

LE JARDIN DES SUPPLICES : ENTRE PATCHWORK ET "SOUBRESAUTS D'EPOUVANTE"

UN ETONNANT PATCHWORK

Lorsque *Le Jardin des supplices* paraît, chez Charpentier-Fasquelle, le 13 juin 1899, nous sommes en pleine affaire Dreyfus. La révision du scandaleux procès de 1894 est désormais acquise et Alfred Dreyfus va être rejugé quelques semaines plus tard, à Rennes. Les dreyfusistes semblent donc devoir triompher ; et les nationalistes, cléricaux et antisémites de tout poil, déconfits, exhalent leur fureur impuissante et leur haine homicide à longueur de colonnes dans *La Libre parole*, *Le Petit Journal*, *L'Antijuif*, *L'Intransigeant* et les multiples *Croix*, qui diffusent une bien curieuse version de l'*Évangile* accommodé à la sauce Drumont. Il est clair que la tension régnante, lourde de menaces de coups d'état militaro-clérical – préfiguration de ce que sera le franquisme – explique pour une part le pessimisme où baigne la nouvelle œuvre du pamphlétaire dreyfusiste, qui la peaufine au plus fort de l'Affaire, et qui a visiblement tenu à la situer dans cet inquiétant contexte, en indiquant, pour dates de composition, les années 1898-1899. De fait, que de "correspondances" entre le climat du *Jardin des supplices* et l'atmosphère de meurtre qui prédomine au cours de l'Affaire et qui est explicitement évoquée dans le "Frontispice" ! Le romancier la stigmatisait déjà en mai 1898 : "*Au milieu des frénésies de l'insulte, des épilepsies de la dénonciation et de la calomnie, je vois nettement se dresser la face même, la face ignominieuse du crime. Mes oreilles sont obsédées de ces incessants appels à l'assassinat, de ces cris de mort. Ils me poursuivent sans me lâcher... Pour quiconque réfléchit, il y a bien là, dans ces journaux, un état d'esprit particulier et qui n'est autre chose que l'esprit du meurtre*" (1). Cet "esprit du meurtre" qu'illustre précisément *Le Jardin des supplices* sur le mode paroxystique. Pour que nul ne puisse se méprendre sur ses intentions vengeresses, il dédie ironiquement "ces pages de meurtre et de sang" "*aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes*" (p. 41 de l'édition Folio, procurée par Michel Delon). L'affaire semble donc entendue : *Le Jardin des supplices* est bien l'œuvre d'un dreyfusard plongé au cœur de la lutte.

Rien de plus faux, pourtant, que l'apparence, car en réalité, conformément au paradoxe wildien, ce n'est pas l'art qui imite la vie, mais c'est bien la vie – en l'occurrence l'affaire Dreyfus – qui semble avoir imité l'art – *Le Jardin des supplices*. De fait, ce roman sans pareil est le résultat d'un stupéfiant mixage de textes parus dans la presse au cours de la décennie passée, donc bien avant l'Affaire, et que rien *a priori* ne prédestinait à voguer de conserve. Qu'on en juge. Dans sa forme définitive, *Le Jardin des supplices* est composé de trois parties :

- La première, baptisée "Frontispice", ce qui d'emblée établit une équivalence picturale, présente une paisible conversation d'"après

dîner" sur le meurtre, entre intellectuels qui se piquent d'être au-dessus des préjugés du vulgaire. Mirbeau y amalgame des développements entiers parus dans diverses chroniques de presse : "L'École de l'assassinat" (*Le Figaro*, 23 juin 1889), "La Loi du meurtre" (*L'Écho de Paris*, 24 mai 1892), "Divagations sur le meurtre" (*Le Journal*, 31 mai 1896) et "Après dîner" (*L'Aurore*, 29 août 1898). Histoire de compliquer encore les choses, plusieurs de ces chroniques ont elles-mêmes été reprises sous d'autres titres : "À une fête de village" (*Le Journal*, 3 juillet 1898), "Après boire" (*Le Journal*, 6 novembre 1898)...

- La deuxième partie, "*En mission*", qui constituait un récit complet et autonome, a paru en deux fois sous ce titre : d'abord, une première ébauche, en trois livraisons, en septembre 1893, dans les colonnes de *L'Écho de Paris* (2) ; puis, une seconde mouture, beaucoup plus élaborée et proche de la version définitive, en neuf feuilletons, du 11 juillet au 30 décembre 1895, dans les colonnes du *Gaulois*.

- Quant à la troisième partie, "*Le Jardin des supplices*" *stricto sensu*, qui constituait également un récit autonome sans aucun rapport avec le précédent, elle a été prépubliée en deux temps dans *Le Journal* : du 14 février au 4 avril 1897, en six livraisons (deux intitulées "Un Baigne chinois", trois "Le Jardin des supplices" et la dernière "Le Retour") ; puis, du 3 avril au 19 juin 1898, en six feuilletons, sous le titre neutre – mais ô combien révélateur ! – de "Fragments..."

Pour être complet, il conviendrait d'ajouter que notre romancier-Arlequin a trouvé de surcroît le moyen d'insérer tout ou partie de diverses autres chroniques, accommodées aux nécessités du roman, telles que "Colonisons" (paru le 13 novembre 1892 dans *Le Journal* sous le pseudonyme de Jean Maure, et repris le 22 mai 1898 sous le titre de "Civilisons") ; "Profil d'explorateur" (paru le 21 juin 1892 dans *L'Écho de Paris*, repris sous le même titre dans *Le Journal* du 15 juillet 1894, puis dans *L'Aurore* du 25 mai 1899 sous un nouveau titre, "Explorateur") ; "Un Voyageur" (*L'Écho de Paris*, 6 mai 1893) ; "Les Perles mortes" (*Le Journal* du 9 janvier 1898) ; et "La Fée Dum-dum" (*Le Journal* du 20 mars 1898) ; sans parler d'emprunts d'importance mineure à "Nous avons un fusil" (*Le Journal*, 22 avril 1894), "Macrobiologie" (*Le Journal* du 16 février 1896) et aux *Lettres de l'Inde*, parues en 1885, sous les pseudonymes de Nirvana, puis de N., dans les colonnes du *Gaulois* et du *Journal des débats*, et dont j'ai donné en 1991 une édition critique... De ces réutilisations successives de matériaux disparates, il résulte que, pour nombre de passages du roman, il existe trois versions différentes, remises sur le métier et dûment repolies... (3)

VERS LA MISE À MORT DU ROMAN

Cette façon de procéder à la récupération, au découpage, au collage et à l'amalgame de textes anciens éparpillés dans la presse et constamment retravaillés ne saurait se réduire à un simple souci de gestionnaire avisé, pour qui rien ne doit se perdre des productions de l'esprit enfantées dans la douleur. Elle est en réalité extrêmement originale et révélatrice de l'évolution de Mirbeau romancier qui, pour les mêmes raisons que ses contemporains décadents et symbolistes, en est arrivé à **remettre radicalement en cause les présupposés du roman balzacien**, et aussi du roman zolien. Voyons comment il procède.

1. Tout d'abord, en prépubliant des extraits, sans qu'ils constituent un ensemble cohérent, avec un début, un milieu et une fin, et en intitulant de surcroît certains d'entre eux "Fragments...", il s'inscrit clairement dans le courant décadent. Rappelons-nous, par exemple, la définition que son ex-ami Paul Bourget donnait, en 1885, d'un "style de la décadence" : "celui où l'unité du livre se décompose pour

laisser la place à l'indépendance de la page". Comme son "dieu" Rodin, Mirbeau semble considérer qu'un fragment se suffit à lui-même et n'a pas besoin, pour toucher le lecteur, d'être inséré dans un ensemble plus vaste qui lui conférerait seul sa valeur esthétique (4).

2. Ensuite, et corollairement, en rapprochant des textes de tons et de statuts différents – une discussion mondaine, des chroniques d'humour noir, une caricature au vitriol des mœurs politiques françaises, l'évocation poétique et picturale d'orgies florales et le grand-guignol sado-masochiste –, Mirbeau procède encore de la même manière que le génial statuaire quand il s'essaye à assembler arbitrairement des "fragments" de statues, pour juger de l'effet imprévisible de ces surprenants accouplements, ou quand, à l'inverse, il décompose des ensembles constitués – tels que *La Porte de l'Enfer*, par exemple – afin d'en exposer séparément des morceaux qui, isolés, acquièrent une tout autre signification. Comme en une lointaine anticipation des procédés des surréalistes, le "hasard objectif" qui préside à ces rapprochements incongrus n'en sert pas moins de révélateur. Non pas, certes, d'une "surréalité" subconsciente d'où l'œuvre découlerait "naturellement" et sans travail de l'artiste, comme le voudrait la vulgate surréaliste, ni du "monde des Idées" que prétendent suggérer les symbolistes, héritiers et présomptueux imitateurs de Baudelaire (5). Mais de potentialités cachées, de pulsions individuelles refoulées, de convergences insoupçonnées ou de mystères soigneusement enfouis sous les belles "grimaces" des puissants de ce monde. Ainsi en est-il, par exemple, de la sensibilité artistique du narrateur anonyme, que rien ne laissait prévoir et qui ne trouve moyen d'éclorre qu'à la faveur de sa descente aux enfers de la perversité et de la souffrance : ce douloureux accouchement d'un talent potentiel est porteur de sens, et témoigne de ce qu'Alberto Castoldi appelle le sacrifice de l'artiste (6). De même, la métaphore florale filée tout au long de la deuxième partie du récit donne-t-elle, rétroactivement, un sens nouveau, et plus riche, à la mascarade florale de Mme G... dans la première partie, pourtant conçue indépendamment. Certes, il ne s'agit pas là d'un processus inconscient, mais de l'œuvre d'un créateur lucide, qui tâche de garder la maîtrise des matériaux qu'il manipule et met en œuvre sa raison organisatrice. Cependant, indépendamment de ses projets initiaux et de sa volonté, sa création finit par lui échapper quelque peu – comme il l'écrivait jadis de l'abbé Jules – et, comme s'il en était devenu, en quelque sorte, spectateur, il voit lui aussi apparaître des significations imprévues auxquelles il va lui appartenir de donner une forme élaborée qui leur permette de s'insérer dans la trame romanesque.

