

LE JARDIN DES SUPPLICES, DE L'ART ROMANESQUE

DE MIRBEAU AU DRAME EXPRESSIONNISTE MANQUÉ

Quand Maurice Gravier parle de l'expressionnisme dramatique en France, il évoque avant tout un certain style scénique, importé d'Allemagne¹. Faute de manifestes artistiques à ce propos, il est tout simplement difficile de parler de l'expressionnisme littéraire dans l'Hexagone, et plus encore, de l'expressionnisme français, tout court.

Cependant, le même Gravier écrit amplement sur les œuvres d'auteurs tels que Lenormand, Gantillon ou Pellerin sans oublier, en passant, de mentionner Artaud et *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou. De fait, en relisant quelques drames de l'époque de l'entre-deux-guerres, on découvre une filiation avec l'expressionnisme stylistique, qui, même s'il est perçu comme un phénomène germanique, se manifesta, bon gré mal gré, dans le théâtre français. Dans le contexte de l'avant-garde du début du XX^e siècle, l'œuvre de Mirbeau n'échappe pas non plus à une esthétique "expressionniste" à la française.

De fait, si l'on affirme en général que l'expressionnisme a été un mouvement allemand, on aurait tort de ne pas remarquer des tendances similaires qui se sont développées aussi bien en France qu'ailleurs. Ainsi Kurt Pinthus déclare-t-il que l'expressionnisme a été, en réalité, un mouvement international ; et son approche vise à démontrer le rôle non négligeable des avant-gardes littéraires et picturales françaises dans la formation de l'esthétique allemande². Une étude comparative, que le cadre de cet article rend impossible, permet de dégager des influences et des parallélismes, tant dans le domaine des arts plastiques que dans la littérature et le théâtre.

De nos jours, en pensant à l'expressionnisme, il est difficile de parler d'une école prônant un programme précis. Il faudrait le percevoir plutôt sous la forme d'une *Weltanschauung* que sous celle d'un courant artistique, et sans l'associer exclusivement à l'esprit allemand, c'est-à-dire, dans un large contexte universel³. Il s'agirait donc, aux dires d'Ivan Goll, « d'un état d'esprit qui, dans le domaine intellectuel, a touché tout comme une épidémie, pas seulement la poésie, mais aussi la prose, pas seulement la peinture, mais architecture et théâtre, musique et science, université et réformes scolaires⁴ ». De ce point de vue, la plume de Mirbeau s'inscrit facilement dans la poétique expressionniste.

Dans le présent article nous tentons d'analyser *Le Jardin des supplices* à travers le prisme de l'expressionnisme et, disons-le tout de suite, nous nous penchons avant tout sur la production théâtrale, dont l'étude des *Farces et moralités* nous a déjà montré des nouveautés révélatrices qui rapprochent Mirbeau, toutes proportions gardées, de la scène expressionniste⁵. Il pourrait donc sembler risqué de partir du roman pour, à la fin, nous attarder sur sa version scénique, mais ce procédé n'est dangereux qu'en apparence.

Or, si ce roman extraordinairement original et novateur était (et est toujours) une source potentiellement créatrice, les adaptateurs de l'époque n'en profitèrent nullement. Car, ce qui nous intéresse primordialement, c'est le texte romanesque qui, dans sa substance para-dramatique, offrait d'ambitieuses possibilités de créations théâtrales exceptionnelles, mais qui tomba malheureusement entre les mains de « carcassiers », comme disait Edmond de Goncourt.

¹ Maurice Gravier, *L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres, L'expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS, 1971, pp. 287-298.

² Kurt Pinthus, *Souvenirs des débuts de l'expressionnisme*, in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 28.

³ Cf. U. Weisstein, *Expressionism : style or "Weltanschauung"?*, in *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, ed. by U. Weisstein, Paris, 1973.

⁴ Nous citons d'après Lionel Richard, *Le Mouvement expressionniste*, in *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Somogy, 1993, p. 7.

⁵ Cf. Tomasz Kaczmarek, *Farces et Moralités d'Octave Mirbeau*, article à paraître dans *Folia Romanica* de l'Université de Poznan (2005).

Tout d'abord, nous allons présenter fort sommairement les caractéristiques typiques de l'expressionnisme dramatique ; ensuite, nous rappellerons l'originalité de l'écriture de Mirbeau ; enfin, nous évoquerons l'échec monumental que fut l'adaptation scénique du *Jardin des supplices*.

LES ASPECTS ET LES MOTIFS EXPRESSIONNISTES

En analysant les œuvres dramatiques des expressionnistes nous pouvons établir quelques mécanismes constants qui permettent d'aboutir à un prototype, à une sorte de modèle synthétique. Certes, cette "œuvre idéale", bien que constituant une sorte de grille, ne pourrait être appliquée à tout drame, mais elle sert du moins de cadre à travers lequel nous sommes capables de reconnaître les caractéristiques plus ou moins manifestes de l'expressionnisme dans une œuvre donnée.

1. L'irradiation du moi (*Ausstrahlungen des Ichs*) constitue l'élément le plus pertinent de l'art dramatique des expressionnistes. Dans une pièce de théâtre expressionniste, le héros est le porte-parole direct de l'auteur, ou, autrement dit, il est son double. Le dramaturge crée une vision de *Doppeldenken et Doppelsehen*, c'est-à-dire qu'il y a un dédoublement entre le moi et sa projection, ainsi que la construction d'un monde extérieur subjectif.

2. Le drame fortement subjectif introduit des types, et non des individus. Cette typisation des personnages s'exprime par l'absence de désignations individuelles des héros, ce qui permet d'accéder à leur dimension universelle.

3. Le drame expressionniste tend à l'objectivation des expériences intérieures du personnage. Ce n'est plus la motivation psychologique qui intéresse le dramaturge, mais l'expression incontrôlée du psychisme fissuré d'un protagoniste, nanti d'une âme et privé de "caractère".

4. L'action du drame, dans l'acception originelle du terme, disparaît au profit de l'enregistrement arbitraire des images floues d'un rêveur. Nous assistons aux fluctuations de l'esprit inquiet du personnage dont la métamorphose intérieure s'effectue comme dans le rêve.

5. De ce fait, l'expressionnisme trahit une certaine prédilection pour l'atmosphère mystique et métaphysique, où se réalise la foi dans le renouveau de l'homme et de la communauté universelle.

