allongé juste sur son sexe. Le sexe est aussi symbolisé par la grotte présente dans la description. Elle représente l'utérus et renvoie ainsi à la notion de terre-mère, à la procréation, l'acte privilégié de la femme Schopenhauer²⁹⁸. L'eau est aussi un élément féminin associé souvent à la mère dans l'imaginaire. La couleur du ciel, vert, renvoie plus précisément à celle des yeux de Clara²⁹⁹ et plus généralement à ceux des femmes fatales, cruelles de la littérature fin de siècle³⁰⁰.

²⁹³ Pour l'image de la femme dans le *Jardin des supplices*, se reporter à la partie la concernant.

²⁹⁴ Ibid., p. 113 : "(...), l'air était délicieux, à respirer, comme l'odeur d'une fourrure qu'une femme vient de quitter". On pense immédiatement à Baudelaire, "Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme..." Charles Baudelaire, *Journaux intimes* (1887 date de publication). Oeuvres Complètes, Ed. R. Laffont, Col. Bouquins, p. 396.

²⁹⁵ Ibid., p. 113 : "Une brise légère imprégnée, on eût dit de tous les parfums de la flore tropicale, rafraîchissant le corps et l'esprit".

²⁹⁶ La première description de Clara fait d'elle un fauve : ibid. pp. 103-104 : "C'était une créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves".

L'imaginaire a fait de la fourrure la métaphore de la femme depuis qu'elle est devenue le complément indispensable de son corps nu dans la littérature, *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, mais surtout dans la peinture d'une manière symbolique ou non, par exemple à travers la présence d'un animal : le chat dans l'*Olympia* de Manet qui apparaît comme une référence du portrait de Clara au début de la seconde partie du roman, elle est vêtue de vêtements transparents et un chien est couché sur elle.

²⁹⁷ Op. cit. p. 406.

²⁹⁸ "Comme les femmes sont uniquement créées pour la propagation de l'espèce et que toute leur vocation se concentre en ce point, (...)"

Schopenhauer, *essai sur les femmes*, Ed. Actes Sud, Traduit en France en 1880.

²⁹⁹ Cf. plus haut.

³⁰⁰ "Ce genre d'yeux semble une caractéristique constante des sadiques décrits dans les oeuvres dont nous nous occupons.

Baudelaire, dans *Le Poison*, avait reconnu dans les yeux verts un indice de cruauté :

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle

De tes yeux, de te yeux verts,

Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...

Mes songes viennent en foule

Omniprésence de l'image de la femme dans le texte laisse penser que c'est elle qui a transformé le narrateur, plus que le changement de lieu. Elle exprime aussi la fascination du narrateur pour Clara.

Conclusion

Le jardin des supplices illustre la dialectique qui existe entre le sadisme et le masochisme, et qui fait que ces deux termes peuvent se regrouper sous un seul : sadisme.

Par sa nature le sadisme permet de repenser le monde.

Troisième partie

Introduction

La nature du sadisme permet de repenser le monde : l'homme et la femme, leurs relations, mais aussi le Beau et la différence entre les cultures.

Chapitre I : Le sadisme est le propre de l'homme

Le Jardin des supplices est le lieu où vont se théoriser les idées suggérées par les descriptions des tortures, les dialogues ou les récits des personnages que le narrateur rencontre. L'une de ces idées est que l'homme est cruel et que par

Pour se désaltérer à ces gouffres amers"

Mario Praz, *La chair, la mort et le diable, Le romantisme noir*, 1966, Ed. Denoël, Paris, 1977, p. 354.

conséquent la torture est humaine et universelle, c'est à Clara que revient le privilège de souligner cette idée³⁰¹, (mettant ainsi en évidence sa fonction d'initiatrice), et aux autres personnages d'illustrer cette théorie par leur expérience. Les exploits de chasse du gentilhomme normand³⁰², soulignent le plaisir de tuer et sa gratuité. L'horreur est décrite par l'ampleur du massacre qu'il commet. L'anthropophagie et les assassinats de nègres³⁰³, présentés comme des êtres inoffensifs, "Ils sont doux et gais..."³⁰⁴, ce contraste accentue l'horreur de leur meurtre, en est un autre exemple. Les essais de balles explosives par l'officier anglais sur des hommes vivants³⁰⁵, l'érudition de Clara en matière de tortures³⁰⁶, et les récits du bourreau³⁰⁷ sont des illustrations de cette idée, comme tous les supplices que voit le narrateur pendant son parcours initiatique.

Le dialogue souligne le nombre des personnes cruelles ce qui a pour effet de généraliser la cruauté, le monologue met en évidence le plaisir qu'en tire celui qui narre et aussi le caractère universel de la torture, et la description met en scène et

³⁰¹ JDS, p. 189 : "Et puisqu'il y a des supplices, partout où il y a des hommes..."

³⁰² Ibid, p. 106 : "J'ai même tué des hommes... Eh bien !... jamais un coup de fusil ne me procura une émotion aussi vive que ceux que je tirai sur les paons... Les paons... monsieur, comment vous dire ?... c'est magnifique à tuer !... (...). Alors de toutes les profondeurs du bois, les poules venaient ... venaient ... Elles venaient par bandes innombrables ... Et je les tuais !... J'en ai tué jusqu'à douze cents dans la même journée".

³⁰³ Ibid, pp. 114-118 : "Clara s'adressa à l'explorateur : (...). Un sale coup de fusil ! résuma, non sans dégoût, le gentilhomme normand, qui, sans doute, à cette minute, revoyait dans les forêts du Tonkin passer et repasser le vol merveilleux des paons..."

³⁰⁴ Ibid., p. 117.