3. Comme Tolstoï et Dostoïevski, ses deux seuls maîtres désormais en matière de roman, et dans la lignée de Sterne et de Diderot, Mirbeau refuse donc nettement le principe même de la "composition", conçue comme le moyen de nouer et de dénouer les fils qui relient les personnages, en vue des objectifs propres à l'auteur omnipotent. Composer, c'est en effet imposer aux éléments empruntés à la "réalité" un ordre, qui, loin d'être "naturel", est conventionnel, arbitraire, et partant mensonger ; bref, une "mystification". De surcroît, cela incite à croire que chaque chose est à sa place, en ce bas monde, et obéit à une fin – qui n'est jamais, en fait, que celle du romancier –, comme s'il y avait une finalité à l'œuvre dans l'univers ! Illusion finaliste détestable aux yeux de Mirbeau, disciple de l'auteur de *Candide* et existentialiste avant la lettre (cf. *Dans le ciel*), et qui entend au contraire fournir à ses lecteurs les moyens d'exercer leur liberté dans **un univers contingent**, où rien ne

rime à rien. C'est pourquoi, à l'ordre "divin" du romancier créateur, ersatz de Dieu, qui, pour sauvegarder l'illusion de la "vérité", tente, à l'instar de Zola et des naturalistes, de faire oublier sa présence, bien avant Sartre et Camus, il substitue le savant désordre humain d'un démiurge, qui se contente d'arranger à sa guise, et en tout arbitraire – mais un arbitraire qui s'avoue, qui s'exhibe et qui crève les yeux – les fragments qu'il lui plaît de retenir, sans jamais laisser oublier sa présence et sans jamais se soucier d'entretenir la moindre illusion. Nous sommes bien aux antipodes du roman "réaliste" ou "naturaliste", qui occulte le rôle spécifique du romancier et prétend, contre toute évidence, nous restituer la "réalité" toute saignante et toute crue.

4. Ce rôle éminent du romancier-démiurge apparaît également dans la double **construction en abyme** à laquelle il a recours. Comme dans *Dans le ciel*, on trouve un récit, écrit à la première personne, inséré à l'intérieur d'un autre récit, qui est l'œuvre d'un premier narrateur, au demeurant fort discret, puisque nous ignorons tout de lui, si ce n'est qu'il fréquente les salons de l'*intelligentsia* positiviste. De surcroît, comme le roman signé Mirbeau, et qui est composé de trois parties, le récit lu par le deuxième narrateur anonyme s'intitule *Le Jardin des supplices* ; il comprend deux parties, dont la plus importante, la seconde, porte le même titre ; au sein de cette partie, plusieurs chapitres sont consacrés à l'espace du baignoire de Canton précisément appelé "le jardin des supplices". De sorte que le même intitulé désigne quatre réalités différentes, emboîtées les unes dans les autres comme des poupées russes, et que le lecteur risque fort de s'y perdre.

5. Notre désinvolte romancier en dissidence manifeste de nouveau un souverain mépris pour le code de "vraisemblance", qui nous présente pour "vrai" ce qui n'est qu'une convention culturellement admise, et pour le code de "crédibilité", qui implique une certaine cohérence interne à l'œuvre, selon l'accord tacite passé avec les lecteurs. Il se plaît donc à multiplier les transgressions et les "invraisemblances". Peu lui chaut, en vérité, que, sans connaître un mot de chinois, le narrateur ne nous en rapporte pas moins des répliques, voire des conversations entières, échangées dans la langue de Confucius ; ou que le brave "patapouf" de bourreau exprime dans l'anglais le plus académique sa nostalgie du bon vieux temps où l'art de torturer n'était pas encore tombé en décadence ; ou que le "bébé" et la "femmelette" dont se gausse Clara n'ait pas grand chose de commun avec le "vagabond de la politique" (p. 99) que nous avons vu à l'œuvre dans *En mission* ; ou encore que la sadique Clara se révèle à l'occasion, pour les besoins de la cause, une éloquente avocate des peuples et des cultures du Tiers Monde menacés par les sanguinaires et mercantiles expéditions coloniales des peuples d'Europe (pp. 188-193, et aussi p. 133)... Seule une vision outrancièrement réductrice du psychisme humain, mise à mal par Dostoïevski, peut exiger des hommes qu'ils restent figés dans une "nature" immuable et univoque, sous prétexte que "*natura non facit saltus*" (7). Et seule une conception étriquée et mystificatrice du roman naturaliste nous invite à y voir un simple reflet d'une réalité prétendument "objective" à laquelle l'écrivain n'aurait rien à ajouter ni à modifier, comme si la "nature" pouvait exister indépendamment de la sensibilité et du regard de l'artiste chargé de l'"exprimer"... Ce sont là, aux yeux de Mirbeau, des idées simplistes, historiquement périmées, et il s'emploie donc, allégrement, à les bafouer.

6. Il transgresse tout aussi allégrement les habitudes culturelles de ses lecteurs, qui constituent autant de verres déformants ou

aveuglants. Ainsi, contrairement à leur attente, il ne se soucie pas de conclure, puisque, dans la vie, rien ne s'achève jamais et qu'il n'y a donc aucune raison de clore un récit qui, selon la formule gidienne, "*pourrait être continué*" (il ne s'en est, d'ailleurs, pas privé, puisqu'après la "FIN" du manuscrit du *Jardin des supplices*, jadis conservé dans la collection du colonel Daniel Sickles, il a, *in extremis*, rajouté deux pages sur épreuves...). Il ne se soucie pas davantage de tout dire et de tout expliquer, frustrant délibérément la curiosité du lecteur : ainsi, nous ne saurons rien de la liaison de deux ans entre Clara et son amant (Julia Przybos y voit "*le gommage du Paradis terrestre*" (8)) ; et nous ignorerons à jamais ce qu'il est advenu du narrateur pendant les huit ou dix longues années qui séparent sa visite au bateau de fleurs – une des attractions de Canton – de son intrusion dans le salon de "*l'illustre écrivain*" – où, de surcroît, nouvelle égratignure au code de "vraisemblance", on ne semble guère le connaître... Autre transgression du code romanesque en vigueur : nous ne saurons même pas son identité, et pas davantage le nom de famille de Clara, comme si ce genre de "détails" n'était dans un roman d'aucune espèce d'utilité, comme si un personnage de roman ne se caractérisait pas d'abord par son état-civil – cet état-civil auquel Balzac entendait précisément faire concurrence...

7. Ces multiples exemples de **désinvolture** pourraient même parfois nous amener, dans notre désarroi, à nous demander si le romancier n'est pas en train de nous mystifier, et si, selon la préface rêvée par Flaubert pour son *Dictionnaire des idées reçues*, tout ne serait pas "*arrangé de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui ou non*" (9)... La mission du pseudo-embryologiste ne relève-t-elle pas du canular ? Et ces énumérations de fleurs aux noms barbares, inconnus de lui pour la plupart, n'auraient-elles pas pour objet, comme plus tard chez Boris Vian, de lui en faire accroire, histoire de se payer sa tête ? *Le Jardin des supplices* ne serait-il pas, comme se l'est demandé très sérieusement Maxime Revon, "*une énorme farce destinée à scandaliser les âmes simples*" ? (10) En suscitant ainsi le doute, en faisant pénétrer ses lecteurs dans ce que Nathalie Sarraute appellera "*l'ère du soupçon*", en choquant roidement leurs représentations culturelles et en décevant leur attente, comme l'avait jadis fait Diderot, Mirbeau poursuit avec constance son projet d'écrivain libertaire, affirmé dès mars 1877 dans ses deux articles de *L'Ordre* sur *La Fille Élisa* (11) : dessiller les yeux de ses contemporains, obliger à voir "*les aveugles volontaires*" – ce qui l'a conduit à casser les structures littéraires, romanesques en l'occurrence, qui contribuent à les anesthésier. S'il n'est pas la "*monstruosité morale*" que d'aucuns se sont plu à y déceler, *Le Jardin des supplices* est bel et bien une "*monstruosité littéraire*" – expression utilisée par mon maître Antoine Adam à propos du *Dom Juan* de Molière –, puisqu'il rompt avec tous les canons en vigueur, affirme **l'absolue liberté du romancier**, et marque ainsi un nouveau pas en avant vers la mise à mort du roman codifié par Balzac et mis en pratique par ses héritiers..