Dès qu'on analyse le style expressionniste, tant dans la prose que dans la poésie, un peu moins dans le drame, le chercheur se heurte chaque fois à "un éventail de styles différents". C'est ainsi que l'écriture de Franz Kafka se caractérise par le style sec de la bureaucratie sardonique, tandis qu'Alfred Döblin se laisse aller à de « *gigantesques orgies de mots*⁶ » et que Hans Henny Jahnn ne recourt qu'aux phrases extrêmement courtes, pleines d'ellipses. De son côté, Leonhard Frank n'hésitera pas à écrire un roman d'aventures à la façon de Karl May, *Die Räuberbande* ("La Bande des brigands"). Gottfried Benn adopte une langue scientifique, cruelle et cynique au possible ; Franz Jung applique à volonté son exaltation dans des phrases bien concises ; et Carl Sternheim met en cause toute la syntaxe, tout en proposant un inventaire de mots qui s'enchevêtrent, telle une « *laborieuse traduction latine* ».

À la lumière de cette richesse disparate du style expressionniste, Armin Arnold réussit tout de même à distinguer deux principes primordiaux qui se trouvent à l'origine de la production des rebelles dans l'Allemagne des années vingt du XX^e siècle. De cette diversité des formes d'écriture, il dégage « *la volonté de parvenir à une certaine originalité stylistique répondant à ce qu'ils avaient à dire du plus profond d'eux-mêmes, et, que ce soit dans la concentration ou dans l'exaltation, une tentation pour les extrêmes*⁷ ».

Il est indéniable qu'en écrivant « *du plus profond* », les auteurs ne pouvaient plus écrire comme leurs prédécesseurs "naturalistes", ni même comme les "symbolistes". La concentration stylistique est propre aux expressionnistes qui, dans leur "cri" existentiel, voulaient tout exprimer en économisant les moyens verbaux.

⁶ Armin Arnold, *Littérature*, in *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Somogy, 1993, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

Cette concentration dans le style témoignait de l'immédiateté des sensations dont les écrivains voulaient faire part à leurs lecteurs, et ce, sans y aller par quatre chemins. Le penchant pour « *les extrêmes* » n'est donc pas fortuit, aucun élément de fioriture n'est obsolète, étant donné que l'artiste creuse toujours dans les « *intérieurs de son âme* » et de son corps. D'où les expressions exagérées, fortes, choquantes même, mais uniquement pour les palais des "bien-pensants", parce qu'ils ont du mal à avaler l'amère pilule des atrocités qui germent en chacun de nous, et qui rappellent parfois celles des aliénés emprisonnés dans un hôpital psychiatrique et qui se hasardent dans les méandres sinueux et ombrageux de leur psychisme.

Par ailleurs, tout ce qui est anormal attire les expressionnistes, pas seulement pour abasourdir le public blasé (les expressionnistes cherchent en effet à "épater" pour réveiller la conscience des spectateurs). Cette expression de sentiments souvent scabreux, c'est une vivisection aussi douloureuse pour les écrivains que pour les participants au spectacle. Le plaisir d'écrire se mue inévitablement en une douleur physique qui devient la seule raison artistique. Écrire équivaut à "vomir", coûte que coûte, tout ce qui reste sur l'estomac. Le "cri" va donc s'accroître au fur et à mesure de l'engouement pour l'exhalaison du vide métaphysique cruellement éprouvé par l'artiste et, logiquement donc, pour les extrêmes de toutes sortes. Car on ne peut décrire autrement que dans un style "extatique" la décrépitude de l'humanité, sans recourir aux mots forts qui déstabilisent les pensées de ceux qui cherchent dans la littérature un "apaisement" ou une "joie", à la provenance étrange pour les écrivains qui "ne mâchent pas leurs mots". Et cette légèreté, les écrivains expressionnistes ne pouvaient pas se la permettre, quand il s'agissait de choses essentielles pour l'existence humaine. En exprimant l'innommable, on tombe nécessairement dans la seule esthétique possible : celle du "cri".

UNE NOUVELLE ÉCRITURE

Or il se trouve que le style romanesque de Mirbeau nous a réservé une panoplie de nouveautés, tout en anticipant la modernité au sens large du mot. La révolte du romancier le rapproche indubitablement, tantôt du futurisme (*La 628-E8*), tantôt de l'expressionnisme.

S'il est vrai que l'auteur n'adhère pas de son propre chef à une de ces esthétiques, l'approche de ses œuvres par le biais des courants modernistes cités ci-dessus ouvre de nouvelles perspectives qui ne pourront qu'enrichir et permettre de mieux comprendre la nouvelle façon d'écrire de l'auteur de *L'Abbé Jules*, et le rôle qu'il a joué dans l'histoire de la littérature – et pas seulement de la littérature française.

Les filiations annoncées nous intéressent ici dans la mesure où nous attachons avant tout de l'importance aux éventuelles nouveautés de la matrice expressionniste. Or, selon James Swindlehurst, « *toute la littérature de Mirbeau, quel que soit le genre littéraire, est une écriture qui vit de la révolte et de l'accusation*⁸ ».

Peu de critiques et de chercheurs se sont penchés sur les aspects expressionnistes de la littérature française, la majorité écrasante d'entre eux qualifiant une telle tentative d'abusives, ou, dans le meilleur des cas, d'audacieuses. De fait, on a du mal à parler de l'expressionnisme dans la littérature française, la faute étant due, d'après nous, à la réticence parfois maniaque des critiques envers la présence de ce mouvement en France. Cependant, stylistiquement parlant, au sens large du mot, il est clair que la plume de Mirbeau trahit certains penchants pour ce style quelquefois "extasié"; et certains critiques ont remarqué des points communs avec l'expressionnisme, permettant ainsi de jeter une nouvelle lumière sur son œuvre⁹. Mais, s'il est vrai que les *Farces et moralités* recourent librement à une poésie grotesque et farcesque pour dénoncer la "débilité de la société occidentale" sans recourir ponctuellement aux expressions "graves" de la condition

⁸ James Swindlehurst, « Mirbeau et l'écriture de la révolte », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, Angers, 2001, pp. 316-322.

⁹ Laure Séveno n'hésite pas à déceler des aspects expressionnistes dans les romans d'Octave Mirbeau, A.-L. Séveno, « L'enfance dans les "romans autobiographiques" d'Octave Mirbeau : démythification, démythification », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997.

humaine, c'est avant tout dans la prose que Mirbeau excelle à exprimer le "cri" expressionniste ; et c'est dans les romans, sa forme d'expression favorite, que l'auteur se plaît à descendre dans les strates profondément inhibées du subconscient de l'homme. *Le Jardin des supplices* est un exemple plus que parlant de cette écriture "féroce".