³⁰⁵ Ibid., pp. 119-121 : "Je sentais que le capitaine avait depuis quelques minutes, le désir de parler ... (...) -Très joli... Très joli !... très joli !... applaudit l'artilleur qui bien qu'il n'eût rien compris à cette interruption argotique, se mit à rire bruyamment, de ce brave et franc rire, qu'ont les soldats de tous les grades et de tous les pays..."

Ce récit avait été publié par Octave Mirbeau dans *Le Journal*, le 20 mars 1898, sous le titre *La fée Dum-Dum*. Ce conte fait partie d'un recueil présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet : *Contes cruels*, tome II, Séguier 1990, pp. 374-378.

³⁰⁶ Ibid., p. 149 : "Ecoute !... J'ai vu pendre des voleurs en Angleterre, (...). Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues..."

Cela fait partie d'un fragment publié le 14 février 1897 sous le titre *un baigneur chinois*.

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

Ces épisodes ont été publiés avec des variantes dans *Le Journal*, 13 novembre 1892 sous le titre *Colonisons*, cf. *Contes cruels*, Séguier 1990, tome II, pp. 268-273, et sous le titre *Civilisons* dans le *Journal*, 22 mai 1898. L'épisode concernant le "dernier prince de Candy" avait été publié sous la forme d'une lettre d'un voyageur en Inde en 1885, cf. *Lettres de l'Inde*, édition établie par P. Michel et J.F. Nivet, L'Échoppe 1991, p. 54

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..."

³⁰⁷ Ibid., p. 203 : "C'était un misérable coolie du port... (...) cette belle scie que voilà".

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

Ibid., pp. 208-212 : "c'est moi qui avait inventé le supplice du rat : (...). Dans tous les cas, milady ... et quelle que soit la cause finale à cette mort, croyez vous que c'est extrêmement beau !..."

en images l'intensité de la souffrance en mettant l'accent sur l'horreur.

La cruauté, le sadisme de l'homme ne sont pas le produit d'une culture car les orientaux et les occidentaux pratiquent tous les deux la torture, ils sont innés. L'homme est naturellement cruel³⁰⁸, mauvais au sens fort, c'est-à-dire qu'il naît avec le Mal en lui et non pas pur et innocent comme le disent la plupart des religions.

Chapitre II : Les femmes sont cruelles

Une des idées de ce roman est que la femme est cruelle³⁰⁹, et même naturellement cruelle. Cette idée est explicitée dans le *Frontispice*, puis illustrée dans la seconde partie du roman constituée de *En mission* et de *Le jardin des supplices*. Clara en est un exemple, mais elle n'est pas la seule ce qui permet de généraliser. Parmi les personnes qui se rendent au bain, on remarque la présence excessive des femmes, "En effet, une foule nombreuse de Chinoises et, parmi elles, quelques Anglaises et quelques Russes - car il y avait que fort peu d'hommes, hormis les commissionnaires - grouillait sur le pont"³¹⁰. Les différentes nationalités soulignent l'absence d'unité culturelle et suggèrent la primauté du naturel dans leur comportement, idée confortée par la métaphore femme-animal qui gère leur description : "Robes brodées de fleurs et de métamorphoses, ombrelles multicolores, éventails agiles comme des oiseaux, et des rires et des cris, et de la joie, et de la lutte, tout cela vibrait, chatoyait, chantait, violetait dans le soleil, telle une fête de

³⁰⁸ Ibid., p. 149 : "Clara manifeste sa joie, en tapant dans ses mains, comme un baby a qui sa gouvernante vient de permettre de torturer un petit chien".

p. 227 : "Nous vîmes encore des enfants tuer à coup de bâton des rats dont ils emplissaient des paniers".

³⁰⁹ Ibid., pp. 58-59 : "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 ?... (...). Mais les crimes les plus atroces sont presque toujours l'oeuvre de la femme... C'est elle qui les imagine, les combine, les prépare, les dirige... Si elle ne les exécute pas de sa main, souvent trop débile, on y retrouve, à leur caractère de férocité, d'implacabilité, sa présence morale, sa pensée, son sexe... "Cherchez la femme !" dit le sage criminaliste ...".

Octave Mirbeau écrit : "Reproche-t-on au tigre d'être une bête féroce ? Gabrielle Fenayrou est allée au crime, comme le tigre va au cerf, poussée par son instinct de férocité inconsciente (...). Elle obéit à son instinct de femme, qui est de tromper toujours et de tuer toujours, sinon des corps au moins des âmes"

Paradoxe sur Fenayrou. L'emploi et la répétition du terme "instinct" mettent l'accent sur le caractère naturel de la cruauté féminine.

³¹⁰ Ibid., p. 158.

vie et d'amour"³¹¹. La cruauté de ces femmes contraste avec leur séduction. On retrouve cette foule lorsque les portes s'ouvrent, la violence présente à travers le terme "lutte" s'accroît alors : "Caquetages, cris, étouffements, froissements d'étoffes, heurts d'ombrelles et d'éventails, ce fut dans cette mêlée que Clara se jeta résolument, (...)"³¹². Son intensification est soulignée par l'absence de terme positif, les "rires", la "joie" et "fête de vie et d'amour" ont disparu.

Ces femmes, comme Clara, se présentent devant les cages où sont emprisonnés les forçats, et comme elles participent à la torture des prisonniers, "Des femmes arrêtées poussaient des cris ou riaient aux éclats, ou bien se livraient à des mimiques passionnées. Je vis une Russe très blonde, au regard blanc et froid, tendre aux suppliciés, au bout de son ombrelle un ignoble débris verdâtre qu'elle avançait et retirait tour à tour (...). Des curieuses suivaient toutes les péripéties de ce jeu cruel, d'un air attentif et réjoui"³¹³. La femme est une tortionnaire même si elles ne participent pas toutes au supplice, elles tirent du plaisir de ce spectacle, "d'un air attentif et réjoui". Seule une Russe passe à l'acte conformément à un stéréotype de l'époque car la Russie est synonyme de barbarie qui a été citée au chapitre I dans la longue liste des pays que Clara associe à la torture³¹⁴. Cela a pour effet d'en souligner l'universalité et aussi son caractère humain. La femme s'oppose à l'homme par l'intensité de sa cruauté.