L'UNITE THEMATIQUE

Mais analysons de plus près comment s'emboîtent les pièces de ce drôle de puzzle sans équivalent dans aucune littérature.

1. Le "*Frontispice*", qui constitue la première partie du roman, et dont le titre même "*nous enjoint de lire Le Jardin des supplices comme une peinture à plusieurs volets*" (12), se présente comme une conversation de salon, entre hommes de pensée, écrivains et

scientifiques, tous imprégnés d'une idéologie positiviste, et dont la plupart, sans être vraiment caricaturés ni ridiculisés, n'en sont pas moins connotés négativement, même quand ils expriment les idées de l'auteur : bel exemple d'ambiguïté et d'auto-distanciation ! Ils n'ont que mépris pour les tabous du *profanum vulgus* et se targuent de pouvoir regarder la vérité en face – ce qui reste à prouver ! Ils dissertent sur le meurtre, sujet visiblement à la mode. Tous s'accordent, avec des variantes, à y voir "*la plus grande préoccupation humaine*" (p. 43), puisque "*le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger*" (p. 52) et que "*tous nos actes dérivent de lui*" (p. 43). Cette émulation dans l'affirmation d'idées émoustillantes pour les *happy few*, mais choquantes pour le commun des mortels, est destinée à donner le "la" au récit qui va suivre, comme dans les contes de Maupassant. Elle risquerait cependant de tourner à la discussion académique ou à l'échange rituel, entre deux cigares, de paradoxes gratuits et sans implications, si l'intervention brusque d'un inconnu à la figure ravagée n'y apportait le poids de l'expérience humaine de la douleur. Si son témoignage – qui vient s'enchâsser dans le premier récit – confirme bien les généralités qui précèdent sur l'universalité de la loi du meurtre, il va surtout infirmer les platitudes conventionnelles débitées sur le rôle de la femme – comme si les esprits libérés des autres préjugés s'avéraient décidément hors d'état de remettre en cause les mythes sécurisants de l'éternel féminin. Loin d'être la consolatrice, "*l'éducatrice de la pitié*" (p. 58) et la "*verseuse d'idéal*" (p. 59) que chantent les poètes et les romanciers prétendument "féministes", mystificateurs patentés, c'est elle qui, selon lui, inspire, imagine, combine, prépare, dirige "*les crimes les plus atroces*" (p. 59). Et la preuve, il la porte inscrite en indélébiles marques d'infamie sur toute sa chair et dans son âme meurtries. Car il a eu le douloureux privilège de découvrir "*des crimes*" et des "*ténèbres*" qu'il ne soupçonnait même pas, en dépit de ses canailleries, sous la conduite d'une initiatrice, nouvelle Béatrice, en qui il prétend voir l'incarnation de toutes les femmes. Il l'a "*vue libre de tous les artifices, de toutes les hypocrisies dont la civilisation recouvre, comme d'une parure de mensonge, son âme véritable*", et "*livrée au seul caprice, à la seule domination de ses instincts, dans un milieu où rien ne pouvait les réfréner, où tout, au contraire, se conjurait pour les exalter*" (pp. 60-61). Alors que le "*Frontispice*" pouvait laisser prévoir un récit, sinon "réaliste", du moins ancré dans la réalité sociale de l'époque, on se croirait maintenant projeté dans un de ces contes ou fables philosophiques du XVIII^e siècle, où, à la suite de Shakespeare, l'insularité et l'exotisme servent de prétexte au déroulement, en vase clos, d'expériences à valeur démonstrative pour les sociétés européennes...

Ainsi le lecteur est-il préparé à recevoir l'illustration expérimentale des thèses sadiennes et baudelairiennes développées sur le meurtre et sur la femme, indissolublement liés l'un à l'autre (13). Dès lors, ce qui aurait pu n'être que vains propos mondains acquiert l'autorité de la chose vécue. L'expérience va se dérouler en un lieu édénique, où la femme est apparue "*dans sa nudité originelle, parmi les jardins et les supplices, le sang et les fleurs*" (p. 61). Comment laisser entendre plus clairement, avant même que ne s'ouvre le premier volet du triptyque attendu, que cet apparent retour au Paradis terrestre va constituer en réalité une descente aux enfers, où l'environnement floral va exacerber la souffrance ? De quoi piquer la curiosité du lecteur, mais aussi l'inviter à remettre en question toutes les certitudes dont il est bardé, puisque ce retour aux origines est annoncé comme un voyage "*au plus noir des mystères humains*" (p. 62).

2. Or, surprise, la deuxième partie du roman, "*En mission*" – qui constitue la première partie du récit lu par le narrateur anonyme à ses hôtes d'un soir – ne nous présente rien de tel, du moins, au premier abord. Pour la bonne raison qu'il s'agit d'un ensemble de textes sans le moindre rapport, à l'origine, ni avec les chroniques cousues dans le "*Frontispice*", ni avec le troisième volet du triptyque, "*Le Jardin des supplices*" *stricto sensu* (sans parler du deuxième volet, qui sera purement et simplement escamoté...) En guise de "*mystères humains*", les lecteurs se voient servir une potion au vitriol, qui constitue, aux dires du romancier, "*une satire très mouvementée de la politique et de la science officielle*", une "*espèce de grand-guignol d'un comique sinistre*" (14). "*Sinistre*", certes, puisque on y évoque sans fard ni ambages la réalité sociale de la bourgeoisie au pouvoir : d'une part, les vols, protégés par la loi, auxquels, selon le père du narrateur, se réduit le commerce qui fait les beaux jours de la petite bourgeoisie parasitaire (pp. 72-74) ; d'autre part, et surtout, les crapuleries de tout poil qui, à en croire le récitant, assurent le pain quotidien des gouvernants de la "République", la si mal nommée (pp. 77 sq.). Mais, pendant toutes les années 1890 où ils ont pu suivre dans la presse le feuilleton du scandale de Panama, l'organisme desdits lecteurs ne se serait-il pas mithridatisé devant ce type de nourriture, où la fiction aura bien du mal à faire pire que la vie ? Est-ce vraiment une découverte pour eux que l'étalage des "*turpitudes sociales*" stigmatisées à longueur de colonnes par les anarchistes, que l'exhibition didactique de "*la boue*" où patauge grotesquement le monde de la politique, des affaires et des salons, où l'on tripatouille de tout – des places, des fonds publics, des décorations et des femmes – et où la démagogie et le chantage sont les deux mamelles de la réussite ?

Tout le monde,
ou presque, le
sait désormais.
À quoi bon
ressasser cette
antienne ?

Tout simplement
parce que
Mirbeau a
appris par
expérience que
l'électorat-
lectorat est si
"*moutonnier*" et
si "*misonéiste*"
que l'expérience
ne lui est que
d'un piètre
secours, et qu'il
est tout prêt à
maintenir ou à
ramener au
pouvoir ceux-là
mêmes qui, pris
la main dans le
sac, n'ont
pourtant jamais
été inquiétés.
En mettant à
profit sa longue
expérience de

prolétaire de la plume, qui a pu pénétrer, aux côtés de Dugué de la Fauconnerie, du baron de Saint-Paul, d'Arthur Meyer et de François Deloncle, dans les arrière-boutiques peu ragoûtantes où l'on mitonne la pâture *ad usum populi*, il s'emploie donc à révéler le dessous des cartes sous un jour tel qu'il ne soit plus possible de faire comme si on ne le connaissait pas. Aussi, quitte à utiliser des procédés farcesques de distanciation, à caricaturer, à forcer la dose jusqu'à "l'hénaurmité", comme dans *L'Épidémie*, à noircir les traits, à ne faire apparaître que le plus répugnant, les manœuvres dans les coulisses, et à laisser dans l'ombre les réalisations – mais, remarque Léon Blum, "l'outrance énorme et caricaturale de l'ironie ne coûte rien à la vérité" (15) –, il entreprend de faire comprendre une bonne fois pour toutes que le scandale de Panama et les autres "affaires" de la même farine ne sont que la partie visible de l'iceberg de boue. Loin de n'être que de malencontreuses "bavures" – selon l'expression cynique utilisée aujourd'hui par les *media* –, des exceptions, certes regrettables, mais limitées et finalement remédiables, comme voudraient le faire croire les discours lénifiants des tenants du désordre établi, ce sont les symptômes d'un mal autrement profond et autrement grave : **la société bourgeoise est pourrie jusqu'à la moelle**, et, comme l'écrit Yves Thomas, le progrès dont elle se targue et qu'elle prétend même exporter dans ses colonies – à quel prix ! – "prend racine dans la boue de la rentabilité et de la corruption" (16).

