

LE JARDIN DES SUPPLICES :

RECIT D'UNE INITIATION ?

Le Jardin des supplices d'Octave Mirbeau a souvent été présenté comme le récit des aventures érotiques et sadomasochistes d'une Anglaise en Chine, prétexte à des descriptions complaisantes de scènes de tortures, le narrateur n'étant que le témoin, le rapporteur des perversions de notre héroïne. Nous allons laisser de côté ce point de vue simpliste et nous tenterons de montrer que *Le Jardin des supplices* est le récit d'une initiation (1), où la violence, loin d'être gratuite, joue un rôle important. Notre étude portera sur les deux dernières parties du roman consacrées à la rencontre, puis aux pérégrinations du narrateur et de Clara.

1. La fonction de *En Mission*

La partie intitulée *En Mission* est constituée des récits de la jeunesse du narrateur – de son éducation par son père, puis par son ami Eugène Mortain –, de sa vie parisienne avec son ami et de sa rencontre avec Clara. On s'interrogera donc sur la nature de cette éducation : initiation ou simple formation ?

La jeunesse provinciale du narrateur est marquée par le rôle du père, puis par celui d'Eugène Mortain. Le père, commerçant, est décrit comme un homme dont la philosophie est de "*mettre les gens dedans*" (2). Le narrateur est donc élevé dans un monde où le vol est un signe d'intelligence, où la malhonnêteté triomphe. Son éducation se poursuit au collège à travers sa relation avec Eugène Mortain dont la supériorité dans le mal le fascine : "*De mauvais instincts, qui nous étaient communs, et des appétits pareils nous rapprochaient aussitôt [...] Je me rendis bien vite compte que je n'étais pas le plus fort dans cette complicité*" (3).

Le collège apparaît comme une réduction du monde des adultes avec ses combines pour gagner de l'argent. E. Mortain "*recelait en lui [...] une âme de véritable homme d'état*" (4) et "*tenait de son père la manie profitable et conquérante de l'organisation*" (5). En quelques lignes Mirbeau dénonce l'appareil étatique qui permet aux hommes politiques de s'enrichir. Cette fascination pour E. Mortain préfigure celle que le narrateur aura plus tard pour Clara.

À la mort de son père, sans ressource, il décide de retrouver son ami à Paris. Devenu ministre – preuve que la malhonnêteté et le pouvoir sont intimement liés –, Eugène Mortain devient le père symbolique du narrateur. Il s'occupe de tout ce qui concerne la vie du narrateur : des femmes jusqu'à la carrière. En retour, il lui demande de l'aider dans ses intrigues, où le sexe est l'instrument du Pouvoir. Le narrateur poursuit ainsi son éducation dans le Mal. Avec le sexe, la femme fait son entrée dans ce roman, où la mère du narrateur n'avait eu droit qu'à quelques lignes. La comtesse Borsk, entremetteuse, illustre les rapports qui lient le Pouvoir, l'Argent et le Sexe. L'éducation du narrateur est alors terminée, il n'a plus rien à apprendre. Après l'échec d'une mission que lui avait confiée son ami, il part en province. Il se lance alors dans la politique, mais il échoue, car trop "honnête"... (N'oublions pas que, pour Mirbeau, l'honnêteté et la politique sont incompatibles.) Il n'a pas retenu, intégré, les leçons de son ami et de son père.

Ce retour en province, retour au point de départ, et ses échecs successifs sont des indices de sa non-transformation, il est resté le même, habité par "*le démon de la perversité*" (6). Après ce dernier échec, il fait chanter son ami, qui le décide à partir aux Indes en tant

qu'*"embryologiste"*.

Le narrateur, en quittant la France, se met dans une situation propice à l'initiation. La rupture avec la famille et les amis, se poursuit par une "descente aux enfers", qui débute par la traversée de la mer Rouge et se poursuit avec le débarquement à Ceylan. La chaleur qui règne pendant la traversée de la Mer Rouge transforme cette croisière en Enfer. L'île de Ceylan, *"l'île enchantée de Ceylan, l'île verte et rouge, que couronnent les féeriques blancheurs roses du pic d'Adam"* (7), d'abord décrite comme un paradis, se révèle être une autre vision de l'Enfer, la chaleur et le feu cédant la place à la mort et à la pourriture. Clara enseigne au narrateur des vérités sur les liens qui unissent Éros et Tanathos, mais il ne les comprend pas. Clara lui dit alors : *"Pourquoi êtes-vous donc si gai ?"* (8), signifiant ainsi le caractère incomplet de son initiation, que confirme l'absence de la mort initiatique – élément indispensable à l'initiation, selon Simone Vierre (9) – dans ce récit. Cet échec se traduit par leur séparation.

La première partie est donc constituée de plusieurs récits de formation : le narrateur apprend des vérités qui lui étaient inconnues auparavant, mais elles ne le transforment pas. Il n'y a donc pas d'initiation.

2. Le Jardin des supplices

2.1. La fonction des descriptions

2.1.1. Une vision des enfers

2.1.1.1. Le désert et la ville

Le feu et les flammes – principaux attributs de l'enfer dans la culture chrétienne – sont omniprésents. D'abord dans les descriptions de la ville, dont *"les terrasses étagées [...] s'allumaient comme un immense brasier rouge, comme une montage en feu"* (10), et dont *"[I]es temples et [I]es étranges maisons rouges, vertes, jaunes, crépitaient dans la lumière"* (11). Puis dans les descriptions du désert, où *"le ciel reste bleu, d'un bleu lavé de rouge, où s'activent les reflets d'un perpétuel incendie, d'un bleu implacable où n'ose jamais s'aventurer le caprice d'un nuage"* (12). Mirbeau a été un des premiers et un des plus grands défenseurs de l'impressionnisme, il n'est donc pas étonnant d'en sentir l'influence dans ses descriptions, où la lumière est importante. Pensons aux *Cathédrales* de Monet. Après l'intensité de la chaleur, c'est celle du soleil qui est exprimée. La violence du soleil qui *"cuit la terre, torréfie les rocs, vitrifie les cailloux qui, sous les pieds, éclatent avec des craquements de verre et des crépitements de flammes"* (13), est rendue par son action sur la matière. L'emploi du présent produit un effet de constat objectif qui rend ce spectacle encore plus impressionnant.