Tout d'abord, la perception du monde mirbellien à travers l'œil du narrateur ne ressemble en rien à cette perception impressionniste, qui imposait une immobilité face au paysage en mouvement. Rien de tel dans les romans de Mirbeau. Ici, les personnages se déplacent continuellement en fonction de la perception, en permanente mutation. L'impressionnisme servait de "tête de Turc" aux expressionnistes qui raillaient sans pitié, et pas toujours avec raison, ce mouvement qui, à leurs yeux, dégradait la nature. Pierre Michel écrit, à propos de *La 628-E8*, ces lignes qui nous introduisent dans une nouvelle approche de cette œuvre fort originale : « *L'observateur ne se contente plus d'ausculter scientifiquement les choses et de les exprimer telles qu'elles lui apparaissent, dans leur essence même, à un moment donné ; il les rend telles que son "tempérament" unique les a transfigurées, sous le double effet de la vitesse et de ses humeurs changeantes au gré des vents. [...] Dès lors, par une pente insensible, on est passé de l'impressionnisme à ce qui ressemble fort à de l'expressionnisme*¹⁰. »

C'est, de fait, la perception subjective du créateur qui domine tout, qui reste à l'origine de toute œuvre expressionniste. La part personnelle que les expressionnistes mettent dans leurs productions artistiques se réalise pleinement dans la « *vie intérieure* », élément indispensable à l'expression : « *L'art ne consiste pas à appliquer des formules de style, mais à répondre à une exigence de l'esprit ; le renouvellement des formes découlera, comme naturellement, de la vision de l'artiste. C'est la réponse de l'intuition et de la spontanéité à tous les académismes anciens ou récents, à toutes les esthétiques fondées sur des valeurs établies*¹¹. »

Ce n'est donc que la perspective subjective de l'auteur qui nous est donnée, car tout ce qui se passe dans la psyché de l'écrivain est, en même temps, le point de départ et le point d'amarrage. Autrement dit, tout converge dans le mental du protagoniste, qui tient souvent le rôle du double de l'écrivain, le double étant lui-même sujet à des dédoublements successifs. L'artiste ne se préoccupe pas d'autres choses que de ses propres observations, qu'il filtre forcément au moyen de son intuition. C'est dire que tout ce que l'artiste saisit, il ne l'exprime qu'à travers sa propre intériorité, car tout ce qu'il perçoit est l'unique expression possible à offrir. Le réalisme objectif est ainsi banni de toute préoccupation artistique pour cette simple raison qu'il ne pourra jamais être réalisé, comme l'explique Mirbeau lui-même : « *Ce que nous voyons autour de nous, c'est nous-mêmes, et les extériorités de la nature ne sont pas autre chose que des états plastiques en projection, de notre intelligence et de notre sensibilité*¹². »

Comme l'artiste expressionniste souffre et désire faire part de ses malheurs en gardant jalousement sa propre individualité, il affiche sans ambages des conflits qui se déroulent dans son "univers mental". Cet individu qui lutte avec lui-même et avec le monde, qui lui paraît antagonique, décrit souvent des images horribles frôlant le rêve et le cauchemar. L'outrance semble être, de ce point de vue, l'un des critères capitaux de la poétique expressionniste.

La stylistique romanesque de l'auteur des *Contes cruels* diffère du cartésianisme, qui est une sorte d'emblème de la "cohérence française". Mirbeau donne en effet libre cours à son imagination effrénée, sans craindre de dépeindre des images exécrables. Enfin, certaines de ses descriptions, comme le note à juste titre Maxime Bourotte¹³, font penser aux tableaux d'Egon Schiele et d'Otto Dix, où s'affolent ici et là des personnages tourmentés, recroquevillés sur eux-mêmes, où le trait magistral est donné à l'expression de l'angoisse et de la souffrance. Le trait éminent qui émane de

¹⁰ P. Michel, Introduction à *La 628-E8, Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, tome III, 2001, p. 270.

¹¹ J.-M. Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, P.U.F., p. 55-56.

¹² Octave Mirbeau, « Les Souvenirs d'un pauvre diable », *Contes cruels*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000, p. 509.

¹³ Maxime Bourotte, « Mirbeau et l'expressionnisme théâtral », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, édités par la Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, p. 215.

ces tableaux avec vigueur reste toujours le même : des visions apocalyptiques, tracées avec une touche d'agressivité, se transformant en images extatiques et pathétiques déformant les contours du monde.

La méthode de Mirbeau semble consister à projeter sur ses protagonistes ses propres angoisses et souffrances. Son regard déformant et "criard" trouve sa pleine expression dans la description défigurée des sentiments contradictoires. C'est pourquoi la façon d'écrire de Mirbeau dépasse largement le réalisme simpliste pour trouver son essor dans la difformité qui s'en exhale.

Anita Staron, dans sa thèse de doctorat, consacrée à l'œuvre romanesque de Mirbeau, analyse certains romans dans la perspective expressionniste, tout en proposant de nouvelles pistes d'interprétation¹⁴. Tout d'abord, elle associe le nom de l'auteur à celui de Nietzsche et de Bergson ; or tous deux étaient les "âmes sœurs" des expressionnistes. Ensuite, la convergence avec la psychanalyse naissante se montre aussi évidente, même si les interdépendances ne peuvent pas être prouvées.

En premier lieu, les romans mirbelliens s'apparentent à l'expressionnisme par « *les visions intérieures* », description du paysage qui ne sont qu'une projection du "moi" du narrateur. L'espace décrit dans la perspective du héros sort évidemment du cadre dit "réaliste". Ainsi, Paris devient « *une bête qui dévore tous les êtres humains* » : cette vision apocalyptique d'une ville-Moloch figure aussi au centre des intérêts expressionnistes. Louis Hauteœur, analysant l'œuvre mirbellienne, préfère parler d'un « *romantisme caricatural* », l'un des « *premiers éléments dont hérite l'expressionnisme français*¹⁵ ». Et Anita Staron d'ajouter : « *Le critique énumère ensuite les autres composantes de l'art expressionniste en France : la déformation technique (l'exagération du trait, la mise en relief d'un seul aspect) et la fonction du rêve qui devient pour l'artiste "la véritable réalité"*¹⁶ ». Tous ces traits occupent une place importante dans les romans mirbelliens. »

Deuxièmement, l'écriture mirbellienne s'apparente également à l'expressionnisme rebelle par l'attaque farouche contre la société embourgeoisée, symbolisée par les pères hypocrites. La rébellion, comme dans les œuvres expressionnistes, incombe toujours aux jeunes. Le roman *Sébastien Roch* (1890) est de ce point de vue le plus exemplaire. Même si le protagoniste éponyme, qui s'est engagé sur le chemin du changement de la condition humaine, n'arrive pas à détruire cette société sclérosée, c'est son ami Bolorec, qui, à l'instar de Hans Ulrich Bitterlich de la *Séduction* de Paul Kornfeld, commet un meurtre symbolique en tirant une balle dans le dos de son capitaine. Les personnages sont réduits à des archétypes afin d'incarner les représentants de telle ou telle caste sociale. Ainsi, le père de Sébastien, un commerçant avide de gains, est privé de vie intérieure. Les expressionnistes opposaient schématiquement des bourgeois sans vie à des jeunes passionnés animés d'une vie intérieure.