Chapitre III : L'amour est une torture

La relation sadomasochiste qui unit le narrateur à Clara est une des illustrations de la conception baudelairienne de l'amour, "Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale (...). Epouvantable jeu où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même !"³¹⁵. Il y a une seule occurrence où il est directement fait

³¹¹ Idem.

³¹² Ibid., p. 168.

³¹³ Ibid., p. 173.

³¹⁴ Ibid., p. 149 : "En Russie, j'ai vu fouetter par des soldats, jusqu'à la mort, de belles jeunes filles..."

³¹⁵ Charles Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, Ed. M. Jamet, Bouquins, p. 390.

référence à leur rapport sexuel, à sa nature, "Le lendemain matin, après une sauvage nuit d'amour, (...) "³¹⁶, la violence qui gère leur rapport est soulignée à nouveau dans une vision hallucinée de Clara, "(...), je n'eusse plus à moi (...) ces lèvres dévoratrices, le miracle chaque nuit, plus imprévu de ce corps (...), aux étreintes sauvages et après de longs spasmes puissants comme le crime, profond comme la mort, (...), était-ce possible ? "³¹⁷. L'adjectif "sauvage" est présent dans les deux citations, il met en lumière les différentes images de la femme, femme-animal, femme-cruelle, et celle de l'amour comme torture, toutes étant surdéterminées par celle de la femme dominatrice.

La description des tortures démontre le principe de leur fonctionnement : le détournement de l'acte sexuel, au lieu de procurer du plaisir, il fait souffrir. La référence au rapport sexuel est explicite dans des tortures comme celles du "supplice de la caresse"³¹⁸ ou de la flagellation³¹⁹ et encore dans le supplice du rat³²⁰. Le bourreau dans sa pratique même de la torture souligne la vision baudelairienne de l'amour, "D'un homme j'ai fait une femme... (...). C'était à s'y méprendre... Et je m'y suis mépris, pour voir..."³²¹.

La conception baudelairienne de l'amour est illustrée, aussi, par les scènes que le narrateur décrit dans la pagode, le lieu de tous les plaisirs. Elles représentent différentes manières d'assouvir son désir sexuel et dans tous les cas ce sont la souffrance et la douleur qui dominent³²², ce qui lui inspire cette pensée, "Et je crus

³¹⁶ JDS, p. 141.

³¹⁷ Ibid., p. 129. La bouche (les lèvres ou les dents) de Clara est associée à la morsure, cf. la dernière occurrence de la note 9 qui se termine par l'expression "baiser féroce" et p. 112 : "Regarde ces dents qui, tant de fois, ont mordu dans le fruit sanglant du péché", elle participe à l'image de l'amour comme torture ou action sadique envers le partenaire.

³¹⁸ Ibid., pp. 166-167.

³¹⁹ Ibid., p. 165.

³²⁰ et aussi p. 244 : "Une autre femme,(...) Ses paupières, ses narines, ses lèvres, ses parties sexuelles étaient frottées de poivre rouges et deux écrous lui écrasèrent la ponte des seins...". Tous les organes, tous les sens qui contribuent au plaisir sont devenus des instruments de torture. L'utilisation de son sexe dans la torture qu'elle subit, souligne le rapport baudelairien qui existe entre l'acte sexuel et la torture.

³²¹ Ibid., pp. 203-204.

³²² Ibid., p. 263 : "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 raclés, des voix haletantes, des gestes de damnés, des corps tordus, des corps broyés, tout une douleur grimaçante, qui, parfois, hurlait sous le fouet de voluptés atroces et d'onanismes barbares"

On retrouve dans cette description des éléments que Baudelaire utilise pour illustrer sa conception de l'amour :

"Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie du déshonneur, 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 somnambules révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action

que j'étais dans un lieu de torture et non dans une maison de joie et d'amour"³²³. La pagode devenant ainsi une nouvelle vision du baigneur ce qui établit une relation au niveau de leur symbole, amour et torture, et renvoie le lecteur à Baudelaire comme le font les représentations de l'amour qui est toujours associé à la souffrance³²⁴, au Mal³²⁵. Et il en tire une leçon qui est le fruit de l'expérience qui vient de vivre : "Je compris, en cette atroce seconde que la luxure peut atteindre à la plus sombre terreur humaine et donner l'idée véritable de l'enfer, de l'épouvantement de l'enfer..."³²⁶.

d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leur furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples". Op. cit. p. 390

La dernière expression de la description renvoie à la vision finale du *Calvaire* : "Et tous ces lambeaux de corps humains, décharnés par la mort, se ruaient l'un sur l'autre, toujours emportés par la fièvre homicide, toujours fouettés par le plaisir ..." O. Mirbeau, *Le Calvaire*, 1886, Ed. H. Juin, 10/18, pp. 317-318.

Les deux expressions qui terminent chaque occurrence viennent du poème *Recueillement* de Baudelaire :

"Pendant que des mortels la multitude vile,

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,

Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici".

Les Fleurs du Mal, (1868), 3ème Ed. op. cit., p. 127

Le narrateur lui-même établit des liens entre ces scènes obscènes et les scènes de tortures ce qui est une autre manière d'illustrer les idées de Baudelaire.

JDS, pp. 264-265 : "Alors, ce fut autour de l'Idole une clameur démentie, une folie de volupté sauvage, une mêlée de corps si frénétiquement étreints et soudés l'un à l'autre qu'elle prenait l'aspect farouche d'un massacre et ressemblait à la tuerie, dans leurs cages de fer, de ces condamnés, se disputant le lambeau de viande pourrie de Clara !..."