L'Enfer, c'est aussi et surtout le lieu de la souffrance éternelle, le lieu où les damnés sont suppliciés. Les hommes *"travaillaient péniblement sous le soleil"* (14), *"qui embrasait l'atmosphère et, malgré nos parasols, nous brûlait la peau"* (15). Ils y expient leurs fautes sous la torture (16).

Les Chinois sont décrits en osmose avec la pourriture, la décomposition ambiante. Ce sont des êtres dégradés qui ont perdu leur humanité en perdant leur visage devenu un masque, transformant les scènes de la vie quotidienne en théâtre de l'horreur et de la souffrance. Leur inhumanité est décrite de différentes manières. Ce sont d'abord des êtres infernaux, *"spectres de crime et de famine, images de cauchemar et de tuerie, démons ressuscités"*

des plus lointaines, des plus terrifiantes légendes de la Chine" (17). L'horreur inspirée par les termes "spectres" et "démons" est intensifiée par leurs compléments et un récit de Clara précédant cet épisode (18). C'est un des traits du style de Mirbeau que de créer des réseaux d'occurrences qui, en se faisant écho, intensifient leurs sens. Puis ce sont des êtres torturés et dégradés *"avec d'atroces grimaces qu'accentuent les rouges balafres de leurs visages peints ainsi que des masques"* (19), *"de longs portefaix, au masque grimaçant, affreusement maigre, la poitrine à nu et couturée sous leurs loques"* (20). La grimace est généralement une déformation du visage due à la souffrance ou à la peur. Elle les suggère donc. Les "masques" et les "visages peints" sont des éléments du théâtre chinois. Lorsque certains éléments du visage sont décrits, c'est pour mieux en renforcer l'aspect dégradé – *"un rire déchiquetait en scie la bouche aux dents laquées de béthel et se prolongeait jusqu'à la pointe de la barbiche en torsions sinistres"* (21) – et donc lui nier sa valeur de signe d'humanité. Les Chinois sont ensuite comparés à des animaux, ce sont *"de gros marchands, à ventre d'hippopotame"* (22), *"d'autres avec des glissements de fauves, s'insinuaient dans la forêt humaine"* (23).

La dégradation des Chinois est aussi bien physique que morale. L'accumulation d'actes violents et malhonnêtes suggère l'omniprésence du crime, *"hurlant et tapant sur des gens, [ils] débitent des charognes de toute sorte : [...] ils brandissent, comme des drapeaux, au bout de longs crochet de fer, d'ignobles quartiers de viande sanieuse"* (24). La modalité de la voix accentue la violence de leur action : *"D'autres s'injuriaient et se tiraient par la natte, cruellement ; d'autres [...] fouillaient les poches, coupaient les bourses, happaient les bijoux et ils disparaissaient emportant leur butin"* (25). La violence des êtres est accompagnée d'une violence des objets accentuant l'horreur de ce spectacle : *"Des marchands ambulants vendaient des images d'anciennes légendes de crimes, des figurations de torture et de supplice, des estampes et des ivoires, étrangement obscènes"* (26). L'adverbe "étrangement" suggère le caractère inquiétant et mystérieux de ces représentations. Le décor développe les mêmes éléments que les personnages. Par exemple, le fleuve où *"les bateaux se pressaient, se tassaient, mêlant les becs sinistres de leurs proues et les lambeaux déchirés de leurs pauvres voilures"* (27). Sa couleur noire et la pourriture qui y règnent font écho au fleuve mythologique que les âmes devaient traverser pour se rendre aux enfers : le Styx. Virgile le décrit ainsi : *"Il y avait une caverne profonde qui s'ouvrait monstrueusement dans le rocher comme un vaste gouffre, défendue par le lac noir et par les ténèbres des bois. Aucun oiseau ne pouvait impunément traverser l'air au-dessus de cette sombre gorge, tant les émanations qui s'en dégageaient montaient vers le ciel. [...] Un horrible passeur garde ces eaux et ce fleuve, d'une saleté hideuse, Charon"* (28). Pour sa part Mirbeau écrit : *"Le baigne est de l'autre côté de la rivière qui [...] déroule lentement, sinistrement, entre des berges plates, ses eaux pestilentielles et toutes noires"* (29), et *"sur laquelle, au gré des remous et des courants, tournent et descendent de grands cercles huileux"* (30) ; *"L'une des [...] murailles plonge dans l'eau noire, fétide et profonde, ses solides assises que tapissent des algues gluantes"* (31) ; *"L'eau était toute noire, d'un noir mat et gras de velours"* (32). La pourriture est omniprésente, elle règne aussi sur le quai, qui *"était sale et défoncé, couvert de poussière, jonché de vidures de poisson"* ; sur *"une sorte de petite échoppe où l'on vendait [...] des portions de rats et des quartiers de chiens, des poissons pourris, des poulets étiques*, enduits de copal, des régimes de bananes et des chauves-*