Trahissant ainsi ses penchants anarchiques, Mirbeau pourrait de prime abord apparaître comme un homme qui croit en la métamorphose de l'homme et de la société. Tout d'abord, il présente des héros mal dans leur peau (*L'Abbé Jules*, 1888, *Calvaire*, 1886) ; ensuite, il décrit leurs débats avec eux-mêmes pour, enfin, accuser l'Église et toute la société de crimes impardonnables. Ces lignes de *L'Abbé Jules* corroborent la thèse selon laquelle la plume de Mirbeau présente des traits communs avec l'expressionnisme : « *Sur quelle déformation, de la nature reposent donc les religions et les sociétés, ces mensonges ? De quelle fiction sont sortis le juge et le prêtre, ces deux monstruosité morales [?]* » Et plus loin, pérorant en anarchiste averti devant son neveu Albert :

1. L'homme est une bête méchante et stupide ! 2. La justice est une infamie ! 3. L'amour est une cochonnerie ! 4. Dieu est une chimère ! [...] Si j'avais connu autrefois ces vérités, je n'en serais pas où j'en suis aujourd'hui. [...] On a déformé les fonctions de mon intelligence, comme

¹⁴ Anita Staron, *L'Art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, thèse de doctorat soutenue à Lodz, en 2003.

¹⁵ Louis Hauteœur, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle* [1942], Paris, Librairie Armand Colin, 1963. p. 267.

¹⁶ *Ibid.*

*celles de mon corps, et à la place de l'homme naturel, instinctif, on a substitué l'artificiel fantoche, la mécanique poupée de civilisation*¹⁷.

Mirbeau se montre dans ces propos comme un farouche iconoclaste de la société qui est en train de s'effondrer lentement, mais de manière continue. Il s'agit moins de dénigrer les valeurs de cette humanité dégradée que de dénigrer son attachement puéril à des valeurs médiocres. De fait, Mirbeau ne recherche jamais un apaisement à ses maux, et ce encore moins dans ses activités artistiques, ce qui confirme d'ailleurs sa méfiance envers Schopenhauer : « *Plus je vais dans la vie, et plus je vois clairement que chacun est l'ennemi de chacun. [...] Notre optimisme aura beau inventer des lois de justice sociale et d'amour humain, [...] tant qu'il y aura des hommes sur la terre, la loi du meurtre dominera parmi leurs sociétés comme elle domine parmi la nature*¹⁸. » C'est seulement sur ce plan, semble-t-il, que Mirbeau se distingue des expressionnistes, qui restent confiants, en majorité, dans la métamorphose de l'homme.

DANS LES ALLÉES SANGLANTES DU JARDIN DES SUPPLICES

Le Jardin des supplices, serait par excellence, à nos yeux, un exemple de texte expressionniste, qui eût pu être l'objet d'une adaptation théâtrale, tel un *libretto* génial pour un compositeur talentueux. Cependant, la réalité se montra ingrate et désastreuse pour l'adaptation scénique du roman.

Or, le roman relate la désintégration lente mais progressive du protagoniste, qui part en quête de son identité. Alors qu'il est, au début de son itinéraire mental, un simple politicien cynique, avide de tous les respects dont se réclament les gens de la soi-disant « haute société », il finit par se retrouver complètement déchiré par ses instincts néfastes. Nous assistons ainsi à la métamorphose d'un être larvaire qui se cherche au cours de son périple, plus psychologique que géographique. Cela ne veut pas dire pour autant que l'auteur situe l'action du roman dans un pays exotique à des fins esthétiques fortuites. En confrontant la civilisation occidentale pétrie de dogmes à celle de l'Asie, Mirbeau semble partager certaines conceptions bouddhistes, surtout celles qui concernent l'intégrité psychologique de l'être humain, selon lesquelles, les idées de « soi », d'« être » ou de « moi » ne sont que des illusions. Rien ne dure, rien ne perdure, tout se désagrège. Il n'y a pas de prise possible de moi-même sur quoi que ce soit qui puisse durer ou se maintenir. Cette illusion de pouvoir s'appropriier des biens ou des personnes, non seulement est parfaitement illusoire, mais est aussi la principale source de conflits.

C'est dire que Mirbeau conteste cette unité du moi cohérent qui ne nous permettra jamais d'accéder à la connaissance parfaite du psychisme humain du simple fait que cette « unité » n'est qu'une pure invention de la « raison » constamment désireuse de classer, coûte que coûte, les choses dans le monde. Autrement dit, tous ces discours ne se limitent qu'à des élucubrations au niveau nébuleux d'une abstraction « de quat'sous ».

Il est clair que le rationalisme de tout poil fait à chaque fois défaut et ne peut s'avérer que pathologique dès que l'on s'en donne à cœur-joie « structuralisant » l'âme humaine.

C'est pourquoi Mirbeau, tout en restant ironique envers les autres, et plus encore envers lui-même, commence en apparence par une poétique quasi naturaliste d'un « je » qui narre une histoire banale et qui semble être ancrée dans un monde « saisissable » par la « raison », mais c'est pour, dans la deuxième partie tourner le dos à ce réalisme de pacotille. « *La première partie [du roman], écrit Emmanuel Godo, loin d'être une simple contribution au réalisme ou au naturalisme, proposant une énième critique du délabrement social du temps, permet de mesurer, par comparaison avec la seconde, comment progressivement le réel est congédié, révoqué : des cabinets ministériels à la croisière puis au jardin, le texte se présente comme une lente décantation, une mise à distance de la*

¹⁷ Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, Œuvre romanesque, Paris, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, tome III, 2000, p. 470.

¹⁸ Octave Mirbeau, *La 628-E8*, 10/18, série « Fin de Siècles », 1977, p. 301.

*contemporanéité et une plongée dans l'inactuel*¹⁹. » Ces propos éclairent d'une certaine manière l'évolution que subit le protagoniste, et qui se révèle par la narration inégale. Cela signifie que, quand le personnage se présente comme un "rationnaliste occidental", la plume de Mirbeau plonge dans la poésie réaliste ; mais que, en revanche, dès que son "caractère" se brise en miettes, les phrases semblent partager le même sort.

Outre le motif de la métamorphose, l'écriture mirbellienne du *Jardin des supplices*, ressemble à la poésie expressionniste de Gottfried Benn. Nous pensons ici évidemment à *La Morgue* (1912), recueil de poèmes au ton blasphématoire qui bouleversa la bourgeoisie frileuse de l'époque. Les deux auteurs trahissent un faible pour le cruel en chérissant les images de la pourriture qu'est le corps humain.

*Solitaire, la molaire d'une putain
Morte dans l'anonymat
Portait un plombage d'or.
Les autres dents comme par un accord tacite
Étaient parties.
Le gardien de la morgue se l'arracha,
La mit en gage
Et s'en alla danser.
Car, dit-il, seule la terre doit retourner à la terre*²⁰.