Le corps à corps des forçats était repris par les amants qui par leurs attitudes illustraient les propos de Baudelaire sur l'amour, Ibid., , pp. 178-179 : "Clara s'était collée contre moi, toute frémissante : "Ah : mon chéri !... mon chéri !... (...). Elle m'étreignait, m'enlaçait. - Embrasse moi. Caresse-moi ... (...). Et se haussant jusqu'à mes lèvres, elle me dit dans un baiser féroce : (...)"

³²³ Idem.

³²⁴ Cf. première partie chapitre I, note 10.2. La violence est l'élément de l'acte sexuel le plus représenté dans ces représentations qui effraient :

JDS, p. 262 : "Des animaux symboliques, dardant des sexes énormes et terribles, des divinités bisexuées, se prostituant à elle-même ou chevauchant des monstres en rut, en gardaient le seuil".

et p. 263 : "Une pieuvre, de ses tentacules, enlaçait le corps d'une vierge et, de ses ventouses ardentes et puissantes, pompait l'amour, tout l'amour, à la bouche, aux seins, au ventre".

c'est une nouvelle fois au *Calvaire* que nous renvoie cette occurrence : "c'était l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'Amour aux fureurs ?, l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os". Op. cit. p. 8.

³²⁵ La relation entre le sexe et le Mal est illustrée par la vision qui clôt le roman.

Ibid., p. 270 : "(...), un bonze (...), une sorte de singe de bronze, accroupi dans un coin de la pièce, tendait vers Clara, en ricanant féroce, un sexe monstrueux".

Le participe présent "ricanant" connote l'Enfer, le Mal. Et nous sommes à nouveau renvoyés à Baudelaire : "Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté".

Cette idée de Baudelaire était déjà illustré par les propres du narrateur p. 127 : "Tant que j'ai été pour elle un homme régulier, elle ne m'a pas aimée... elle ne m'a pas désiré... Mais de la minute où elle a compris que j'étais, où elle a respiré la véritable et impure odeur de mon âme, l'amour est entré en elle - car elle m'aime !... Allons !... Allons !... Il n'y a donc de vrai que le mal !..."

Le fondement de l'amour est que la vraie complicité ne peut être que la complicité du mal.

³²⁶ Ibid., p. 265. Le nom même de Clara devient le symbole du Mal, p. 265 : "Et il me semblait que tous ces chocs, toutes ces voix haletantes, tous ces râles, toutes ces morsures, et l'Idole elle-même, n'avaient, pour exprimer, pour éructer leur rage d'inassouvissement et leur supplice d'impuissance qu'un mot ... un seul mot !

- Clara !... Clara !... Clara !...

1 - Chez Clara

L'influence de Baudelaire est sensible dans sa définition du Beau³²⁷ que l'on découvre peu à peu car elle n'est jamais donnée d'emblée : "Mais, c'est bien plus beau que les courses"³²⁸ dit-elle en parlant du spectacle des forçats. On ne peut pas encore en définir les caractéristiques, il faudra attendre qu'elle énumère une suite de récits d'horreur qu'elle conclut par : "Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues... C'était très beau !... Mais je n'ai rien vu de si beau... comprends-tu ?... que ces forçats chinois... c'est plus beau que tout ?..."³²⁹. On comprend alors que l'expression de la souffrance et de la mort sont des éléments de son beau que Baudelaire enferme sous le nom "Malheur". Par la suite tous ses propos vont venir confirmer cette définition : "Pense à toutes les belles choses que tu vas voir et que je t'ai dites !..."³³⁰. Son Beau ne s'applique qu'à la réalité si l'on en juge sa réaction devant des représentations de tortures³³¹, "Ne regarde pas ça !... me dit Clara avec une moue de mépris. Ça ce n'est que des bois peints, mon amour... Regarde par ici, où c'est vrai..."³³². C'est la comparaison des jardins européens et chinois qui va permettre d'expliquer ce qui différencie la réalité de sa représentation : "Selon les dires de Clara, il leur manque cette attraction de haut goût qu'on y ait mêlé les supplices à l'horticulture, le sang aux fleurs"³³³, et c'est la cause de l'infériorité esthétique des plus beaux jardins européens, ceux de Kiew par rapport à ceux de la Chine. Ils n'ont pas l'expression du "Malheur" mais expliquent le problème posé

³²⁷ "J'ai trouvé la définition du Beau -de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, laissant carrière à la conjecture. (...). Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté mais, je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires ; -tandis que la Mélancolie est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur". Op. cit. p. 394.

³²⁸ JDS, p. 148.

³²⁹ Ibid., p. 149.

³³⁰ Ibid., p. 167. Cela crée un sentiment d'inquiétude vu les premiers éléments de sa définition du Beau et aussi un désir de connaissance.

³³¹ Ibid., p. 174 : "Ces niches contenaient des bois peints, et sculptés qui représentaient, avec cet effroyable réalisme particulier à l'art de l'Extrême-Orient, tous les genres de torture en usage dans la Chine : (...). Musée de l'épouvante et du désespoir, (...)".

³³² Idem.