souris saignantes enfilées sur de mêmes broches..." (33) ; sur les boutiques, où *"de gros marchands [...], débitent des charognes de toute sorte, rats mort, chien noyés, quartiers de cerfs et de chevaux, purulentes volailles entassées, pêle-mêle, dans de larges bassines de bronze"* et *"brandissent, comme des drapeaux, au bout de longs crochets de fer, d'ignobles quartiers de viande sanieuse"* (34). Cette pourriture symbolise la décomposition de la civilisation chinoise, qui n'est plus que l'imitation d'elle-même. La ville n'est plus composée que *"de petites boutiques imitant les pagodes, des tentes en forme de kiosque"* (35) ; c'est un corps pourri sur lequel la vermine grouille ; *"les bateaux se pressaient, se tassaient"* (36), et *"d'immenses parasols, plantés sur des chariots et des éventaires roulants, se pressent les uns contre les autres"* (37). Le caractère irréprouvable de cette décomposition est illustré par l'augmentation de la pourriture à chacun des pas des personnages : *"les odeurs se faisaient plus intolérables, les ordures plus épaisses"* (38). Cette décomposition, qui se situe aussi bien au niveau des habitations que des terrains, est confirmée par le bourreau : *"Nous vivons, dans une époque de désorganisation... Il y a en Chine, Milady, quelque chose de pourri..."* (39). La mort, aboutissement de ce pourrissement inéluctable, se trouve représentée par certains éléments du décor : la couleur de l'eau ; le *"petit cuirassé"*, qui *"se tient immobile"*, avec *"la gueule de ses trois canons braqués sur le baigneur"* (40), qui symbolise sa menace perpétuelle ; et l'immobilité : *"Pas un souffle ne passait dans l'air"* (41).

La mort s'incarne dans *"d'invisibles organismes, des grouillements bacillaires qui [...] prennent distinctement les formes de la fièvre, de la peste, de la mort"* (42), des miasmes qui *"embarquent la mort derrière chaque fleur, derrière chaque brin d'herbe"* (43). L'horreur est accentuée par le danger effrayant que sont ces êtres invisibles. La mort a pour instrument le soleil : il ne laisse se développer que *"des acers maigres, des chardons bleuâtres et des cerisiers rabougris qui ne fleurissent jamais"*, et des êtres microscopiques, *"d'invisibles organismes, des grouillements bacillaires"* (44) ; il fait *"éclore tout un fourmillement de vie larvaires"*(45). Le verbe *"éclore"* fait naître une comparaison, que Mirbeau avait déjà utilisée auparavant (46), entre les fleurs et la viande pourrie, intensifiant l'horreur de cette image.

2.1.1.2. Le baigneur

a) Le couloir

On entre dans le baigneur par un couloir, qui est d'abord décrit comme une ancre angoissante, porte sur l'inconnu, puis qui se transforme en musée des horreurs, lieu où règnent la torture et la souffrance. L'horreur se dégage progressivement. Elle est d'abord perceptible par l'ouïe, puis par l'odorat, et enfin par la vue, qui l'impose immédiatement au narrateur. Les sons perçus connotent la souffrance et la douleur : *"des cris, des plaintes sourdes, des traînements de chaînes, des respirations haletantes comme des forges, d'étranges et prolongés rauquements comme des fauves"* (47). L'accumulation et la progression de ces expressions expriment le caractère effrayant de cet inconnu, car les images utilisées font aussi bien référence au monde humain qu'au monde inhumain, animal et technologique. On retrouve ici un des procédés utilisés dans les romans gothiques pour créer une ambiance : une tension entre le désir et la peur de connaître ce qui se cache derrière cet inconnu. Au mystère de sa nature s'ajoute celui de sa localisation, ce qui renforce le caractère effrayant et infernal des lieux : *"Cela semblait venir des profondeurs de la muraille, de dessous la terre..."*

des abîmes même de la mort... on ne savait d'où..." (48). L'odorat apporte un complément d'information, qui accentue la peur, par des éléments qui connotent la mort. À la douleur psychologique, l'angoisse, s'ajoute la souffrance physique produite par *"affreuse odeur de cadavre [qui] nous accompagnait aussi, ne nous lâchait plus, augmentée d'autres odeurs dont l'âcreté ammoniacale nous piquait les yeux et la gorge"* (49). La description visuelle de l'horreur est précédée par une conclusion *a posteriori* du narrateur, qui en souligne la nature et l'intensité : *"L'infernal défilé commençait"* (50).

L'horreur est inspirée par l'intensité de la souffrance des prisonniers. Les bourreaux ont associé le supplice de Tantale à celui de la gangue. Le temps participe aussi à la torture : les forçats ne mangent que le mercredi. Le plaisir de manger se transforme en torture, car il entraîne une souffrance. L'emploi de l'image du chien (51), de l'animal (52), et du terme *"face"* (53), dans les descriptions des prisonniers, fait d'eux des êtres déshumanisés, dégradés. L'indifférence du poète à la lecture de son poème et sa victoire sur les autres prisonniers signifient son animalité. La nature même de la torture contribue au sentiment d'horreur. Le supplice est total, permanent : il agit sur le corps et sur l'esprit, c'est la fonction des représentations de supplices placées en face des cellules : *"Ces niches contenaient des bois peints et sculptés qui représentaient, avec cet effroyable réalisme particulier à l'art de l'Extrême-Orient, tous les genres de torture en usage dans la Chine"* (54). Catherine de Bourboulon parle, dans ses récits de voyage, d'un lieu dont la décoration est constituée de représentations de supplices : *"Elle (Tsin-Tsin) ne contient aucun monument remarquable sauf quelques beaux yamouns situés sur le bord de la rivière et une pagode très ancienne, dite pagode des supplices, qui mérite par la bizarrerie de son ornementation une description particulière. On y voit une suite de statues en bois peint et doré, presque de grandeur naturelle, qui figurent tous les genres de supplices infligés en enfer en punition des crimes commis ici-bas [...]. Puis viennent [...] un autre écorché vif (trahison) [...]; enfin un mandarin broyé par une roue en fer, tandis que des chiens avides se pressent au bas de l'instrument du supplice pour lécher le sang et dévorer les morceaux pantelants de la victime (incendie volontaire). (On retrouve ici l'image des paons dans le jardin des supplices de Mirbeau). [...]. Toutes ces horribles marionnettes sont montées avec art, et ne laissent pas d'être effrayantes, malgré leur côté grotesque. Les supplices inventés par les Chinois sont épouvantables, et l'artiste qui les a figurés n'a pas fait que les interpréter au point de vue des bonzes, ou prêtres de Bouddha"* (55). Ce livre est paru en 1866 chez Hachette et a eu un grand succès. L'expression *"pagode des supplices"* a peut-être inspiré à Mirbeau le titre de ce roman. On pense aussi à Des Esseintes collectionnant des représentations de supplices : *"Il possédait de cet artiste fantastique et lugubre, véhément et farouche, la série de ses Persécutions religieuses, d'épouvantables planches contenant tous les supplices que la folie des religions a inventés, des planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines, des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décollés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles crevées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soins, des os mis à nu, longuement raclés avec des lames"* (56).