Ou ailleurs :

*La bouche d'une fille qui avait longtemps reposé dans les roseaux
Était si rongée.
Quand on ouvrit la poitrine l'œsophage était si troué.
Enfin dans une tonnelle sous le diaphragme
On trouva un nid de jeunes rats.
L'un des petits frères était mort.
Les autres vivaient des reins et du foie.
Ils buvaient le sang froid ; ils avaient
Vécu une belle jeunesse.
Ils eurent aussi une mort rapide et belle :
On les jeta tous dans l'eau.
Ah, comme piaillaient les petits museaux !*²¹

Un jeune homme, qui apparaît dans le "Frontispice" ouvrant le roman mirbellien, semble être charmé par la même imagerie de l'affreux : « *Le beau, dit-il sans ambages, c'est un ventre de femme, ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans*²². ». L'inclination pour le terrifiant est plus qu'évidente. Les mêmes monstruosité reviennent plusieurs fois tout au long du roman. Pendant la visite au jardin des supplices, Clara se met à chanter d'une voix forte afin de couvrir le bourdonnement des insectes :

*Sa face qui exprime la luxure est difforme
Et ton corps est pareil à celui d'un porc...
Toujours elle gronde et grogne...
Ses seins et son ventre exhalent l'odeur de poisson,*

¹⁹ E. Godo, « Un roman coupable : *Le Jardin des supplices* de Mirbeau », in *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Orléans, Ontario/Paris, Éditions David/L'Harmattan, 1998, p. 225.

²⁰ Cité par Armin Arnold dans la *Littérature*, in *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, op. cit., p. 135.

²¹ Cité par Maxime Bourotte in « Mirbeau et l'expressionnisme théâtral », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, édités par la Société Octave Mirbeau, Angers, 2001, p. 215. (traduction de Pierre Garnier).

²² Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Eugène Fasquelle, 1922, p. 18.

*Et son lit est plus répugnant que le nid de la huppe*²³.

La maladie, les instincts morbides de l'être humain, sujet, de plus, au climat dévastateur des tropiques, la décomposition du corps humain, ne sont pas de simples évocations censées faire peur aux « *bestioles en peluche* » de la Belle Époque, et, par suite, épater le lecteur. La froideur souvent cynique, avec laquelle les deux auteurs décrivent la décrépitude matérielle est loin d'être gracieuse. Elle exprime l'irrévocabilité de la réalité de la vie, qui finit inexorablement dans la pourriture. Cette vision quasi apocalyptique ne peut se manifester avec cette envergure qu'à travers et dans l'univers mental du protagoniste, déchiré par des forces contradictoires. Nous insistons sur cet aspect mental et individuel, car il permet de dépasser l'entendement de groupe, pour lequel certaines vérités apparaissent comme inacceptables, voire dégoûtantes. Ceci explique une fois de plus le dégoût de Mirbeau envers la civilisation occidentale, régie par un rationalisme puéril, tant matérialiste que religieux.

Benn et Mirbeau se plaisent également à montrer la vie telle qu'elle est, sans y ajouter des fioritures "apaisantes" pour les âmes "délicates", toujours désireuses d'un "calmant" par les temps qui courent. Enfin, tous les deux semblent nous dire que tout le mal réside dans les conceptions déraisonnables de l'homme soi-disant "cultivé" qui, en réalité, ne peut pas supporter les cruautés de ce monde, tout en qualifiant d'affreux ce qui est depuis toujours naturel. C'est pourquoi la vision présentée par ces deux écrivains peut atteindre une sorte d'exaltation, que l'on déduit d'un certain plaisir qu'ils prennent à des descriptions considérées par les autres comme abominables. La concentration stylistique des scènes de torture trahit, rappelons-le, cette frénésie pour les extrêmes. Elle décrit tout simplement les rapports de force qui sont à l'origine de la nature même, dont l'être humain fait inévitablement partie et dont il ne trouve pas l'issue. En fait, Mirbeau nous apparaît comme un mentor qui nous enseigne que le sado-masochisme germe en tout un chacun et que ces instincts inhérents à notre nature ne se manifestent ouvertement que dans les situations propices.

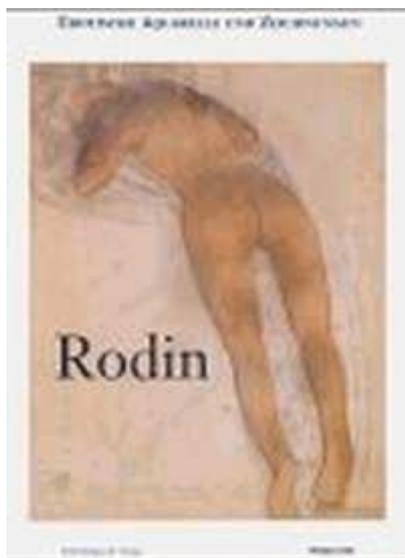
Vous prenez un condamné, [...] vous le déshabillez, [...] vous le faites s'agenouiller, le dos courbé, sur la terre, où vous le maintenez par des chaînes, rivées à des colliers de fer qui lui serrent la nuque, les poignets, les jarrets et les chevilles [...] vous mettez alors, dans un grand pot percé, au fond, d'un petit trou, [...] un très gros rat, qu'il convient d'avoir privé de nourriture, pendant deux jours, afin d'exciter sa férocité... Et ce pot, habité par ce rat, vous l'appliquez hermétiquement, comme une énorme ventouse, sur les fesses du condamné, au moyen de solides courroies, attachées à une ceinture de cuir, qui lui entoure les reins... [...] Vous introduisez, dans le trou du pot, une tige de fer, rougie au feu d'une forge... Le rat veut fuir la brûlure de la tige et son éclaboussante lumière... il s'affole, cabriole, saute et bondit, tourne sur les parois du pot, rampe et galope sur les fesses de l'homme, qu'il chatouille d'abord et qu'ensuite il déchire de ses pattes, et mord de ses dents aiguës... cherchant une issue, à travers les chairs fouillées et sanglantes [...] les mouvements du condamné ne font qu'augmenter la fureur du rat, à laquelle, bientôt, vient s'ajouter la griserie du sang... [...] enfin... sous la menace de la tige rougie et grâce à l'excitation de quelques brûlures opportunes, le rat finit par trouver une issue... une issue naturelle [...] Le rat pénètre [...] dans le corps de l'homme... en élargissant de ses pattes et de ses dents... le terrier [...] le terrier qu'il creuse frénétiquement, comme de la terre... et il crève étouffé, en même temps que le patient, lequel, après une demi-heure, d'indicibles, d'incomparables tortures, finit, lui aussi, par succomber, à une hémorragie...²⁴

Le narrateur mirbellien trouve un plaisir dans son avilissement aux côtés de la perverse Clara. Il se laisse aller à ses instincts les plus refoulés qu'une Chine exotique provoque en lui.