³³³ Ibid., p. 181.

précédemment³³⁴, car cela met en lumière un autre élément nécessaire à la beauté définie par Clara : le sang. Il doit être "vrai" pour être un adjuvant à la volupté. Le Beau participe à son plaisir comme le souligne ses paroles au chapitre VI où elle se décrit morte, dit au narrateur ce qu'il devra faire : "Et tu me diras des choses... des choses si jolies... et qui bercent et qui brûlent... des choses comme quand tu m'aimes..."³³⁵, elle donne une définition de son Beau ("jolies" = "bercent" + "brûlent"). En français, on peut souligner les rapports qui existent entre les verbes embraser et embrasser qu'illustre l'expression baiser brûlant. Dans la littérature l'amour a souvent été comparé à un feu intérieur et même parfois à une fièvre. Ici ce sont les paroles qui brûlent, mais en tirant un peu sur le texte, les paroles venant de la bouche, elles sont donc des baisers immatériels. Clara veut être enterrée avec différents objets qui vont donner une définition de son Beau : "(...) je voudrais que l'on mît dans mon cercueil (...) des images de péché... de belles images, ardentes et nues, comme celles qui ornent les nattes de ma chambre..."³³⁶. On retrouve un des éléments du Beau baudelairien, le caractère "ardent" qui permet de poser un nouveau problème : elle qualifie de "belle" une représentation qu'elle disqualifiait auparavant. Cela permet de signaler une contradiction dans la pensée de Clara, elle n'arrête pas d'identifier l'amour au supplice³³⁷ alors qu'elle les traite de manières différentes lorsqu'ils sont représentés. Elle est indifférente devant les dessins de tortures mais intéressée lorsqu'il s'agit de l'amour³³⁸. L'érotisme est donc un élément de son Beau.

³³⁴ Il y a là une différence avec la définition du Beau chez Mirbeau, il ne fait pas de différence entre la réalité et sa représentation. Sa conception s'apparente à celle de Baudelaire en ce sens qu'il y a "du Malheur". Il écrit dans un de ses articles : "Je possède quelques bibelots chinois, et, depuis cette guerre atroce, je regarde ces bibelots avec plus d'attention et je les aime davantage. J'ai là, sur ma table, à portée de ma main, pendant que j'écris ces lignes, un oiseau de bronze. C'est une perdrix blessée, accroupie dans un sillon, au moment où le chasseur va la prendre. Le dos est arrondi, hotu, les ailes sont ramassées et remontées ; elle tourne le cou vers le chasseur, avec un mouvement tout prêt de rétraction. La tête est levée, le bec ouvert pour se plaindre et pour se défendre. Ses yeux expriment de la terreur ; de sa queue étendue, elle s'appuie sur le sol, fortement... La patine de tout cela, -or, fer, bronze fondus ensemble- est quelque chose d'extraordinairement précieux... Je n'ai jamais vu une plus belle forme et si pure... Il n'y a que les Grecs - à la belle époque de leur art sublime - pour avoir atteint à cette beauté frémisante et vivante, à cette grandeur dans le simple, à cette souplesse de construction et de mouvement".
Sur un vase de Chine, Le Journal, 4 mars 1901 in Des artistes, Ed. H. Juin, 10/18, pp. 365-366.

³³⁵ Ibid., p. 219.

³³⁶ Ibid., pp. 218-219.

³³⁷ Ibid., p. 189 : "Je songeais à l'amour, répliquai-je sur un ton de reproche... Et voilà que vous me parlez encore, que vous me parlez toujours de supplices !...

- Sans doute !... puisque c'est la même chose ..."

³³⁸ Ibid., p. 162 : "Et des marchands ambulants vendaient des images, d'anciennes légendes de crimes, des figurations de tortures et de supplices, des estampes et de ivoires étrangement obscènes. Clara acheta quelques uns de ces derniers.(...)".

Il faut remarquer qu'elle emploie aussi d'autres termes pour qualifier les spectacles qu'elle voit ou a vu : Elle commence par "passionnant" qui qualifie celui des forçats, "extraordinaire" pour la flagellation, "de bien plus étonnant" pour le supplice de la caresse, "sans grâce" pour le massacre des arabes par les Français : elle définit ici le beau par ce qu'il n'est pas, le texte participe à cela, le style est sec, sans adjectif contrairement à celui utilisé pour décrire les supplices chinois. Devant la cloche entourée d'une haie d'arbre Clara utilise un superlatif : "Vois, mon chéri, me dit Clara, comme tout cela est curieux et unique ... et quelle manificence !..."³³⁹. Elle utilise aussi l'antiphrase lorsque le spectacle est terrible³⁴⁰. Elle décrit la beauté et signifie son plaisir.

2 - Chez le narrateur

Le narrateur ne donne pas immédiatement une définition de la beauté. Il s'arrête d'abord sur sa relation avec elle car la beauté n'était pas un élément important de son plaisir : "A cette époque, j'eusse été incapable de la moindre description poétique, le lyrisme m'étant venu par la suite, avec l'amour"³⁴¹. L'arrivée de Clara marque donc le début de sa transformation, comme le souligne cette intrusion du narrateur. La beauté est de l'ordre de la sensation, elle se ressent, ce n'est pas une abstraction, une construction de l'esprit mais une incarnation comme l'illustre la description qu'il en fait : "Plus rien ne reste de l'horreur du jardin ; sa beauté seule demeure, frémit et s'exalte avec la nuit qui tombe, de plus en plus délicieuse sur nous"³⁴². On retrouve ici la conception de la beauté que Mirbeau a défendue dans ses articles sur l'art³⁴³.

³³⁹ Ibid., p. 234.

³⁴⁰ Ibid., p. 203 : "Qu'elle horreur !... fit Clara d'une voix tranquille, qui démentait le dégoût de son exclamation". Lorsque le bourreau lui parle du cadavre qu'ils ont croisé où lorsqu'elle comprend la spécificité du supplice du rat : p. 211 "Quelle horreur !... cria Clara".

³⁴¹ Ibid., p. 203.

³⁴² Ibid., p. 252.

³⁴³ "N'en déplaise à M. Charles Morice, la vérité est que l'oeuvre d'art ne s'explique pas et qu'on ne l'explique pas. L'oeuvre d'art se sent et on la sent, et inversement ; rien de plus. Et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilèges que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieux et délicieuse".