b) Le jardin

Le jardin est un subtil mélange où cohabitent la beauté et l'horreur, chacun de ces deux termes étant intensifié par l'autre. Il apparaît d'abord comme un paradis, puis comme un enfer. Le nombre des fleurs, leur rareté et leur beauté, font de ce jardin une vision du paradis, un *"enchantement perpétuel"* (57), comme le confirme l'harmonie entre elles, les oiseaux, et les éléments artificiels du décor. Cet art du jardin est un des éléments de l'art chinois qui a le plus fasciné les Européens. Catherine de Bourboulon écrit que les Chinois choisissent, *"pour élever un temple, un site riant et pittoresque, avec des eaux pures, de grands arbres et une végétation fertile ; ils y creusent des étangs et des ruisseaux et y tracent une foule d'allées tournantes, près desquelles ils multiplient les arbustes et les fleurs ; par ces avenues fraîches et parfumées, on arrive à plusieurs corps de bâtiments entourés de galeries, dont les piliers sont couverts de plantes grimpantes : on se croirait dans une résidence champêtre consacrée aux plaisirs des sens plutôt que dans un sanctuaire dédié à des divinités"* (58). Mais la vision enchanteresse du jardin des supplices est niée par la présence des instruments de torture, *"de cet enchantement floral, se dressaient des échafauds, des appareils de crucifixion"* (59). De l'opposition des termes naît un sentiment d'horreur. Le caractère infernal du jardin est suggéré par Clara qui emploie les termes *"Jardin des Supplices"* (60), et par l'incipit du chapitre V : l'historique de sa construction. Ce récit au présent de l'indicatif jette un doute sur le statut de celui qui parle. La voix du narrateur se confond avec celle d'une objectivité anonyme. Du coup, cette voix devient oraculaire pour dire ce que sont la Chine et ses jardins. La beauté du jardin des supplices est telle *"qu'il est impossible d'en rendre avec des mots la douceur infinie, la poésie inexprimablement édénique"* (61). La présence du sang (62) et de la pourriture (63), dans ce décor floral, dégrade l'image d'un Éden au point de le transformer en enfer.

c) L'allée des prévenus

Clara et le narrateur quittent le jardin par l'allée des prévenus *"bordée d'arbres morts, d'immenses tamariniers"* (64), dont les troncs, creusés en forme de niches, contenaient *"des corps d'hommes et de femmes violemment tordus et soumis à de hideux et obscènes supplices"* (65). Ces supplices sont caractérisés par le détournement du plaisir sexuel : *"Une autre femme, [...] les jambes écartées, ou plutôt écartelées, avait le cou et les bras dans des colliers de fer... Ses paupières, ses narines, ses lèvres, ses parties sexuelles étaient frottées de poivre rouge et deux écrous lui écrasaient la pointe des seins"* (66). Les organes du plaisir deviennent ceux de la souffrance. L'allée des prévenus est l'image inversée du couloir, où se trouvaient des niches contenant des représentations de tortures (67). La réalité a remplacé la représentation : l'horreur s'est incarnée.

d) Le bateau de fleurs

Après le jardin des supplices, Clara est victime d'une crise, elle est alors emmenée sur un sampang par une chinoise, Ki-Paï. Elle participe au rituel de purification de Clara, et aussi à l'initiation du narrateur : elle est le passeur. Elle symbolise Charon qui faisait traverser le Styx aux âmes pour les conduire aux enfers. Son *"visage rude"* (68), ses *"grosses lèvres rongées par le béthel"* (69), et sa *"dureté bestiale dans le regard"* (70) contribuent aussi au rapprochement avec le passeur mythologique (71).

Le bateau de fleurs se présente comme *"une maison de joie et d'amour"* (72), mais les scènes décrites (73) font de ce lieu un enfer.

Le bateau de fleurs est l'endroit de l'ultime leçon sur l'amour : *"Je compris, en cette atroce seconde, que la luxure peut atteindre à la plus sombre terreur humaine et donner l'idée véritable de l'enfer, de l'épouvantement de l'enfer..."* (74).

2.1.2. La mise en scène et en images du sacré.

L'initiation du novice se déroule dans un lieu sacré à l'abri du regard des profanes, le narrateur et Clara sont les seuls étrangers à entrer dans le jardin. Deux éléments du décor ont une fonction symbolique : la statue de Buddha et la cloche qui se trouve au centre de ce jardin, au "centre du monde".