3. En nous faisant pénétrer, par exemple, dans les coulisses à intrigues de ce théâtre d'ombres qu'est "le monde", déjà stigmatisé dans *L'Écuyère* (1882) et *La Belle Madame Le Vassart* (1884) (17), en nous exhibant sans complaisance les dessous bien peu affriolants du salon de Mme G..., notre imprécateur révèle donc bien, en effet, des "mystères". Mais ils sont presque en surface, décelables sans trop de mal, pour qui ne s'aveugle pas volontairement, sous le vernis de la respectabilité, derrière les "grimaces" et les "mascarades" des puissants. Pour aller plus profond, pour remonter aux origines de la vie et mettre à nu les ressorts de l'âme humaine et le fonds de sanie du cœur humain – ce "cœur vide et plein d'ordures" dont parle Pascal –, il faudra au narrateur-explorateur de tout autres expériences, et un dépaysement qui le coupe de ses racines et qui le distancie, géographiquement, en même temps que le lecteur, comme c'est la règle dans la tradition du roman exotique. Dans son infinie générosité, et en vertu des pouvoirs que lui confère sa fonction de demiurge, le romancier tout-puissant, qui tire les ficelles de ses fantoches, lui octroie donc, pour son édification et pour la nôtre, mais sans le moindre souci d'être cru, une mission-sinécuré en forme de mystification. C'est cette mission qui va permettre de tisser un lien dramatique entre les deux parties du récit oral, conçues pourtant séparément, et de conduire notre anti-héros – après un hiatus de deux ans – au baignoire de Canton et au jardin des supplices, à la flore exubérante et inquiétante, que le romancier a décidé de lui faire visiter sous la conduite de la vamp Clara, réincarnation de la Lilith biblique (18).

Mais ce lien est si visiblement arbitraire, et si peu crédible, que nombre de lecteurs et de critiques, et non des moindres, se sont rebiffés. Ils auraient été prêts, sans doute, à parcourir séparément "*En mission*" et "*Le Jardin des supplices*", qui eussent pu, sur des registres foncièrement différents, se suffire à eux-mêmes. Mais alors, pourquoi les accoupler aussi malencontreusement ? Émile Zola, fort attaché aux exigences de la composition décriées par son confrère, en dépit de son amitié pour Mirbeau, qui est sortie renforcée de l'Affaire, et nonobstant sa très vive admiration pour la deuxième moitié du récit, lui fait part de ses réticences : "*J'aurais préféré n'avoir*

que la seconde partie de votre livre, *Le Jardin des supplices*. Le passé de votre héros me gêne un peu, car il le diminue en le précisant. Il n'est plus l'homme. Imaginez que la première partie n'existe pas, et publiez la seconde, sans explication, avec des personnages qui tombent du ciel" – c'est précisément ce qu'avait fait Mirbeau dans son feuilleton du printemps 1897 ! – "l'effet est décuplé, on est vraiment dans l'au-delà, ce n'est plus que l'homme et la femme jetés dans une étreinte, dans un spasme, à toutes les joies et à toutes les douleurs de l'amour, à la vie totale" (19).

La critique se conçoit aisément. Mais si le romancier s'y est pourtant exposé, c'est en toute connaissance de cause. Non pas – ou pas seulement – pour le plaisir de provoquer le bourgeois, de bafouer les sacro-saintes conventions romanesques et de narguer les Trissotins de la critique. Mais aussi et surtout parce que la simple juxtaposition arbitraire de deux œuvres conçues, sur des registres fort différents, et à quelques années d'intervalle – 1893-1895 pour *En mission*, 1897 pour *Le Jardin des supplices* – a dû lui faire apparaître des liens essentiels entre des données *a priori* fort étrangères les unes aux autres. Ce sont ces liens que le lecteur est mis en demeure d'établir, puisque le romancier ne lui fournit que des indices, histoire de mettre à l'épreuve sa sagacité. Pour peu qu'on s'y emploie, on finit, comme Yves Thomas, par voir, dans "ce bricolage de pièces disparates", "se dessiner une ligne directrice d'une partie à l'autre du texte" (20). Entre l'Occident, dont le narrateur fuit "la boue", et l'Orient, où le pouvoir apparaît comme un jeu de massacre, il y a en réalité continuité : ainsi, "le texte construit une correspondance entre le vice cultivé chez les autres par Mme G... et la boue exportée dans les colonies par l'État français" ; et "le jardin d'Orient et son exotisme ne marquent qu'une exacerbation de la corruption du pouvoir politique de l'Occident" (21).

4. Ni utopie, ni contre-utopie, la Chine du *Jardin des supplices*, qui, au premier abord, nous apparaît par bien des aspects comme "l'antithèse" de l'Europe, en est aussi, selon Michel Delon, "la métaphore" (22). Aux génocides commis par les puissances coloniales et complaisamment évoqués à bord du *Saghalien*, sur la route des Indes, font écho les atrocités des supplices infligés par la dynastie mandchoue des Qing pour maintenir la cohésion de la société chinoise soumise à sa domination (23). De même que, sur la pourriture de la société française de la Troisième République, se dresse fièrement le plus bel ensemble d'artistes qui aient jamais embelli la vie des hommes, comme Mirbeau ne cesse de le répéter dans ses *Combats esthétiques* ; de même, c'est sur la boue et le sang des misérables sacrifiés dans le jardin des supplices, pour la plus grande gloire de l'Empereur, que se dresse le plus somptueux ensemble de parterres floraux qu'on vit onques – et Mirbeau, horticulteur passionné, par le truchement de l'anonyme récitant, transmué en naturaliste doublé d'un poète, les peint avec la même ferveur qu'il met à donner des toiles de Monet ou des statues de Rodin des équivalents littéraires (pp. 182-183, 194-197 et 200-202). De même qu'en France la classe dominante camoufle son pouvoir, qui repose entièrement sur l'extorsion légalisée et sur l'écrasement planifié du plus grand nombre, derrière les figures de rhétorique des discours démagogiques grâce auxquels elle s'assure, au cours des rites électoraux, la bénédiction du troupeau asservi (24) ; de même, les prolétaires chinois sont maintenus dans un noir et sanglant esclavage, non seulement par la terreur, mais aussi parce qu'ils participent à des rites sacrificiels qui les font communier avec leurs propres bourreaux (25).

Au-delà des différences de culture, il y a donc bien parallélisme et complémentarité de ces deux modes de domination, qui, par des

moyens certes divergents, n'en parviennent pas moins au même résultat : la sauvegarde d'un "ordre" inique et sanguinaire. Simplement, différence notoire, le pouvoir en Chine s'expose crûment, il ne se farde pas de faux-semblants, il n'a cure d'un appareil pseudo-démocratique, ni de lois et de constitutions qui restreindraient ses exactions ou canaliserait ses appétits. De sorte que le lecteur occidental, "aveugle volontaire" pétri de bonne conscience, est porté à n'y voir que "barbarie" et "despotisme asiatique".

Or, si Octave Mirbeau ne lui cache aucunement les pratiques "barbares" de l'Empire du Milieu – au risque d'être accusé d'apporter de l'eau au moulin des colonialistes –, il ne l'en amène pas moins, dans la continuité du relativisme des Lumières, à faire deux découvertes qui devraient éradiquer ses préjugés racistes et européocentristes.

- D'une part, l'Europe est largement aussi barbare que la Chine, en dépit de son vernis de civilisation humaniste et chrétienne, comme en témoignent les atrocités perpétrées par les Anglais en Inde (pp. 120-122) et par les Français en Afrique (pp. 115-118), pour le plus grand profit des marchands et des esclavagistes des temps modernes, avec la bénédiction de leurs complices, le pasteur protestant et le curé catholique (p. 193) : "Je suis sûre que tu crois les Chinois plus féroces que nous !... Mais non... Mais non !... Nous, les Anglais ?... Ah ! parlons-en !... Et vous, les Français ?..." (p. 189). Dès lors, la proclamation des droits de l'homme apparaît comme une scandaleuse mystification, comme le confirment au même moment, et en France même, les iniquités et les forfaitures commises par l'engeance militaire, avec la complicité d'une large majorité de politiciens "républicains", au cours de l'affaire Dreyfus.

- D'autre part, les horreurs des supplices s'accompagnent, indissociablement, et témoignent, paradoxalement, chez les Chinois, d'un culte de l'art, d'un culte de la beauté, et d'un culte de la nature, dont le somptueux jardin est la preuve éclatante, et qui font si cruellement défaut chez les masses abêties de nos sociétés mercantiles. Les vrais barbares ne sont pas toujours ceux que l'on croit, comme Mirbeau le répètera dans ses articles du *Journal* à l'occasion de la guerre des Boxers – notamment dans "Sur un vase de chine" (26).

Comment peut-on être chinois ? se demandent bien des Européens, qui n'ont rien appris depuis Montesquieu. Mirbeau souhaite les amener à se demander plutôt : comment pouvons-nous nous dire "hommes de progrès et de science", "chrétiens", "humanistes", "civilisés", si nous transformons, sans scrupules ni remords, des continents entiers en de terrifiants jardins des supplices, et si nous nous acharnons à détruire des civilisations millénaires qui ont doté l'humanité d'un patrimoine incomparable ? Comme Montaigne, par le truchement de ses cannibales Tupinambas du Brésil, comme Montesquieu par celui de ses Persans, il veut nous obliger à nous voir à travers un regard étranger : celui des Chinois, mais aussi celui d'une Anglaise sans œillères ni présupposés racistes. Et, comme Brecht, il nous distancie pour nous aider à nous détacher de cet amas de "préjugés corrosifs" et de réflexes conditionnés qu'on ose baptiser "culture" et qu'il comparait naguère, dans *Dans le ciel*, à des "chiures de mouches" (*op. cit.*, p. 61)..