Claude Monet, *L'Humanité*, 8 mai 1904 in *Correspondance avec Claude Monet*, Ed. du Lérot, préfacé par Pierre Michel et Jean-François Nivet, p. 259.

Sa définition du Beau a des éléments communs avec celle de Baudelaire lorsqu'il décrit Clara mélancolique : "Accordée à la rampe du pont, le front barré, les yeux fixes, Clara regarde l'eau. Un reflet de soleil couchant embrase sa nuque... Sa chair est détendue et sa bouche est plus mince. Elle est grave et triste"³⁴⁴. L'attitude penchée de Clara et son regard au miroir qu'est l'eau sont deux éléments caractéristiques de l'être mélancolique dans ses représentations, chez Baudelaire mais aussi chez d'autres écrivains ou peintres³⁴⁵. L'adjectif "triste" appartient à la définition de Baudelaire qui intègre aussi la mélancolie en tant qu'élément principal de son Beau. C'est la seconde fois que Clara est décrite mélancolique : "Le visage de Clara s'était ennobli ... Une mélancolie très douce atténuait la barre d'ombre de son front, voilait les flammes vertes de ses yeux"³⁴⁶. Dans les deux occurrences le mot mélancolie n'est pas employé seul car il a perdu de sa force tant il a été utilisé au fil des siècles, il est accompagné d'une série d'expressions qui en décrivent les symptômes physiques et psychologiques dans la première citée. La beauté chargée d'érotisme et cruelle de Clara laisse la place à la beauté baudelairienne idéale : "Un visage de femme est une prorogation d'autant plus attirante que ce visage est généralement plus mélancolique"³⁴⁷.

Les paons du jardin des supplices sont des incarnations de la beauté suivant Clara, ils sont "beaux" et cruels : "(...), affamés et féroces, traînant l'impériale splendeur de leur manteau dans la boue sanglante, des paons, des troupeaux de paons piquaient leur bec le sang jailli au coeur des fleurs, et avec des gloussements carnassiers happaient les lambeaux de chair collés au feuillage"³⁴⁸. Le narrateur adopté le point de vue de Clara ce qui est un autre signe de sa transformation.

³⁴⁴ Ibid., p. 246.

³⁴⁵ Jean Starobinski a étudié spécialement la représentation de la mélancolie chez Baudelaire dans son livre *La Mélancolie au miroir*, 1989, Ed. Julliard. Il cite Théophile Gautier qui ironisait sur les peintres dans son poème *Mélancholia*.

"c'est une jeune fille et frêle et malade,
Pendant ses beaux yeux bleus au bord de quelque rire
Comme un vergis - mein - nicht que le vent a courbé (...)
Les larmes de ses yeux vont grossir le ruisseau
Et troublent, en tombant, sa figure dans l'eau".

Th. Gautier, *Poésies complètes*, 2 vol. Paris, Charpentier, 1877, tome 1, p. 200.

³⁴⁶ Ibid., p. 191.

³⁴⁷ Op. cit p. 394.

³⁴⁸ JDS, pp. 227-228.

Chapitre V : L'Europe et l'Asie

Une des fonctions des dialogues entre le narrateur et les personnages est de souligner les différences qui existent entre l'Europe et l'Asie, elles sont telles que ces deux régions s'opposent.

Les différents interlocuteurs du narrateur la décrivent la Chine comme un pays de liberté³⁴⁹ contrairement à l'Europe où les lois brident les hommes³⁵⁰. L'opposition se retrouve aussi au niveau de la beauté de leurs natures respectives : "Ah ! quels paons !... vous n'en avez pas la moindre idée... Car ce que vous prenez dans nos volières et dans nos jardins, pour des paons, ce ne sont même pas des dindons... Ce n'est rien..."³⁵¹ dit le gentilhomme chasseur.

C'est encore la beauté qui va être le critère utilisé pour comparer les deux civilisations à travers leurs jardins, leurs fleurs, leur art et même leurs tortures³⁵², Clara et le bourreau³⁵³ pensant que le supplice doit être exercé avec art, ce qui est une des caractéristiques de la civilisation chinoise et un des éléments de sa supériorité sur l'Europe. Cette supériorité artistique de la Chine a été défendue par Mirbeau dans un de ses articles³⁵⁴.

³⁴⁹ JDS, pp. 109-110 : "Elle m'avoua que l'Europe la dégoûtait de plus en plus... Elle ne pouvait plus supporter ses mœurs étriqués, ses modes ridicules, ses paysages frileux... Elle ne se sentait heureux et libre qu'en Chine !..."

³⁵⁰ Le gentilhomme normand, pp. 104-105 : « Je fuis la France, (...). Depuis que nous sommes en république, la France est un pays perdu (...). Alors je vais au Tonkin... Quel admirable pays de chasse !... Il y a trop de braconniers, et ils sont les maîtres... Figurez-vous que je ne puis plus avoir de gibier chez moi !... Les braconniers me les tuent et les tribunaux leur donnent raison... ». La dernière phrase laisse penser que l'emploi du terme « braconnier » est un abus de langage et qu'il ne s'agit que de simples chasseurs que le noble normand ne supporte pas de voir sur ses terres. L'explorateur anglais, p. 116 : « Je me trouve aveuli et prisonnier dans l'Europe, comme une bête dans une cage... Impossible de faire jouer ses coudes, d'étendre les bras, d'ouvrir la bouche, sans se heurter à des juges stupides, à des lois imbéciles... à des mœurs iniques... » Ses propos rejoignent ceux de Clara, cf. note 53.

³⁵¹ Ibid., p. 105.

³⁵² Cf. le chapitre concernant la beauté, le beau pour Clara, le narrateur.