La présence de la statue de Buddha signifie celle du sacré dans le jardin. Le narrateur peint un véritable tableau. Il décrit d'abord la statue sous la lumière, ensuite une jeune fille qui lui rend hommage, et enfin les hirondelles qui, appartenant au monde aérien, symbolisent celui du divin (75). Cette contemplation entraîne la remémoration des valeurs prônées par ce dieu, *"la pureté, le renoncement et l'amour"* (76). La mise en scène et en images de cet espace sacré est assujettie au déplacement du narrateur. La cloche, élément principal de ce décor, est d'abord annoncée par sa musique (77), puis commentée par Clara (78), et enfin décrite par le narrateur. Même lorsqu'elle est vue de loin, son caractère sacré est suggéré : *"Sur le plateau du tertre, vaste et bas, auquel l'allée aboutissait par une montée insensible et continue, c'était un espace tout rond, artistement disposé en arboretum, par de savants jardiniers. Énorme, trapue, d'un bronze mat lugubrement patiné de rouge, la cloche, au centre de cet espace, était suspendue par le crochet d'une poulie sur la traverse supérieure d'une sorte de guillotine en bois noir dont les montants s'ornaient d'inscriptions dorées et de masques terrifiants"* (79). Puis il est confirmé par de plus amples détails permis par le rapprochement du narrateur. La description de la cloche semble avoir été inspirée à Octave Mirbeau par Catherine de Bourbon : *"Tel est le temple de la Cloche, qui doit son nom à un énorme instrument qui n'a pas la même forme que ses homonymes d'Europe. C'est un cône allongé et presque cylindrique, tout entier en bronze pur, sans alliage, d'environ cinq mètres de haut sur trois de diamètre et huit centimètres d'épaisseur. Cette cloche pèse soixante mille kilogrammes et est couverte de frises, de filets, de moulures et de plus de trente cinq mille caractères en ancien chinois et en langue mandchoue, ciselés en relief et d'une netteté admirable. Comme elle n'est pas mobile et n'a pas de battant, on se contente de frapper dessus avec un pilon en bois mû avec des cordes ; ce qui produit, malgré la pureté du métal, un son sourd à vibrations peu prolongées et indistinctes"*(80). Octave Mirbeau en a réécrit certains détails (s'il a eu connaissance de ce livre, bien entendu) : il l'a occidentalisée.

La cloche occupe une position centrale dans un espace délimité qui la cache en partie à la vue des personnes qui ne participent pas à l'initiation :

"Nous la devinions par un peu plus d'ombre entre les feuilles, entre les fleurs [...]. Tout autour, le sol ; entièrement recouvert d'une couche de sable où le son s'étouffait, était circonscrit par le mur des pruniers fleuris, fleuris de ces fleurs épaisses qui tapissaient, de leurs bouquets blancs, toute la hauteur des tiges. Du milieu de ce cirque rouge et blanc, la cloche était sinistre à voir" (81).

Simone Vierre définit le lieu sacré en ces termes : *"La préparation du lieu sacré consiste à établir selon les traditions un espace, éloigné du lieu de la vie courante, [...] où le novice sera en contact direct avec les puissances sacrées"* (82).

C'est là une définition du lieu sacré qui s'applique au bain comme

au jardin et aussi à l'enceinte florale qui entoure la cloche. L'enclassement de ces lieux renforce le caractère symbolique, sacré, du jardin. Ici les paons symbolisent les non initiés, car ils sont exclus de l'enceinte sacrée : *"Les paons s'étaient arrêtés. Grossis de nouveaux troupes, ils emplissaient, maintenant l'allée circulaire et l'ouverture fleurie qu'ils n'osaient pas franchir"* (83).

La cloche apparaît à la vue du narrateur avec tous les effets signalant la présence du divin : *"Brusquement, dans le mur des pruniers, s'ouvrait une large trouée, une sorte d'arche de lumière et de fleurs, et la cloche était là, devant nous, était là, énorme et terrible, devant nous..."* (84). La lumière est l'un des signes les plus utilisés pour indiquer une présence divine.

Après le milieu, c'est au tour de la cloche d'être décrite. Le narrateur utilise les mêmes images que dans la première occurrence, mais le caractère sacré est souligné par l'emploi du mot *"temple"* (85). L'adverbe *"étrangement"*, qui clôt cette description, accentue, par sa position, l'éclairage mystérieux – donc sacré – de cette occurrence.

Toutes les occurrences précédentes, indices du caractère sacré de la cloche, préparent ce qui en est la preuve éclatante : *"C'était, en quelque sorte, comme un gouffre en l'air, un abîme suspendu qui semblait monter de la terre au ciel, et dont on ne voyait pas le fond, où s'accumulaient de muettes ténèbres"* (86). La cloche et son enceinte symbolisent un axe entre le ciel et la terre, entre les hommes et les dieux (87). C'est le lieu de la communication avec le divin, symbolisé par le monde aérien. Les faisans contrairement aux paons, appartiennent au domaine du divin : ils sont *"vénérés"* (88). Ils pénètrent dans l'enceinte (89) et font partie du monde aérien (90).

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

Clara initie le narrateur, par la violence : violence des images, qui évacue la raison au profit de la sensibilité ; et violence dirigée contre l'autre, qui est l'expression du sadisme. L'initiation se déroule pendant sa descente aux enfers. Les différents lieux traversés jouent un rôle actif dans son initiation et en marquent les étapes importantes. L'horreur des scènes participe à sa transformation : elle le dégrade mentalement et physiquement ; elle l'oblige à quitter son mode de pensée initial, fruit d'une éducation occidentale, pour en adopter un nouveau, vierge de tout préjugé.

2.2. La fonction des personnages

Le narrateur est le novice, celui qui ne sait pas encore et qui va être initié par Clara et Ki-Paï. L'horreur est mise en scène et en images par Clara dans ses récits et par ses actions, par le bourreau et les autres personnages, ou par le regard du narrateur.

L'initiation du narrateur se fait de manière progressive sur les deux thèmes préférés de Clara : l'amour et la mort.