5. À la réflexion, il existe donc bien un lien thématique essentiel entre les deux parties du récit, pourtant conçues indépendamment et correspondant à des projets fort différents. Reste à insérer ce lien dans une trame romanesque : ce sera la mission prétendument scientifique confiée, pour se débarrasser de lui, à notre escroc de la politique devenu compromettant. Rebaptisé "embryologiste" (p. 99),

notre mystificateur embarque donc sur le *Saghalien* à direction de Ceylan, comme, en 1885, l'avait fait un autre mystificateur, le pseudo-Nirvana signataire des *Lettres de l'Inde* (27). Simplement, le récit initial – celui de 1895 aussi bien que celui de 1893 – est complètement chamboulé : au lieu de villégiaturer à Ceylan et d'y croiser "un défilé de toqués et de bandits", "de voyageurs bizarres, de philosophes extravagants, de chasseurs, d'explorateurs capitalistes en quête d'affaires nouvelles", comme l'annonçait Mirbeau en mars 1895 (28), selon un procédé qu'il expérimentera dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, le narrateur va poursuivre son voyage jusqu'en Chine, cornaqué par une rousse et sadique Anglaise, qui n'apparaissait pas dans les deux premières versions d'*En mission*. Et au lieu de "l'initium protoplasmique de la vie organisée" (p. 97) qu'il avait pour "mission" d'extraire, comme Ernst Haeckel, de l'Océan Indien, il va découvrir, dans ses bras et sous sa férule, "les origines de la vie en la femme et les instincts qui la gouvernent" (29). Au lieu que se poursuive, sous d'autres climats, la "mascarade" parisienne, c'est réellement à une épreuve initiatique, atrocement éducative, que va être convié notre acteur de la vie politique française, réduit désormais au rôle de simple spectateur.

Mais plutôt que de nous retracer "l'histoire" de sa liaison dévastatrice avec Clara et les étapes de sa déchéance – ce qui eût pu être considéré comme un *remake* du *Calvaire* –, le narrateur saute allégrement deux années pour ne nous présenter, au prix d'une étonnante rupture de rythme, qu'une seule journée de sa vie à Canton, parce qu'elle se révèle amplement suffisante pour nous donner un aperçu fascinant de sa descente vers les abîmes du cœur humain : "En une seule journée – remarque Pierre Quillard –, miss Clara et le narrateur anonyme, son faible amant, épuisent au jardin des supplices, tous les fastes de la douleur, de la beauté florale, de la luxure et de la mort" (30).

LA PORTEE SYMBOLIQUE

Au terme de cette remontée vers les origines, que finit donc par découvrir notre explorateur malgré lui ?

1. En premier lieu, **l'universalité de la souffrance et de la loi du meurtre**, sur laquelle ses minables manœuvres de gangster de la politique ne l'avaient guère préparé à s'interroger, lors même que les basses besognes auxquelles il était voué illustraient précisément la lutte pour la vie et la sélection naturelle. Peu importe de vivre en France ou en Chine, d'être un misérable coolie ou un ministre craint et respecté : au bout du compte, il y a l'exécution, la souffrance et la mort sont les mêmes. C'est l'univers qui constitue "un inexorable jardin des supplices" (p. 248). Et le roman constitue une parabole de la condition tragique de l'homme, condamné dès sa naissance à l'angoisse, à la douleur et au "néant de la mort" après avoir traversé en hurlant de désespoir "le néant de la vie" (31) : "J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part" (p. 249). Mais la plupart des hommes préfèrent se boucher les yeux devant ce sombre tableau de leur condition, ils passent leur temps, selon la formule de Pascal, à "se divertir" dérisoirement, au lieu de se préparer dès maintenant à l'irréparable. Il est vrai qu'il y a un prix à payer pour cette connaissance, et le visage ravagé du narrateur en est la preuve vivante. L'idée de la loi du meurtre n'est certes pas nouvelle, et Joseph de Maistre parlait déjà, en 1821, de "la loi universelle de la destruction", qui transforme la terre entière, continuellement "imbibée de sang", en "un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin" (32). Mais, alors que Joseph de

Maistre prétendait y voir une prescription de la Providence en vue de la "*consommation des choses*" et de "*l'extinction du mal*", pour Mirbeau, matérialiste conséquent qui refuse tout providentialisme naïf, c'est précisément cette loi qui constitue le scandale suprême et le mal absolu.

En deuxième lieu, l'existence, partout dans le monde, d'un **mouvement dialectique incessant, qui procède de l'universelle contradiction**. Chaque chose produit inéluctablement son contraire et il s'ensuit un cycle éternellement recommencé. Ainsi en est-il, par exemple du plaisir : chez Mirbeau, comme chez Baudelaire (pensons au "Bal des canotiers", dans les *Petits poèmes parisiens* de 1882, et à l'étonnante danse macabre qui clôt *Le Calvaire* en 1886), il apparaît comme un bourreau qui nous fouette pour mieux nous précipiter vers l'abîme, et il peut même, à l'occasion, se transmuter en une abominable torture – rappelons-nous en particulier les édifiants supplices de la caresse (p. 166) et de la cloche (pp. 223 sq.) ; mais, à l'inverse, le spectacle de la souffrance et de la mort, infligées ou subies, paraît être, comme chez Georges Bataille, une source incomparable d'extase et d'exacerbation du désir, comme ne cesse de le répéter Clara à son veule amant, englué dans ses préjugés d'Européen ; de sorte que "*délices*" et "*supplices*" finissent par apparaître comme les deux faces inséparables d'une même réalité (33). De même, si les forces de la mort sont partout présentes et à l'œuvre dans ce que nous appelons "la vie", qui n'est qu'une mort quotidiennement répétée, comme l'illustrera de nouveau *Le Journal d'une femme de chambre*, inversement, c'est le sang et la mort des suppliciés qui permettent l'éclosion des fleurs les plus prodigieuses et les plus

plus
envoûtantes,
comme Mirbeau
l'exposait dès
1895 : "*Il n'y a
que de la
pourriture et du
fumier, il n'y a
que de
l'impureté à
l'origine de toute
vie. Étalée dans
le chemin, sous
le soleil, la
charogne se
gonfle de vie
splendide ; les
fientes dans
l'herbage
desséché
recèlent des
réalisations
futures
merveilleuses.
C'est dans
l'infection du
pus et le venin
du sang
corrompu
qu'éclosent les
formes par qui
notre rêve
chante et*

s'enchanté. Ne nous demandons pas d'où elles viennent, et pourquoi la fleur est si belle qui plonge ses racines dans l'abject purin" (34). Comme l'a justement noté Michel Delon, "*Mirbeau prend (ici) au pied de la lettre le titre de Baudelaire : Les Fleurs du mal*" (35). De la même façon, si l'excès de plaisir et d'excitation aboutit à la "*petite mort*" dont parle Bataille, à l'inverse, "*l'extrême débauche est un moyen de purification par l'anéantissement des sens*", grâce auquel Clara peut renaître à la lumière et à la vie à la fin du récit, comme l'a bien vu Pierre Mille (36). On pourrait ajouter encore que c'est avec ses propres souffrances, transmues en création littéraire, que le narrateur, "*artiste sacrifié*", selon Alberto Castoldi, comme l'est tout vrai poète et tout créateur digne de ce nom, a rédigé une œuvre qui nous émeut encore ; et que le bourreau chinois, quand il retaille ses patients pour concurrencer Dieu, est aussi guidé par un idéal esthétique qui vise à s'élever de l'horrible au sublime : "*travailler la chair humaine comme un sculpteur sa glaise ou son morceau d'ivoire*" (p. 206)... On pourrait enfin, pour confirmer la règle, citer l'instructif exemple du romancier lui-même : n'est-ce pas, jadis, de la frénésie du Mirbeau amoureux et jaloux, meurtrier en puissance, qu'est né, au cours de l'année 1884, le Mirbeau nouveau, purifié par la souffrance, en quête de rédemption par l'accomplissement de sa mission de justicier ?... (37)

Il existe donc un **cycle perpétuel** de naissances, de croissances, de décadences, de morts, de pourritures et de résurrections. Aux prises avec des forces cosmiques qui le dépassent infiniment, l'homme n'est qu'une parcelle dérisoire, qu'un "*vil fétu*" (38), qu'un zéro, perdu dans l'infini, et condamné sans raison, malgré qu'il en ait, à souffrir, à vieillir, à tuer pour ne pas être tué, et, pour finir, quoi qu'il fasse, à mourir et à se décomposer pour renaître sous une autre forme : "*Les Portes de vie ne s'ouvrent jamais que sur de la mort, que sur les palais et les jardins de la mort*" (p. 248). Aussi bien la sagesse, selon Mirbeau et l'abbé Jules, consiste-t-elle, écrit Pierre Quillard, à "*accepter le rythme nécessaire de la destruction et des renaissances, de la mort et de la vie indissolublement liées jusqu'à se confondre, apparences passagères de l'éternel changement*" (39). De sorte que célébrer la mort, si pleinement chargée de richesses et lourde de créations futures, c'est encore – comme le reconnaît Mirbeau lui-même – célébrer "*un hymne en l'honneur de la vie et de la beauté*" (40).