³⁵³ Ibid., p. 205 : « Je ne voudrais pas médire des Anglais, milady ... (...). Mais, il faut avouer, leur influence sur nos mœurs a été désastreuse... Chaque jour ils enlèvent à notre Chine son caractère exceptionnel... Au seul point de vue de supplice, milady, ils nous ont fait beaucoup de tort... beaucoup de tort... » et p. 206 : « En supplice, comme en toutes choses, les Anglais ne sont pas des artistes. (...) L'art, milady, consiste à savoir tuer, selon les rites de beauté dont nous autres Chinois connaissons seuls le secret divin ... »

³⁵⁴ « Imaginations intarissables et merveilleuses !... réalisations, par l'intelligence et par l'amour, de la vie universelle, dont nous sommes plus émus, à mesure que nous connaissons mieux cet art chinois, le plus fécond, le plus multiple, le plus créateur, le plus parfait qui ait fleuri sur la terre !... Admirables et déconcertantes transmutations de la matière !... Prodigieux poèmes qui font chanter le bronze, l'ivoire, le jade, la nacre, le cristal dur, le roseau et le bambou en impérissables chez-d'oeuvres !... Voici donc les barbares à peau jaune, dont les civilisés d'Europe à peau blanche violent le sol !... Nous sommes toujours les mêmes sauvages, les mêmes ennemis de la Beauté, les mêmes sanglant chrétiens qui brûlèrent la bibliothèque d'Alexandrie !... et qui, partout, sur tous les sols où la beauté; de l'art et de la nature rayonnait, portèrent la dévastation et la mort.

Conclusion

Le récit d'initiation qu'est *Le Jardin des supplices* fait du baigne une métaphore du monde et décrit le sadisme comme le propre de l'homme. C'est une pulsion qui détermine l'être humain dans tous ses faits et gestes.

La relation dialectique qui lie le bourreau à la victime fait du masochisme une forme particulière du sadisme et non plus son image inversée.

Le sadisme est aussi l'expression d'un « complexe de supériorité » vis-à-vis de l'autre qui se traduit par l'action de le faire souffrir.

Le caractère sexuel de cette pulsion est illustré par le plaisir que les spectacles de souffrance procurent à Clara.

Par un vase de Chine, *Le Journal*, 4 mars 1901, in *Des artistes*, Ed. H. Juin, 10/18, pp. 367-368.

Le sadisme, c'est aussi la fascination de la mort qui s'exprime à travers la souffrance de l'autre dans la réalité ou dans l'œuvre d'art. Il serait alors un élément de notre sensibilité au Beau défini par Baudelaire et dont le visage de la femme serait le vivant exemple : il est beau parce qu'elle est un être qui tue et qui voudrait être tué : un être mélancolique.

BIBLIOGRAPHIE

Introduction

Pierre Michel et Jean François Nivet ont dressé une bibliographie exhaustive des œuvres littéraires, des essais, des articles et correspondances d'Octave Mirbeau, ainsi que celle des essais, articles qui sont consacrés à lui et à son œuvre. Je ne citerai donc que leur biographie de Mirbeau. *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguin, 1990.

1 L'édition utilisée

C'est l'édition présentée et annotée par Michel Delon chez Gallimard, 1988, collection Folio, n° 1899.

2 Editions illustrées

Le Jardin des supplices a été édité avec des illustrations de nombreuses fois par de grands artistes jusqu'à la seconde guerre mondiale.

- *Le Jardin des supplices*, avec un dessin en couleur de Auguste Rodin, imprimé par A. Clot. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1899. Gr. in 8e, XXVIII - 327 p., planche en couleur.

- *Le Jardin des supplices*, illustré de vingt compositions originales dont dix-huit en couleur par Auguste Rodin. Ambroisse Volland, 1902.

- *Le Jardin des supplices*, illustré de 14 eaux-fortes originales rehaussées de couleurs au pinceau et de bandeaux, lettrines et cul-de-lampe coloriés, par Gio Colucci. Suite des images composées, dessinées, gravée à l'eau-forte et coloriées à la main, par Gio Colucci. Paris la Connaissance 1925, 2 vol. in fol. Fig. et pl. en noir et en coul.

- *Le Jardin des supplices*, illustré par de Pidoll. Paris, G. et A. de Mornay, 1923. In, 8e, XXVIII - 325 p, planche et Fig. en couleur.

- *Le Jardin des supplices*. Illustré d'eaux-fortes originales de Raphaël Freida. Paris, Javal et Bourdeaux, 1927. In-fol., XVIII - 207 p.

- *Le Jardin des supplices* C. ill... (...) Javal et Bourdeaux, 1930.

- *Le Jardin des supplices* a fait partie d'oeuvres collectives :

10 vol. TI, ill par Gus Bofa, Dignimont, Edy Legrand, J. Lannais, B. Mahn
In - 4 (...) (1934). Editions nationales.

- *Le Jardin des supplices*. ill. par P. Leroy (...) Document d'art (Monaco). Diffusion internationale du livre (1945)

3 La Chine

La Chine a été au XIX^{ème} siècle le sujet de nombreux essais et de récits de voyage, nous reprenons en partie la bibliographie dressée par Michel Delon dans l'édition qu'il a présentée et annotée.

- Bourboulon (Catherine de), *L'Asie cavalière, De Shang-hai à Moscou 1860 - 1862*, Hachette 1866, rééd. Ed. Phébus, 1991.
- Rochechouard (Julien de), *Excursions autour du monde. Pékin et l'intérieur de la Chine*, 1878.
- Simon (Eugène), *La Cité chinoise*, 1885.
- Andrews (William), *Bygone punishments*, 1899.
- Matignon (Dr. JJ), *Superstitions, crime et misère en Chine*, (souvenir de biologie sociale), 1909 et *dix ans aux pays du Dragon*, 1910.
- Michel (Ernest), *Le tour du monde en deux cent quarante jours : La Chine*, s.d.
- Taillade (Laurent), "Introduction à une histoire de la torture" et "Le masochisme", *Marbres et plâtres*, 1922.