2.2.1. Le narrateur

2.2.1.1. La fonction du parcours

Le narrateur découvre, tout au long de son parcours, l'horreur qui, en s'intensifiant, sature ses sens et annihile sa pensée. Ce cheminement à l'intérieur du bagne l'a transformé. Sa nouvelle vision du monde et son rapport à la mort sont d'abord signifiés par un intense mal de tête, comparé à une torture (91), puis transcrit dans ses paroles : *"Et l'univers m'apparut 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, nous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie..." (92).

La mort et la souffrance sont omniprésentes, universelles. Elles sont institutionnalisées à travers l'armée, les religions et la loi : *"Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine... [...]. Et ce sont les juges, les soldats, les prêtres qui, partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice s'acharnent à l'œuvre de mort..." (93).*

On a là l'explication de la dédicace :

*"Aux prêtres, aux Soldats, aux juges,
aux hommes,
qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes
je dédie
ces pages de Meurtres et de Sang" (94).*

C'est une des leçons que le narrateur tire de cette visite. Il réinterprète son passé à la lumière de son expérience : indice que la partie de l'initiation consacrée à la souffrance et à la mort est achevée avec le départ du bague, alors que celle consacrée à l'amour ne l'est pas encore. Clara, en soulignant l'inadéquation du narrateur à la situation (95), met en évidence l'inachèvement de son initiation. Jugement repris par le narrateur : *"Alors, poussé par un rut grossier" (96)...*

L'affolement et la peur ressentis par le narrateur sur la barque signifient aussi le caractère incomplet de son initiation. Ki-Paï, nouvelle initiatrice, garde son calme, car elle "sait".

Ils croisent des barques d'où s'échappent des visions illustrant l'idée que l'amour est un supplice (97). Ce spectacle, où figurent *"des chants, des bruits de baisers, des rires, des râles d'amour, [...], d'étranges figures fardées, des danses lubriques, des débauches hurlantes, des visages en mal d'opium" (98)*, participe à l'initiation et prépare la suite du récit.

Le bateau de fleurs est le lieu où s'achèvera son initiation :

"Je compris, en cette atroce seconde, que la luxure peut atteindre à la plus sombre terreur humaine et donner l'idée véritable de l'enfer, de l'épouvantement de l'enfer..." (99).

2.2.1.2. La fonction de son malaise

Dès le début de la deuxième partie, le narrateur est décrit comme un homme si fatigué et si malade qu'il ne pense pas être capable d'accompagner Clara au bague (100). On retrouve là une des caractéristiques de l'initiation que Simone Vierende définit en ces termes : *"L'entrée dans le domaine de la mort, parce qu'elle est un acte solennel et irréversible, revêt la plupart du temps une allure assez dramatique. Deux caractères surtout la marquent, qu'on peut trouver séparément ou de façon concomitante : la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne" (101).*

Son état physique va se dégrader au fil du parcours. Les causes de cette détérioration sont d'abord la chaleur (102), puis les odeurs du sang et de la pourriture (103). L'intensité croissante de son malaise est exprimée par son corps, elle est incarnée. À la sortie du jardin, sa dégradation physique s'accompagne d'un "mal être", d'un malaise psychologique dont la forte intensité est signifiée par la description de la torture qui aurait pu la produire : *"Je ressens en moi comme un lourd accablement, comme une immense fatigue après des marches et des marches, à travers les forêts fiévreuses, au bord des lacs*

mortels... et je suis envahi par un découragements, dont il me semble que je ne pourrai plus jamais l'éloigner de moi... En même temps, mon cerveau est pesant, et il me gêne... On dirait qu'un cercle de fer m'étreint les tempes, à me faire éclater le crâne" (104).

Ce malaise est la conséquence de sa "descente aux enfers", le fruit de son expérience immédiate. Son état va empirer jusqu'à ressembler à celui de la mort, une mort symbolique étape indispensable dans l'initiation :

"Et j'étais là, inerte, silencieux, les membres de plomb, la poitrine oppressée ainsi qu'il arrive dans les cauchemars... Je n'avais plus la sensation du réel..." (105).

2.2.1.3. La fonction des intrusions

Les intrusions de l'auteur marquent un constat *a posteriori* et impliquent un jugement. Elles mettent en évidence la transformation du narrateur :

"Constatons en passant qu'une canaillerie bien établie, à l'époque où nous sommes, tient lieu de toute les qualités et que plus un homme est infâme, plus on est disposé à lui reconnaître de force intellectuelle et de valeur morale" (106) ;

"Oh ! bien ingénument, je vous assure" (107) ;

"Elles me suffisaient alors. Hélas ! Je n'ai jamais eu que les miettes des gâteaux que dévora mon ami" (108) ;

"À cette époque j'eusse été incapable de la moindre description poétique, le lyrisme m'étant venu, par la suite avec l'amour [...]. Ah ! la brute aveugle et sourde que j'étais alors !..." (109) ; "Qu'on me permette encore un retour en arrière. Peut-être n'est-il pas indifférent que je dise qui je suis et d'où je viens... L'ironie de ma destinée en sera mieux expliquée ainsi" (110).

Il a transcendé sa mort initiatique pour renaître :

"Mourir, puis renaître. Et tout ce qui précède était destiné à préparer cette nouvelle naissance" (111).

2.2.1.4. Mise en scène et en images de l'évolution psychologique du narrateur.

Il y a au chapitre V trois descriptions du Buddha, qui mettent en lumière l'évolution psychologique du narrateur. La première est décrite à travers deux occurrences, dont les éléments s'opposent respectivement, inversant ainsi la symbolique du dieu : *"un Buddha, accroupi sur une roche, qui montrait sa face tranquille, sa face de Bonté souveraine toute baignée d'azur et de soleil" (112) ;*

"Il me sembla que le Buddha lui-même tordait, maintenant, dans un mauvais soleil, une face ricanante de bourreau..." (113).