2. Tout cela constitue un premier niveau de lecture, métaphysique, que la discussion du "*Frontispice*" a pour fonction de préparer et d'explicitier. Mais, chez Mirbeau, l'angoisse existentielle – inséparable de sa fascination pour l'horreur des décompositions et des charniers – fait toujours bon ménage avec l'engagement politique, et le combat pour la Vérité est – plus que jamais pendant l'Affaire – inséparable du combat pour la Justice. Il n'est donc nullement interdit de voir aussi, dans *Le Jardin des supplices*, à un deuxième niveau de lecture, **la critique, d'inspiration libertaire, non seulement des atrocités coloniales, mais aussi, plus généralement, des institutions humaines** déjà stigmatisées par l'ironique et vengeresse dédicace. C'est ainsi que Jean Grave, le célèbre théoricien anarchiste ami de Mirbeau, décèle "*l'emblème de l'état social*" dans "*le jardin des supplices, où l'obsession du meurtre, de la souffrance et du rut, se coule en votre cerveau pour ne plus vous quitter*" (41). De fait, toutes les sociétés reposent sur l'instinct de meurtre, qui est leur unique justification : "*S'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernement d'aucune sorte*" (p. 44). Mais au lieu de le refouler ou de l'étouffer, comme ce serait leur devoir, elles se contentent, au mieux, de le canaliser en lui offrant des exutoires réguliers et légaux –

encore que
monstrueux :
pensons aux
pogromes
antisémites et
aux boucheries
guerrières –
pour préserver
l'ordre social du
chaos qui
toujours le
menace (cf. p.
45). Pour
l'*intelligentsia*
positiviste mise
en scène dans
le "*Frontispice*",
il conviendrait
donc,
logiquement, de
cultiver
scientifiquement
le meurtre,
comme la Chine
nous en donne
l'exemple.

La "Justice" – si
l'on ose dire –
est un des
moyens d'y
parvenir : "*Je ne
connais pas de
meilleur moyen
de culture [du*

meurtre] que les lois" (p. 44), affirme catégoriquement l'un des interlocuteurs du "*Frontispice*". Mais c'est précisément pourquoi notre Don Quichotte n'a cessé de stigmatiser les "*monstres moraux*" qui ont pour fonction de faire respecter les lois et qui assurent le fonctionnement homicide du système judiciaire... Le 16 juin 1895, à propos de la condamnation d'Oscar Wilde au *hard labour*, il écrivait par exemple : "*Hélas ! il existe partout, le hard labour, aussi bien en Russie, le pays du bon plaisir sanglant*" – comme la Chine du *Jardin* – "*qu'en Allemagne, en France, en Italie. La forme du supplice diffère, selon les pays, mais la douleur humaine n'en perd pas, croyez-moi, un seul cri, ni une seule goutte de sang*" (42).

En vouant des misérables aux plus atroces tortures, en diabolisant les marginaux, les pauvres, les ratés du conditionnement, en permettant aux "*honnêtes citoyens*", qui ne sont jamais que des "*canailles*", de défouler leurs pulsions meurtrières sur le dos des condamnés, que ce soit à la guillotine ou au pal, au garrot ou à l'écorchement, au bûcher ou à la roue, la "Justice" renforce du même coup, tant en Europe qu'en Chine, la cohésion du corps social, toujours menacé d'implosion sous la poussée de la lutte des classes et des haines politiques, raciales ou religieuses.

C'est pourquoi, au début du siècle, Joseph de Maistre – encore lui ! – voyait déjà dans le bourreau "*la pierre angulaire de la société*" (43). Mais, on s'en doute, l'anarchiste Mirbeau n'a évidemment cure de consolider une société inique et inhumaine, comme se le proposait le théoricien de l'absolutisme et de la contre-révolution, et comme le font, à leur façon, les scientifiques de la République. Il s'emploie au

contraire à préparer sa chute et à promouvoir l'avènement de liens nouveaux entre les hommes, qui cesseraient d'être des moutons, des larves, des fauves ou des "*singes lubriques et féroces*", pour devenir des citoyens responsables et solidaires. Et s'il met en scène un bourreau, artiste dévoyé, c'est pour mieux nous faire ressortir, par l'humour noir, très swiftien, de ses propos, la monstruosité de la thèse de Joseph de Maistre (44). Aussi le compagnon Sébastien Faure est-il habilité à en conclure que le romancier "*a voulu gagner les générations futures à de fraternelles douceurs par l'atroce peinture des cruautés d'hier et d'aujourd'hui*" (45) ; et un autre compagnon, Pierre Quillard, à nous présenter l'auteur du *Jardin des supplices* comme "*hanté par le rêve d'un monde moins absurde et moins cruel, où l'homme cesserait d'être le bourreau de soi-même et de toutes les existences voisines*" (46).

Pour donner plus de force à sa démonstration, Mirbeau, on l'a vu, à l'instar de ses maîtres des Lumières, a distancié son lectorat – géographiquement, par le recours à l'exotisme, et littérairement, en transgressant les codes en vigueur – pour l'obliger à jeter sur les choses un regard neuf et lui faire apparaître en pleine lumière la constante contradiction entre les valeurs proclamées de la vieille Europe et les pratiques quotidiennes, tant de ses gouvernants que de ses gouvernés. Promue curieusement porte-parole du romancier, Clara se plaît à les souligner devant son veule partenaire : "*L'Europe et sa civilisation hypocrite, c'est le mensonge (...). Vous demeurez lâchement attaché à des conventions morales et sociales que vous condamnez, que vous savez manquer de tout fondement... C'est cette contradiction permanente entre vos idées, vos désirs et toutes les formes mortes, tous les vains simulacres de votre civilisation, qui vous rend tristes, troublés, déséquilibrés... Dans ce conflit intolérable, vous perdez toute joie de vivre, toute sensation de personnalité... parce que, à chaque minute, on comprime, on empêche, on arrête le libre jeu de vos forces*" (pp. 133-134).

3. En lisant ces lignes, on serait fort tenté de voir dans *Le Jardin des supplices* un nouveau message naturiste et anarchiste dans la lignée des prédications de l'abbé Jules, un nouveau plaidoyer en faveur du "*libre jeu des forces*" humaines comprimées, dénaturées, dévoyées, au nom de l'Ordre et du Progrès, par une société impitoyable, bref un nouvel hymne à la Nature et à la Vie. Mais les choses sont loin d'être aussi simples, et, pas plus que Mirbeau ne faisait jadis du frénétique abbé la simple incarnation de ses thèses, il ne saurait aujourd'hui s'identifier à la nouvelle Lilith, vamp aux yeux verts et à la crinière rousse, quelle que soit par ailleurs la "*tendresse*" qu'il éprouve visiblement, selon Léon Blum, "*pour sa prodigieuse héroïne*", dont il partage la fascination pour "*l'amour, la souffrance et la mort*" (47).

Car, si elle critique la vieille Europe, c'est pour nous proposer, en guise de contre-modèle, la vieille Chine, où rien ne vient freiner la frénésie destructrice des prédateurs, qui "*sont plus que nous dans la logique de la vie et dans l'harmonie de la nature*" (p. 162) ; et si elle stigmatise la veulerie et la barbarie des Européens, c'est pour mieux se lancer dans une défense et illustration, d'inspiration darwinienne, de la sélection naturelle et de la loi du meurtre, condition, tout à la fois, de l'excitation des sens, de la "*petite mort*" et de la perpétuation de la vie, et ce, au moment même où son créateur est engagé dans une lutte sans merci pour la Justice et la Vérité, contre tous les apologistes du darwinisme social... Dans ces conditions, est-il concevable qu'il ait réellement pu prendre pour porte-parole un personnage aussi visiblement étranger à ses préoccupations et à ses valeurs morales d'intellectuel humaniste ? Ne convient-il pas, au

contraire, de voir, dans ses apparentes complaisances pour les thèses sadiennes de son héroïne, des "*appels toniques, propres à secouer la torpeur, à fustiger l'indifférence*", comme le pense Roland Villeneuve ? (48)

Les choses ne sont décidément pas simples, et la contradiction est réelle entre le combat libertaire et dreyfusiste du romancier, qui, dès la dédicace, affiche des intentions émancipatrices, et le fait que, bien souvent, et sans vergogne, il prête à Clara ses propres analyses, développées naguère dans des chroniques signées de son nom (par exemple, p. 190)... Certes, on pourrait objecter que le grand chambardement qu'il appelle de ses vœux naîtra précisément du pourrissement même d'une société moribonde, comme il le proclamait jadis dans son sulfureux article sur Ravachol (49), et que la justice naîtra de l'infâme comme la vie et la beauté du fumier : application du mouvement dialectique qu'illustre tout le roman. Cela pourrait, semble-t-il, réconcilier le messianisme de l'apôtre, chantre de la vie, et le sadisme de "*la fée des charniers*" et de "*l'ange des décompositions et des pourritures*" (p. 228), chantre de la mort. Il n'en subsiste pas moins une **contradiction objective indépassable** : entre le naturisme de Mirbeau, qui implique une totale confiance dans les forces de la nature considérées comme bonnes *a priori*, et son darwinisme avoué, qui implique fatalement l'écrasement des plus faibles au nom de la loi naturelle, et où d'aucuns ont pu voir les prémices d'une idéologie fasciste (50) ; entre son idéal anarchiste, qui présuppose que l'homme soit en mesure de dominer ses pulsions – que symbolise précisément le jardin des supplices – et de s'affranchir de la loi du meurtre pour instituer une société nouvelle, pacifiée et libérée de toute forme d'oppression, et l'affirmation de la toute-puissance de l'instinct génésique et de l'instinct du meurtre, indissociablement mêlés (pp. 44-45), qui voue l'humanité aux pires carnages sans la moindre rémission.