Deuxième partie : La littérature fin de siècle

1 - Essais

- Citti (Pierre), *contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890 - 1914*, PUF, 1987.
- Manquèze - Poney (Louis), *Le mouvement décadent en France*, PUF, 1986.
- Maugue (Anne Lise), *La littérature antiféministe en France de 1871 à 1914*, Th : 3^{ème} cycle : littérature : Paris , 1984.

- Mourier Casile (Pascaline), *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin-de-siècle et l'imaginaire surréaliste*, l'Age d'homme, 1986.
- Pierrot (Jean), *L'imaginaire décadent (1880 - 1990)*, PUF, 1977.
- Praz (Mario), *La Chair, la mort et le diable, Le romantisme noir*, Denoël, 1977.
- Raimond (Michel), *La Crise du roman, des lendemains, du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966.

2 - Revue et articles

Revue

- *Magazine littéraire, la France fin de siècle*, n° 227, février 1986.
- *Magazine littéraire, Les énervés de la belle époque*, n° 288, mai 1991

Articles

- Coquio (Catherine), *La figure du Thyrsos dans l'esthétique décadente*, *Romantisme*, n° 52, 1986.
- Lethève, *Les thèmes de la décadence dans la littérature française à la fin du XIXème siècle*, *Revue d'histoire littéraire*, Janvier - Mars 1963.
- Palacio (Jeun de), *Messaline décadente, ou la figure du sang*, *Romantisme*, n° 31, 1981.
- Juin (Hubert), *Sataniques*, *Magazine littéraire*, Juillet - Août, 1984.

Troisième partie : Les représentations de la femme au XIXème siècle

Essais

- Aron (Jean Paul), ouvrage collectif, *la femme au XIXème siècle, misérable et glorieuse*, Ed. Fayard, 1980.
- Corbin (Alain), recueil d'articles, *le Temps, le Désir et l'Horreur*, Ed. Aubier, 1991.
- Perrot (Philippe), *Le corps féminin, XVIIIème - XIXème siècle, le travail des apparences*, 1984.

Tous ces livres sont pourvues d'une importante bibliographie.

Articles

- Moreau (Thérèse), Sang pur : Michelet et le sang féminin, *Romantisme*, n° 31, 1981.
- Ohik (Hilde), le sang impur, Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso, *Ibid.*

Sommaire

Introduction p. 2

Première partie p. 4

Introduction

Chapitre I : Une vision des enfers p. 4

1 - La ville et ses faubourgs

1.1 - Les feux de l'enfer

1.2 - Les êtres infernaux

1.3 - Le Styx

1.4 - La mort

2 - Le couloir

2.1 - L'antre

2.2 - Le musée des horreurs

3 - Le jardin

3.1 - Un paradis

3.2 - Un enfer

3.3 - Un lieu sacré

4 - La pagode

Chapitre II : La fonction des personnages p. 13

1 - Le narrateur

1.1 - Définition

1.2 - Les modalités de l'initiation

1.3 - La transformation du narrateur

1.3.1 - La fonction du parcours

1.3.2 - La fonction du malaise

1.3.3 - Le rôle des intrusions

- 2 - Clara
 - 2.1 - Définition
 - 2.2 - Les modalités de l'initiation
- 3 - Ki-Paï
 - 3.1 - Définition
 - 3.2 - Les modalités de l'initiation

Chapitre III : Le temps p. 21

Chapitre IV : La fonction de la première partie : *En mission* p. 21

- 1 - Eugène Mortain
 - 1.1 - De la province à la ville
 - 1.1.1 - La vie de province
 - 1.1.2 - La vie parisienne
- 2 - Clara
 - 2.1 - En route pour la Chine
 - 2.1.1 - La fonction des descriptions
 - 2.1.1.1 - Une descente aux enfers
 - La traversée de la mer Rouge
 - L'île de Ceylan
 - 2.1.2 - La fonction des personnages
 - 2.1.2.1 - Clara
 - 2.1.2.2 - Le narrateur

Conclusion

Deuxième partie	p. 24
------------------------	--------------

Introduction

Chapitre I : Un sadisme passif p. 24

Chapitre II : Un sadisme actif p. 33

- 1 - Clara

- 1.1 - Le sadisme de Clara envers le narrateur
 - 1.1.1 - La parole est castratrice
 - 1.1.2 - Le regard
 - 1.1.3 - Le rire
 - 1.1.4 - Les modalités de la voix
 - 1.1.5 - Les actes
- 1.2 - Le sadisme de Clara envers les forçats
- 1.3 - Le sadisme de Clara envers le poète
- 2 - Le bourreau
 - 2.1 - Le sadisme envers les prisonniers
 - 2.2 - Le sadisme du bourreau envers Clara et le narrateur

Chapitre III : Le sadomasochisme

p. 43

- 1 - Dialectique du sadisme
- 2 - Le masochisme de Clara
- 3 - Le masochisme du narrateur
 - 3.1 - Les signes de ce masochisme
 - 3.2 - Les causes de ce masochisme
 - 3.2.1 - Une fascination pour Clara
 - 3.2.2 - Un désir intense de Clara
 - 3.2.3.1 - Portraits de Clara
 - 3.2.3.2 - Les paysages

Conclusion

Troisième partie	p. 54
-------------------------	--------------

Introduction

Chapitre I : Le sadisme est le propre de l'homme

p. 54

Chapitre II : Les femmes sont cruelles	p. 55
Chapitre III : L'amour est une torture	p. 57
Chapitre IV : Le Beau	p. 59
Chapitre V : L'Europe et l'Asie	p. 63
Conclusion	p. 65
Bibliographie	p. 66