L'adjectif *"ricanante"* connote l'Enfer et le Mal. Le jardin d'Éden apparaît sous son vrai jour, son masque tombe, c'est en réalité un enfer. On retrouve l'image récurrente de la grimace, indice de la présence du Mal. La représentation du Bien et de la "Bonté" s'est transformée en figure emblématique du Mal. Cette inversion est la mise en images de l'évolution psychologique du narrateur due au discours explicatif de Clara, encadré par ces deux descriptions. Clara affirme que la torture est humaine et universelle. L'homme est cruel. La dégradation de l'image de la divinité est donc le signe des effets de l'initiation sur le narrateur. La seconde statue met en images l'intensification de la détérioration : la statue est abîmée (114).

L'initiation s'est poursuivie pendant le déplacement qui a amené Clara et le narrateur devant une nouvelle représentation de la divinité. Les deux occurrences décrivant les *"femmes aux offrandes"* jouent le même rôle que celles des statues du Buddha, même si la leçon est

différente : c'est la nature qui commande aux hommes d'aimer. Le sexe fait donc son apparition avec ces deux descriptions qui le mettent en images dans le passage de "*jeune fille*" (115) à "*femme*" (116). Le rapport entre la femme cruelle et le sexe est mis en évidence dans la seconde occurrence. Le parcours symbolise aussi l'écoulement du temps, qui joue un rôle important dans l'initiation comme dans la vie. Il dégrade les choses, les idées, comme l'initiation, qui consiste à faire disparaître ce que l'on sait ou croit savoir pour permettre l'acquisition de nouvelles connaissances, de la connaissance divine.

Les descriptions mettent en scène et en images l'évolution psychologique du narrateur, c'est-à-dire les conséquences de son initiation progressive sur sa représentation du monde.

2.2.2. Clara

2.2.2.1. Définition

Le nom ou le prénom d'un personnage de roman n'est jamais neutre, il fait sens, il a une symbolique. Clara est d'abord un prénom anglais qui renvoie à un stéréotype de l'époque qui fait de la femme anglaise un être cruel. Il suggère donc la psychologie du personnage. Les femmes cruelles dans les récits d'Octave Mirbeau ont des prénoms qui se ressemblent : Clarisse dans *Le Bain* (117) et Clara dans *Pauvre Tom* (118). Clara, Claire en français, symbolise la lumière annonçant ainsi le rôle d'initiatrice (celle qui transmet la lumière, la connaissance) de Clara. Simone Vierre souligne que "*le novice ne peut jamais conduire lui-même sa propre initiation [...]. Cette expérience ne peut naître ex nihilo, il faut que celui qui a déjà la puissance la communique à celui qui en est encore dépourvu*" (119).

Clara dévoile le programme de l'initiation menée dans la deuxième partie du roman :

"Je t'apprendrai des choses terribles... des choses divines... tu sauras enfin ce que c'est que l'amour !... Je te promets que tu descendras, avec moi, tout au fond du mystère de l'amour... et de la mort !..." (120).

2.2.2.2. Les modalités de l'initiation

Clara initie le narrateur en lui transmettant des vérités qui lui étaient inconnues, qu'il combat puis accepte, car elles sont incarnées dans le parcours initiatique, ou illustrées par les récits et les actes des personnages.

Ces vérités concernent la nature de l'homme, celle de l'amour (121), ou encore celle de la beauté. C'est une véritable leçon de philosophie qu'elle donne au narrateur. Elle a une conception cyclique du monde (122). Elle l'initie au sens même de la vie : "*Ce n'est pas de mourir qui est triste... c'est de vivre quand on est pas heureux...*" (123).

Elle est l'initiatrice car elle a déjà subi cette initiation, comme l'indique sa connaissance des lieux (124). L'initiation du narrateur est soumise à un préalable nécessaire : la domination de l'homme par la femme qui lui est supérieure :

"Les hommes !... ça ne sait pas ce que c'est que l'amour, ni ce que c'est que la mort, qui est bien plus belle que l'amour... ça ne sait rien... et c'est toujours triste,... et ça pleure !... Et ça s'évanouit sans cesse, pour des nuns !... Puutt !... Putt !... Putt !..." (125) ;

"Vous devez obéir... Et puis, vous ne savez pas..." (126).

Elle est celle qui "sait", qui connaît les secrets de la nature, l'initiee.

Le narrateur se soumet à cette femme qui le fascine. C'est un être

complexe (127), mystérieux, entre l'adulte et l'enfant (128). Elle est l'amante qui fait naître le désir, la mère qui le castré (129) – lui enlevant sa qualité d'homme – ou qui agit comme s'il était un enfant (130) : on a là une forme du retour à l'état embryonnaire, du "*regressus ad uterum*" du narrateur. Sa beauté et sa cruauté séduisent et repoussent le narrateur.

Elle initie le narrateur en menant sa propre quête. Elle recherche le plaisir absolu : la mort. La femme fatale tue et rêve d'être tuée par celui qui l'aime (131). Sa quête la conduit à une mort symbolique : son malaise, dont tous les éléments, connotent la mort : "*J'observai alors qu'elle était très pâle. Les narines pincées, ses traits tirés, ses yeux vagues exprimaient de la souffrance...*" (132).

Elle quitte cet état par une crise dont les symptômes rappellent l'acte sexuel :

"Coup à coup, elle poussa une plainte ; les muscles de son visage se crispèrent, et de légères secousses nerveuses agitèrent sa gorge, ses bras et ses jambes [...]. Alors Clara, commença à se débattre. Tous ses muscles se bandèrent, effroyablement soulevés et contractés... [...]. Une expression de souffrance horrible [...] envahit sa face crispée pareille à la face des suppliciés, sous la cloche du jardin [...]. Dans une dernière convulsion son corps s'arquait, des talons à la nuque... Sa peau tendue vibra. Puis la crise, peu à peu, mollit... Les muscles se détendirent, reprirent leur place, et elle s'affaissa, épuisée, sur le lit, les yeux pleins de larmes... [...]. Sa main était maintenant, tout molle [...]. Ses yeux, encore vagues et lointains, cherchaient à reprendre conscience des objets et des formes, autour d'elle. Elle semblait revenir d'un long, d'un angoissant sommeil" (133).