Comment expliquer semblable contradiction, qui interdit de faire du *Jardin des supplices* une lecture univoque ?

UNE ŒUVRE FONCIÈREMENT AMBIGUË

1. D'abord, par son **refus de tout dogmatisme** et de toute vérité figée. Déjà dans ses premiers romans officiels, Mirbeau mettait à mal les instances de normalisation et refusait de figer son propos "*dans une vérité définitive*", comme l'a magistralement démontré Jean-Louis Cabanès (51). Ici, il refuse également toute espèce de manichéisme, réducteur et mensonger ; en matérialiste conséquent, il assume ce que Comte-Sponville, dans *Le Mythe d'Icare* (1984) appellera le "*désespoir*", et il accepte de rester prisonnier du "*labyrinthe*" de l'universelle contradiction. Cela l'amène, par exemple, à pratiquer l'auto-dérision, comme il le fera de nouveau dans *Dingo*, et à prendre ses distances par rapport à lui-même, dans une sorte de perpétuel dédoublement : ainsi, en choisissant pour narrateur, non pas un personnage auquel on soit tenté de l'identifier, mais un vulgaire aventurier sans foi ni loi, complètement étranger à ses valeurs et à ses combats ; ou en prêtant à Clara – une femme, une Anglaise, une sadique ! – ses propres indignations anticolonialistes ; et même, comme l'a bien vu Jacques Chessex (52), en faisant du nostalgique bourreau, qui retaille la chair humaine à l'aune de son idéal esthétique, l'équivalent monstrueux d'un romancier expérimental dévoyé. En même temps qu'il s'emploie à ruiner les idées toutes faites de ses lecteurs à œillères, il refuse de leur imposer un contre-discours normatif, car il sait pertinemment que chaque chose est porteuse de son contraire, et que les plus belles idées peuvent fâcheusement dégénérer (53). À l'instar de Pascal face au libertin

qu'il entend amener à la foi après l'avoir plongé au fond de l'abîme, au lieu de chercher à rassurer son lectorat en lui offrant des certitudes toutes mâchées, il entend au contraire l'inquiéter, le déconcerter, lui faire perdre ses repères – mais sans jamais prétendre lui imposer la moindre foi ! C'est la condition *sine qua non* pour que puisse émerger la pensée critique.

2. Et puis, il est d'autant plus mal placé pour se poser en maître à penser et en pourvoyeur de lumière qu'il est constamment taraudé par le doute et par le **sentiment de sa propre impuissance**, et qu'il sait de surcroît, par expérience, combien sont boueux les bas-fonds de son propre cœur, que jadis – on le lui a assez reproché – il a eu l'impudeur de mettre à nu dans *Le Calvaire*. S'il est vrai qu'il est sincèrement épouvanté par le mal universel, horrifié par les atrocités qui se perpètrent quotidiennement sur toute la surface de la terre, écœuré par "*la féminité sanglante et destructrice*" (54), dégoûté par les plaisirs d'une chair qu'il juge ignominieuse et par les désirs d'un "*amour*" où il ne veut voir que "*duperie*" et "*cochonnerie*", il n'en est pas moins vrai aussi qu'il est fasciné et attiré, irrésistiblement, par cela même qui suscite en lui révolte et répulsion. La contradiction n'est pas seulement le moteur de toutes choses, elle est aussi tapie au fond de son cœur, elle est à tout instant à l'œuvre dans **son moi déchiré**, et son roman en porte témoignage. Elena Real l'a bien senti : "*L'ambivalence par rapport à l'amour que nous donne à lire Le Jardin des supplices traduit un refus conscient d'une pulsion inconsciente, refus d'autant plus brutal que la pulsion est plus violente et que la censure est plus forte. Ce qui provoque en surface la révolte est en réalité objet de désir. C'est ce paradoxe que recueille Le Jardin des supplices : Éros et Thanatos se transmutent en création verbale, à travers un discours qui projette le désir et l'angoisse que ce désir fait naître, et qui joue, dans un fantasme, l'un et l'autre. La hantise de la chair est ainsi en même temps séduction tentatrice, et ce qui se donnait comme dénonciation, devient, paradoxalement, abandon aux voluptés de la chair, du néant et de la mort*" (55).

3. On comprend dès lors que "*l'ambiguïté de son message*" (56), tant philosophique que politique, puisse contribuer à renforcer le malaise du lecteur, désarçonné et déjà mis à mal par la "*subversion des catégories traditionnelles du beau et du laid, du bien et du mal*" (57), ainsi que – on l'a vu – par la subversion des catégories littéraires et du code romanesque, dans cet étonnant cocktail dont parle Michel Delon : "*mélange d'Emmanuelle et de guerre du Vietnam*", "*composé de catalogue Vilmorin et de rapport d'Amnesty international*", "*noces forcées de l'esthétique et du militantisme*", "*épanchement du naturalisme dans la décadence*". Voilà qui nous interdit, décidément, "*les jugements simplistes*" (58).

D'aucuns déploreront ce manque d'unité et y verront une absence de rigueur, voire une faiblesse congénitale d'un romancier décidément incapable de "*composer*", fustigeront son "*mauvais goût*" décadent, ses excès, ses complaisances, son grand-guignol sado-masochiste, regretteront ses ambiguïtés voulues et son refus de conclure (59) ; dans un texte écrit en 1941, Arrigo Cajumi y verra même un "*prétentieux roman, d'une stupidité inénarrable*", écrit par un "*puissant crétin*" (60)... Mais beaucoup d'autres, au contraire, y décèleront autant d'indices irréfutables d'une étonnante modernité, et seront fascinés par cette exploration des limites, tant sur le plan littéraire que sur le plan moral, par l'étrangeté, l'ambivalence, les contradictions mêmes, et le caractère attrape-tout d'une œuvre hétéroclite et paroxystique, "*hallucinante et hallucinée*" (61), où voisinent incongrument pastiche et symbole, mystification et horreur sacrée,

impressionnisme et décadence, poésie et farce, grotesque et sinistre, jeu littéraire et descente aux abîmes de l'inconscient. Cette diversité et cette complexité ne constituent-elles pas la plus indéniable des richesses ?

Certes, elle est datée – Carlo Cordié y voit "*le nec plus ultra de tout le décadentisme*" (62) – ; et elle plonge ses racines dans un substrat culturel où se mêlent notamment les influences du marquis de Sade et d'Edgar Poe, de Swift et de Thomas de Quincey, de Pascal et de Baudelaire, de Robert de Montesquiou et de l'*À rebours* de J.-K. Huysmans (63). Mais si elle n'en continue pas moins, près d'un siècle après sa parution, à susciter tant d'études et de débats, et à éveiller en chacun de nous tant d'étranges échos, c'est bien parce qu'elle contient, comme l'écrit le grand poète nicaraguayen Ruben Darío, "*une des pages les plus terriblement humaines qui aient jamais été écrites*" (64), et dont, selon un autre poète, Laurent Tailhade, "*l'esprit se délecte avec des soubresauts d'épouvante*" (65). Tant il est vrai que le beau et l'horrible ont partie liée, et que "*supplices*" rime, décidément, avec "*délices*"... (66)