²³ *Ibid.*, p. 264.

²⁴ *Ibid.*, p. 231-235.

La révolte de Mirbeau, indépendamment du genre adopté, fait penser à la dissidence de la génération allemande. Le théâtre, il faut l'avouer, pendant longtemps snobé par l'auteur, ne pourrait que témoigner, d'une manière encore plus spectaculaire, de sa révolte contre l'oppression collective, et solliciter encore plus fortement et influencer encore plus efficacement le public.



DU ROMAN À LA SCÈNE

Arrivons-en maintenant au moment déplaisant qu'est la comparaison entre le roman et sa révoltante traduction-trahison sur les tréteaux.

L'adaptation du roman prit la forme scénique d'un mélodrame en trois tableaux et fut représentée pour la première fois sur la scène du Grand-Guignol le 28 octobre 1922. L'un des co-auteurs était Pierre Chainé, qui débuta au théâtre en compagnie d'André de Lorde. Il avait déjà signé une autre adaptation avec de Lorde, celle d'un roman d'E. Quet, *En correction*, qui trahissait son goût pour le cruel : « *Un auteur dramatique dont le nom évoque deux idées cruelles : lapidation, enchaînement, Pierre Chainé, était tout indiqué pour pénétrer dans le jardin d'Octave Mirbeau*²⁵. » Le même Chainé, amateur de scènes sanglantes, concocta pour Paula Maxa, actrice fétiche du "théâtre des peurs", une mort par excellence sadique : il la voyait piétinée par un troupeau de taureaux sauvages ramenés au toril. Et c'est seulement ce côté "pervers" qui intéressa ce traître adaptateur. Mais c'est à André de Lorde principalement que nous devons cette malencontreuse adaptation du roman de Mirbeau : attiré par la souffrance, il n'a pas hésité à "aplanir" les profondeurs du texte romanesque. Les deux adaptateurs ne se sentaient pas totalement satisfaits. Ainsi, Pierre Chainé, conscient de sa trahison, dans une *interview* accordée au *Journal*, confesse, comme s'il voulait se disculper, que « *chaque genre a ses limites et [que] l'adaptation a dû laisser de côté tout ce qui, dans le roman, [en] dépassait le cadre*²⁶ ».

Zola connut les mêmes déboires quand il confia ses romans aux "ficeliers" Busnach et Gastineau. Leurs adaptations furent sifflées. Certes, une adaptation ne peut jamais correspondre fidèlement au texte romanesque, mais elle peut du moins rendre compte de l'idéologie du roman. Compte tenu des obstacles insurmontables, liés à des genres si différents, il est possible de conserver, ne serait-ce que partiellement, l'essence de l'œuvre adaptée. Cela dit, Pierre Veber trouve l'adaptation parfaitement réussie, le drame « *aussi adroit que celui des tortionnaires*

²⁵ Sans référence, nous citons d'après Agnès Pierron, *Le Grand Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Robert Laffont, 1995, p. 901.

²⁶ Pierre Chainé, *Le Journal*, 29 octobre 1922.

*asiatiques qui, dans la pièce comme dans le livre, enlèvent des lambeaux de chair à ceux qu'un mauvais sort fait tomber en leurs mains redoutables*²⁷ ».

Il est difficile de nier qu'il existe, tant dans le roman que dans sa version dramatique, un sentiment de décadence, si typique pour les contemporains de Nietzsche, mais aussi de Paul Bourget, qui ne dédaignait pas d'écrire sur « *une mortelle fatigue de vivre* » (*Essais de psychologie contemporaine*). Il n'en reste pas moins que la dimension philosophique a été arbitrairement biffée dans le drame au seul profit de l'affreux, ce qui en fit une "piécette de terreur", qui tient davantage du corps que du mot. On chercherait donc sans succès ce nihilisme existentiel dans le drame.

Tandis que les expressionnistes voyaient, dans le nihilisme apparent ayant pour but de dévoiler les tares de la société, un remède pour accéder en fin de compte à une nouvelle société capable de trouver des valeurs, une *vita nuova*, Mirbeau s'arrête à la mise en cause de tous les fondements de l'organisation sociale. Malheureusement il est impossible de découvrir cette idée dans le drame qui ressemble, de nos jours, à un *thriller kitsch* américain.

Un autre trait romanesque caractéristique à ne pas oublier est l'abandon du psychologisme, que l'on trouve aussi dans d'autres romans de l'auteur, où les protagonistes deviennent des fantoches mécaniques jusqu'à leur disparition totale, telle l'identification du personnage, respectivement, à la machine dans *La 628-E8*, et au chien dans *Dingo* : car les véritables héros de *La 628-E8* et de *Dingo*, ce sont bien l'automobile et le chien du romancier.

Le Jardin des supplices est fondé sur une incertitude qui révèle une conscience bien déchirée et qui a du mal à trouver des points de repère, tant dans le monde que dans son "intérieurité". Telle est la condition du protagoniste esquissée par Mirbeau dans le roman : le personnage projette sa folie sur le monde extérieur. C'est ici que nous retrouvons la plus grande différence entre le roman et la pièce, où nous sommes directement confrontés à la trahison ignoble des adaptateurs qui ont déformé délibérément le texte de l'auteur. De fait, au premier abord, nous avons l'impression que Pierre Chaine et André de Lorde n'ont gardé de la trame romanesque que le titre. Quitte à être malicieux, il est impossible de ne pas reprocher à ces "artisans" du théâtre d'avoir adopté au sens propre du mot uniquement le prénom d'une Clara libidineuse. Car en lisant le drame on chercherait en vain un élément qui corresponde directement au roman.

Dans la version romanesque, tout découle du "moi" du protagoniste, qui se perd dans l'anonymat, comme dans l'art expressionniste. Sur la scène nous voyons un certain Marchal qui semble participer à une aventure exotique dans l'Extrême-Orient. Nous n'assistons donc pas à une quête psychologique, alors que l'auteur du roman lui-même tient à préciser qu'il s'agit d'une entreprise spirituelle du héros qui cherche son identité pendant le voyage, motif si cher à l'auteur de *Père* et à ses fidèles continuateurs allemands, telle la descente dans l'Enfer dantesque, version modernisée :

*À ceux qui seraient tentés de s'étonner de l'anonymat que, en ce qui me concerne, j'ai tenu à garder jalousement au cours de ce juridique et douloureux récit, je dirai : « Peu importe mon nom !... C'est le nom de quelqu'un qui causa beaucoup de mal aux autres et à lui-même, plus encore à lui-même qu'aux autres et qui, après bien des secousses, pour être descendu, un jour, jusqu'au fond du désir humain, essaie de se refaire une âme dans la solitude et dans l'obscurité. Paix aux cendres de son péché ! »*²⁸

La pièce ne tient compte à aucun moment de cet itinéraire qu'effectue le protagoniste, parti en quête de son unité psychique démantelée. Nous pouvons seulement regretter que les adaptateurs n'aient pas profité de la poétique strindbergienne pour décrire cette recherche spirituelle, comme dans *Le Chemin de Damas*. Nous comprenons trop bien que les auteurs de la Belle Époque, qui écrivaient pour le Grand-Guignol, désiraient mettre en relief uniquement l'aspect effrayant du roman. Il n'empêche que le Grand-Guignol ne s'intéressait pas exclusivement aux "effets de direct", qui malheureusement dominent dans la version théâtrale du roman de Mirbeau. Or, André

²⁷ Pierre Veber, *L'Œuvre*, 20 octobre 1940.