Pierre MICHEL
Université d'Angers

NOTES

1. "L'Espoir futur", *Le Journal*, 29 mai 1898 (recueilli dans *Combats littéraires*, à paraître en 1996 aux Éditions de Septembre-Archimbaud). Sur cet "*esprit du meurtre*" pendant l'affaire, voir ma communication au colloque de Tours de 1995 sur l'opinion publique pendant l'affaire Dreyfus, à paraître dans *Littérature et nation*.
2. Je l'ai reproduite dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 171-192.
3. Jean-François Nivet, dans sa thèse dactylographiée sur *Mirbeau journaliste* (1987), et Michel Delon, dans sa remarquable édition du *Jardin des supplices* (1988), ont été les premiers à tenter de débroussailler ce bricolage de textes. Pour l'étude des variantes, je renvoie à mon édition critique du roman, à paraître aux Éditions de Septembre
4. Voir sur ce point mon analyse parue dans les *Cahiers Octave Mirbeau* n° 1, p. 176.
5. Cf. mon article sur "Mirbeau et le symbolisme", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, pp. 8-22.
6. Dans sa contribution au numéro des *Seminari pasquali di analisi testuale* de l'université de Pise, consacré au *Jardin des supplices*, ed. ETS, Bologne-Pise, 1993, pp. 17-28.
7. Sur ce point, voir la *Lettre à Tolstoï*, Éd. À l'Écart, Reims, 1991. La remise en cause du principe aristotélicien selon lequel "*la nature ne fait pas de saut*" annonce évidemment les analyses brechtiennes.
8. Julia Przybos, "Délices et supplices" : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch", in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers (*O. M.*), Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 211.
9. Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850, in *Correspondance*, Fasquelle, 1910, t. I, p. 337.
10. Maxime Revon, *Octave Mirbeau*, 1924, Nouvelle Revue critique, p. 46.
11. Articles recueillis dans ses *Combats littéraires* (*loc. cit.*) et publié par mes soins dans les *Cahiers Goncourt* n° 2 de 1994.
12. Julia Przybos, *op. cit.*, p. 207.
13. Voir l'article de Fabien Soldà, "Octave Mirbeau et Charles Baudelaire", à paraître dans les *Cahiers Octave Mirbeau* n° 4 (mai 1997).
14. Lettre à Jules Huret, mars 1895, coll. Pierre Michel.
15. Léon Blum, *Revue blanche*, 15 juillet 1899, p. 475.
16. Yves Thomas, "*Le Jardin des supplices* et l'orient fin-de-siècle", *O. M.*, p. 219.
17. Éditions critiques à paraître prochainement aux Éditions de Septembre.
18. Sur ce thème, voir l'étude de Julia Przybos, *op. cit.*, pp. 208-209.
19. Lettre de Zola à Mirbeau du 1er juin 1899 (ancienne coll. Sickles ; elle est recueillie dans le t. IX de la *Correspondance* de Zola, Éd. du C.N.R.S., Paris-Montréal, 1993, p. 487).
20. Yves Thomas, *op. cit.*, p. 217.
21. *Ibid.*, p. 220 et p. 223.

22. Michel Delon, *op. cit.*, p. 17.
23. Sur ce thème voir l'article de Jérôme Gouyette, "Perspectives sadiennes dans *Le Jardin des supplices*", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 83-93.
24. Cf. "La Grève des électeurs", dans les *Combats politiques*, Séguier, 1990, pp. 109 sq. (réédition en plaquette chez Ludd, 1995).
25. Il en est de même en France, et le bourreau Deibler, "interviewé" par Mirbeau dans *Le Journal* du 2 septembre 1895, se vantait d'avoir été, dans la France profonde, "acclamé comme un sauveur".
26. *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. II, pp. 289 sq.
27. Publiées par mes soins, aux Editions de l'Échoppe, Caen, 1991.
28. Lettre à Jules Huret de mars 1895 (*loc. cit.*).
29. Julia Przybos, *op. cit.*, p. 210.
30. Pierre Quillard, *Mercure de France*, 1er juillet 1899, p. 75.
31. "Un Crime d'amour", *Le Gaulois*, 11 février 1886 (article recueilli dans le t. I des *Combats littéraires*, *loc. cit.*).
32. Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, VIIe Entretien.
33. Voir Julia Przybos, art. cit., p. 213 : "Délices égale supplices, et, inversement, supplices égale délices".
34. "Sur un livre", *Le Journal*, 7 juillet 1895 (recueilli dans le t. II des *Combats littéraires*).
35. Michel Delon, *op. cit.*, p. 33. Sur ce point, voir l'étude de Fabien Soldà annoncée note 13.
36. Pierre Mille, *Le Roman français*, Firmin-Didot, 1930, p. 130. Paul Bourget, pour sa part, avait déjà évoqué cette "thérapeutique par l'assouvissement" dans sa *Physiologie de l'amour* de 1890 (p. 579).
37. Sur cette "rédemption", voir la troisième partie de notre biographie d'Octave Mirbeau, *l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990. On pourrait également citer l'exemple de Mortain qui, du fond de l'abîme, réussit un spectaculaire rétablissement ; à l'inverse, c'est bien connu, la Roche Tarpéienne est proche du Capitole.
38. *Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 47.
39. Pierre Quillard, art. cit., p. 75.
40. Lettre de Mirbeau à Pierre Quillard (?), catalogue de la vente du 1er juin 1926. Même idée dans la lettre de Zola à Mirbeau citée plus haut : "Vous savez que je suis un passionné de la vie, et je me rencontre avec vous, qui vous dites un dévot de la mort. C'est la même chose, la vie est quand même au bout" (*loc. cit.*).
41. Jean Grave, *Les Temps nouveaux*, n° 11, juillet 1899.
42. "À propos du *Hard labour*", *Le Journal*, 16 juin 1895 (recueilli dans le t. II des *Combats littéraires*).
43. Paul Souday écrit à ce propos, dans *Le Temps* du 18 février 1917 : "Mirbeau adopte en somme la conception de Joseph de Maistre sur le meurtre basé de l'ordre social, mais c'est pour s'en indigner et la tourner en dérision."
44. Il l'avait déjà ridiculisée dans "Chez le bourreau" (*Le Journal* du 2 septembre 1895), où il faisait dire à Deibler qu'il était "l'aboutissement de 1800 ans de christianisme et d'un siècle de révolution", et "l'expression la plus claire" de la politique républicaine...
45. *Le Journal du peuple*, 11 septembre 1899.
46. Pierre Quillard, art. cit., p. 70.
47. Léon Blum, art. cit., p. 475.
48. Roland Villeneuve, *Le Musée des supplices*, Éd. Azur, 1968, p. 340.
49. "Le vieux monde croule sous le poids de ses propres crimes. C'est lui-même qui allumera la bombe qui doit l'emporter" (*L'Endehors*, 1er mai 1892 ; recueilli dans ses *Combats politiques*, Séguier, 1990, p. 124).
50. Voir l'article de Marisa Ferrarini, "Synthèse des débats", dans *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Ed. Ets, Pise, 1993, p. 80. : Campagnoli y note "l'affinité mystérieuse entre anarchisme et fascisme". Sur "les contradictions d'un écrivain anarchiste", voir ma communication au colloque de Grenoble de 1994 sur *Littérature et anarchie*, à paraître, dans les Actes du colloque, aux Presses de l'Université de Toulouse-le-Mirail.
51. Jean-Louis Cabanès, "Le Discours sur les normes dans les trois premiers romans de Mirbeau", in *O. M.*, p. 159. À propos du *Jardin des supplices*, Giancarlo Fasano remarque précisément que "l'auto-ironie menace de détruire chaque affirmation, jusqu'à la force morale de l'indignation" (cité par Marisa Ferrarini, art. cit., p. 70).
52. Jacques Chessex, *Maupassant et les autres*, Ramsay, 1981, p. 110.
53. Mirbeau voit, par exemple, dans le socialisme guesdiste, qui se prétend émancipateur, les prémices d'une société totalitaire (cf. ma communication sur "Mirbeau et Jaurès", dans les Actes du colloque sur *Jaurès et les écrivains*, Centre Péguy, Orléans, 1994). Pour sa part, l'abbé Jules jugeait déjà les idéaux

"homicides".

54. Elena Real, "L'imaginaire fin-de-siècle dans *Le Jardin des supplices*", *O. M.*, p. 230.

55. *Ibid.*, p. 233.

56. Michel Delon, *op. cit.*, p. 19.

57. *Ibid.*, p. 36.

58. *Ibidem.*

59. Ce faisant, Mirbeau se situe dans la lignée de Flaubert, qui écrivait à l'ami Louis Bouilhet : "*L'ineptie consiste à vouloir conclure*" (*op. cit.*, t. I, p. 338).

60. Arrigo Cajumi, *Pensiero di un libertino*, Einaudi, 1970, Turin, p. 123.

61. Pierre Descaves, "Octave Mirbeau", *Érasme*, 18 juin 1947, p. 268.

62. Carlo Cordié "Octave Mirbeau fra verismo e decadentismo", in *Saggi di letteratura francese*, Catane, 1957, pp. 236 sq. Pour Arrigo Cajumi, *loc. cit.*, "*la fin-de-siècle*" y est "*vulgarisée journalistiquement*".

63. Sur ces influences, voir la remarquable analyse de Michel Delon, *op. cit.*, pp. 30-34. Sur l'influence d'Edgar Poe, voir l'étude de Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier, 1947, pp. 66-69..

64. Ruben Darío, *Peregrinaciones*, in *Obras completas*, Madrid, 1950, p. 486.

65. Laurent Tailhade, *Plâtres et marbres*, Figuière, 1913, p. 241. De son côté, Élémir Bourges écrit à Mirbeau : "*J'en sors comme du cauchemar plein de choses inconnues dont parle Baudelaire*" (catalogue Drouot, s.d., 1987).

66. Oscar Wilde écrit pour sa part : "*On y sent palpiter une joie sadique de la souffrance*" (cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde*, Mazarine, 1987, p. 298).