²⁸ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, *op. cit.*, pp. 1-2.

de Lorde est l'auteur d'un article au titre éloquent « Les Monstres qui vivent en nous »²⁹, où il privilégie l'étude de l'âme détraquée au détriment des dangers extérieurs qui assiègent le protagoniste, dangers, disons-le, les plus en vogue dans ce théâtre de l'horreur. Mais cet article fut écrit peut-être quatre ans trop tard. Le drame ne reprend que superficiellement les débris psychiques du personnage principal, ce qui trahit d'une manière absolument indigne l'idée majeure du roman.

On le sait, le style romanesque de Mirbeau, dans son roman, n'est pas égal. Le début semble puiser dans l'esthétique naturaliste. Cependant, au fil des pages, la réalité s'estompe de plus en plus pour laisser place à l'imagerie hallucinatoire où tout est possible. Dès l'entrée au Jardin des supplices, tout se transforme en un cauchemar insupportable, et les objets et toute la végétation reflètent l'état d'âme du protagoniste. Dans la pièce, un mandarin expert dans le domaine des calvaires prend plaisir à dire que « *l'extraordinaire force de végétation du jardin s'active encore aujourd'hui du sang des suppliciés et des cadavres quotidiens... C'est le plus complètement beau de toute la Chine où, pourtant, il en est de merveilleux*³⁰ ». La présence de Han en tant que commentateur situe la pièce plutôt sur le plan d'une action réelle, ce qui n'est pas le cas dans le roman. Car, dans le roman, plus on avance dans la lecture, plus la vie intérieure du protagoniste l'emporte sur le réalisme. Suivent des visions délirantes du monde, agrémentées par un texte paroxystique et toujours criblés par le "je" du personnage principal.

On pourrait y voir un rêve que l'homme est en train d'enregistrer. Tout devient flou et échappe à la raison. Même la présence de Clara ne serait pas de ce monde, comme si elle n'existait que dans la tête du protagoniste : « *Tout à l'heure, je me demandais qui était Clara et si, réellement, elle existait... si elle existe*³¹. » Clara elle-même confirme cette dimension onirique dans laquelle ce tandem amoureux se voue à des souffrances : « *Dirait-on pas que nous sommes transportés hors la vie, parmi les imaginations. [...] Moi, il me semble que je vis ici, toujours, dans un rêve*³² ! »

La pièce accorde une importance capitale aux scènes de tortures, racontées ou mises en scène, dont le seul objectif ne serait que de faire peur aux spectateurs avides d'atrocités. Le roman n'a pas ce genre d'"ambitions". Les spectateurs, lors de la première, n'assistaient qu'à des scènes d'un sadisme "recherché" qui n'était qu'une ficelle dramatique de nature à compromettre le message contenu dans le roman. Mirbeau ne se plaît point à "mythifier" la cruauté et à l'encenser de parfums exotiques afin de satisfaire le grand public. Derrière la cruauté se cache, ou, mieux, se profile, une idée philosophique qui annonce les existentialistes, une idée de l'incohérence de l'homme.

Quant au roman, il tient à raconter la métamorphose d'un politicien dévergondé et minable, au sens large du mot, qui, dans son avilissement quasi méthodique, retrouve sa vraie nature. La découverte de l'identité, loin d'être encourageante, dévoile au protagoniste l'iniquité de ce monde et l'inutilité de tout effort. Le drame n'a conservé que ce penchant vers l'abaissement du héros en compagnie d'une femme débauchée. Marchal, au bord du gouffre, s'écrie : « *Les meilleurs baisers sont les plus criminels... tu m'as révélé des appétits nouveaux, des instincts qui me faisaient peur... mais c'est fini... maintenant je te suivrai jusqu'au bout... je veux t'aimer dans l'horreur, dans l'angoisse, dans l'épouvante... je veux t'aimer dans le sang et dans la mort*³³. »

Cependant, les différences entre le roman et le drame sont plus nombreuses encore. Ainsi les adaptateurs ont-ils biffé d'un trait les quatre premiers chapitres du roman, ce qui ne permettait plus de présenter l'évolution du personnage. De plus, ils ont eu l'idée peu heureuse d'introduire dans la pièce un certain Li-Tong qui sera tué par Marchal, ce qui donne l'impression d'un drame de vengeance, un des thèmes de prédilection du théâtre du Grand-Guignol. Clara, qui a provoqué ce meurtre sur le paquebot, périra en poussant des hurlements inhumains : on lui enfoncera une aiguille rougie dans les yeux et sous les paupières... Rien de tel dans le roman, bien sûr. L'intrigue

²⁹ André de Lorde, « Les Monstres qui vivent en nous », in *La Galerie des monstres*, éd. Eugène Figuière, 1928.

³⁰ Pierre Chaine, André de Lorde, *Le Jardin des Supplices, Le Grand Guignol, op. cit.*, p. 927.

³¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices, op. cit.*, p. 295.

³² *Ibid.*, p. 271.

³³ Pierre Chaine, André de Lorde, *Le Jardin des Supplices, op. cit.*, p. 935.

criminelle appauvrit et éloigne la version théâtrale de l'idéologie du roman, alors qu'il aurait fort bien servi de trame à un drame par excellence expressionniste, version française.

Dans le roman, les descriptions cruelles des prisonniers du Jardin dévoilent l'atrocité innée de l'être humain. Outre les images cauchemardesques, Mirbeau semble partager les convictions de Nietzsche et de Kafka sur l'impossibilité d'accéder à un sens dans ce monde, *leitmotiv* qui revient dans plusieurs romans et aussi dans ses farces. C'est un effort inutile que de se creuser la cervelle pour comprendre quoi que ce soit. Les paroles ne sont que l'expression du désespoir.

Mirbeau décrit de cette façon le vide métaphysique, conséquence logique de la banqueroute tant de la religion que du rationalisme pseudo-scientifique de la civilisation occidentale. Il n'y a plus de valeurs, et même il n'y a pas du tout de valeurs, car elles n'ont jamais existé : ainsi, quand Nietzsche déclare la mort de Dieu, il ne s'agit pas de Dieu en tant que tel, comme l'aurait compris Sartre, mais la mort d'une notion, d'un mot. Dieu n'a existé qu'à partir du moment où on l'a affublé de ce nom. Si, chez Kafka, par exemple, la perte de tout sens se réduit à la persécution des personnages par une autorité quasi fantasmagorique, chez Mirbeau, ce sont les instincts les plus refoulés qui s'emparent impitoyablement du protagoniste.

Le nihilisme poussé à outrance dans le roman est tout de même plus pertinent que celui proposé par Nietzsche. Or, à part Kafka et d'autres auteurs que l'on qualifie d'expressionnistes, comme, par exemple, Karl Einstein (*Bebuquin ou les Dilettantes*), la prose mirbellienne s'inscrit ouvertement dans cette négation absolue de la pensée cohérente. Nietzsche croit encore en un Surhomme, Mirbeau, en revanche, ne croit en rien, sinon à une seule force qui met en mouvement l'humanité, en faisant abstraction de la "civilisation" : la haine et le meurtre, conditions de la survie.

De ce point de vue, tout devient parabole, dans le *Jardin des supplices*, les personnages n'étant que des incarnations de certaines idées, comme chez les expressionnistes. Mais là, nous nous mouvons dans les méandres romanesques de la plume mirbellienne, tandis que dans le drame on se croirait sur un marché noir de camelots. Le Jardin du titre du roman symbolise toute l'humanité : « *L'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable 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, vous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie...*³⁴ » Ne serait-ce pas là la description d'un tableau de James Ensor ? En revanche, la pièce préfère insister sur la dimension strictement sadique des supplices infligés aux tortionnaires, sans prendre en considération celle de la métaphysique que l'on retrouve dans le roman. Les atrocités apparaissent ainsi comme de simples actes de violence libidineuse et gratuite, ayant pour but de faire peur à un public blasé : le Jardin, dans la pièce, a cessé de symboliser toute l'humanité. En revanche, dans le roman, c'est toute la civilisation qui est prise impitoyablement pour cible.

Mirbeau met dans la bouche de ses héros des invectives contre chaque forme d'organisation sociale. Autrement dit, il se bat contre toute l'humanité, dont le Jardin n'est qu'un symbole :

*Ah oui ! le jardin des supplices !... 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... Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre... J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part...*³⁵

Le fait que chaque personnage symbolise une conception est indéniable. Le fragment à propos de la légitimité de la présence de Clara, nous en dit long sur la répartition des rôles. Or, Clara, « *c'est la vie, c'est la présence réelle de la vie, de toute la vie*³⁶ ». Cela n'étonne pas, surtout que l'on connaît bien cette dame libertine, insatiable de crimes.

Clara est un personnage qui se sentirait mal dans un roman colonial, dont la cote dépassait, à l'époque, toutes les espérances, et encore plus dans le rôle de cette décadente déssexualisée aux

³⁴ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 293-294.

³⁵ *Ibid.*, p. 294.

³⁶ *Ibid.*, p. 295.

allures androgynes à la Barbey d'Aureville. Elle semble incarner une femme fortement encline à la destruction, non par le simple goût de la pourriture, mais par la clairvoyance déchirante des lois universelles qui régissent notre existence : « *C'est une femme-vampire qui joue sur la volupté de sa victime, une vamp déjà expressionniste, plutôt baudelairienne ou décadente, inhumaine machine [...] annonçant en creux certaines héroïnes sulfureuses du cinématographe à venir (Stroheim, L'Herbier, Pabst...)*³⁷. » Cette dernière remarque est d'autant plus intéressante que les critiques perçoivent avant tout l'expressionnisme dans le contexte du cinéma et des mises en scènes spectaculaires.

Clara personnifie donc la force destructrice qui germe en tout être humain, qui jusque là vivait dans l'obscurité de ses penchants incompréhensibles. Mirbeau ne nous propose pas pour autant une prise de conscience "modèle", c'est-à-dire qu'il nous montre l'homme à l'état larvaire, ou l'homme qui se souvient de ses conditions précaires. C'est l'être humain qui ne peut trouver son exaltation que dans la boue, étant donné que la civilisation européenne lui a imposé un "Sur-moi" trop serré, tel corset pour dames pulpeuses qui veulent se donner des airs d'amazones.

Clara est nature, d'où sa méfiance envers les partis pris de la civilisation « *morveuse* » de l'Europe. Elle le répète à plusieurs occasions en reprochant au narrateur d'être « *intoxiqué des préjugés d'Europe* ». Enfin, elle apparaît comme une porte-parole de Nietzsche quand elle déclare, répondant aux objections de son amant sur la cruauté dans le monde :

*Les monstres !... les monstres !... D'abord, il n'y a pas de monstres !... Ce que tu appelles des monstres ce sont des formes supérieures ou en dehors, simplement, de ta conception... Est-ce que les dieux ne sont pas des monstres ?... Est-ce que l'homme de génie n'est pas un monstre, comme le tigre, l'araignée, comme tous les individus qui vivent, au-dessus des mensonges sociaux, dans la resplendissante et divine immoralité des choses ?... Mais, moi aussi, alors, je suis un monstre !...*³⁸

La typisation des personnages figure également parmi les techniques favorites des expressionnistes et se manifeste librement dans le roman de Mirbeau. Ce refus de la psychologie fait des personnages des porteurs d'idées. La typisation permet ainsi d'enrayer schématiquement la réalité perçue par l'œil sensible de l'artiste. Sous cet aspect, une fois de plus, la plume de Mirbeau s'apparente, sans conteste, à l'écriture expressionniste.

Pour résumer, la façon d'écrire de Mirbeau, plus dans les romans que dans les productions dramatiques, à l'exception de ses *Farces et moralités*, se caractérise avant tout par l'individualisme subjectif qui nie les tabous de toute espèce et ne peut que renforcer l'expression effrénée de l'extériorisation de sa plus profonde originalité. Mirbeau, en privilégiant l'expression de la subjectivité, rejette toute volonté de fidélité au réel ; en s'emparant de la société embourgeoisée, il se range du côté des activistes à venir ; enfin, en descendant dans les profondeurs de l'âme tourmentée, il pousse à l'extrême l'explosion de la violence refoulée.

Relire l'œuvre mirbellienne dans le contexte de l'expressionnisme rend possible une nouvelle lecture, une redécouverte des singularités qui ont fait de l'auteur un novateur incontestable. Sa recherche individuelle, qui échappe à la fois au naturalisme et au symbolisme, ne pouvait que rencontrer, un jour, même à son insu, les œuvres d'estampille expressionniste.

Tomasz KACZMAREK
Université de Łódź

³⁷ Jean-Luc Planchais : « *Supplices et blandices dans le jardin* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 51

³⁸ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, *op.cit.*, p. 256-257.