Les paroles qu'elle prononce ensuite signifie son orgasme :

"Oh ! mon chéri !... mon chéri !... mon pauvre chéri !..." (134) ;

elles rappellent celles prononcées au moment où elle distinguait la face du cadavre sous la cloche et que le narrateur analysait :

"Oh !... chéri !... chéri !... chéri fit-elle. Exclamation par où elle exprimait toujours l'intensité de son émotion aux approches de la terreur comme de l'amour" (135).

En psychanalyse, le coït féminin est appelé la "*petite mort*". Cette "*mort*" lui a permis de survivre à l'horreur qui sature ses sens et sa pensée, contrairement à Annie, qui en est morte. Ce rituel du bateau de fleurs, où elle est assistée de Ki-Paï, est un rituel de purification : "*Je suis pure ainsi... je suis toute blanche comme une anémone !..."* (136).

2.2.3. Le bourreau

Le bourreau propose une philosophie qui a valeur d'initiation : "Ah ! les fleurs ne font pas de sentiment, Milady... Elles font l'amour... rien que l'amour... Et elles le font tout le temps et par tous les bouts... Elles ne pensent qu'à ça... Et comme elles ont raison !..." (137) Il faut regarder la nature, c'est elle qui dit qu'il ne faut que s'aimer. Puis il reprend les propos de Clara sur la pourriture, pour montrer que la vie est un éternel recommencement (138). Il illustre le rapport dialectique qui unit Éros et Thanatos, puis il associe la femme et la fleur à travers l'image du sexe (139).

2.2.4. Ki-Paï

Son calme devant le malaise de Clara indique qu'elle "sait", qu'elle connaît par avance l'issue de cette crise, soulignant ainsi que Clara est coutumière du fait (140), ce que confirment les personnes présentes : *"Tu vois bien que c'est la femme du jardin des supplices"* (141).

Clara est obsédée par sa quête.

* * *

Le Jardin des supplices d'Octave Mirbeau est composé de trois parties. La deuxième est le récit d'une initiation manquée, alors que la dernière est celui d'une initiation réussie. Pourtant il ne faut pas croire que le premier récit est inutile. Au contraire, il met en évidence la bêtise humaine, le rôle du sexe et de l'argent dans la conquête et l'exercice du pouvoir. Ce récit de formation sert en quelque sorte de contrepoint au récit initiatique, il dénonce les exactions permises par les institutions françaises, ou européennes. Il montre que la Chine et l'Europe ne sont pas si éloignées.

Fabien SOLDÀ

Notes

1. Simone Vierre définit l'initiation par son but :

"Il est bon de rappeler encore une fois le but de l'initiation : permettre à un homme de transcender son état, d'accéder à un statut radicalement différent de celui qui était auparavant le sien" (VIERNE, Simone. *Rite, roman, initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, première édition 1973, deuxième édition revue et augmentée 1987, p. 66).

2. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 72.

3. *Ibid.*, p. 76.

4. *Ibid.*, p. 75.

5. *Id.*

6. *Ibid.*, p. 79.

7. *Ibid.*, p. 127-128.

8. *Ibid.*, p. 138.

9. *"Ce moment essentiel de l'initiation, il est bien évident que les différentes cultures ne les conçoivent pas [...] de la même manière. Nous avons tenté de regrouper les aspects que peut revêtir ce voyage sous trois rubriques : les rituels initiatiques de mises à mort ; le retour à l'état embryonnaire, regressus ad uterum ; la descente aux enfers et/ou la montée au ciel. En fait il s'agit de trois formes de mort initiatique, sur lesquelles les diverses cultures et aussi catégories d'initiation ont mis l'accent en renforçant tantôt les unes tantôt les autres. Elles peuvent donc coexister dans une même initiation"* (op. cit., p. 22).

10. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 135.

11. *Ibid.*, p. 155.

12. *Ibid.*, p. 161. Cette description fait écho à celle de la traversée de la mer Rouge :

"Au-dessus de nous, autour de nous, rien que du bleu du ciel et le bleu de la mer, un bleu sombre, un bleu de métal chauffé qui, ça et là, garde les incandescences de la forge. [...] la masse rouge, lointaine, en quelque sorte vaporisée de ces montagnes de sable ardent, [...] et qui enserrent comme d'un brasier, sans cesse en feu", *ibid.*, p.109. La violence du soleil est aussi suggérée par l'adjectif "ardent", que l'on retrouve dans un autre article : *"Les cieux se voilent de nuages, les collines sortent de l'ombre matinale, les plaines s'étirent, réveillées par l'ardent soleil, qui dissipe leurs rêves en brouillards lumineux"* (MIRBEAU, Octave. *Correspondance avec Claude Monet*. Tusson, Ed. Du Lérot, 1990, p. 235 ; "L'Exposition internationale de peinture", *La France*, 20 mai 1889).

13. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 161. Après la couleur, c'est la chaleur qui relie les occurrences : *"Il y faisait une chaleur torride, si torride que les endroits les plus frais – par comparaison – de cet atroce pays [...] me parurent d'étouffantes étuves. La plupart de nos compagnons de voyage n'osèrent pas affronter cette température de feu"* (*ibid.* p. 136-137). Ces occurrences font écho à : *"Les allées de briques pulvérisées semblent entre le vert exalté des pelouses, ici des rubans de feu, là des coulées de laves incandescentes"*, *ibid.*, p. 245. On retrouve cette image des sentiers dans un article de Mirbeau consacré à Claude Monet : *"D'abord un champ de luzerne, d'un vert pâle et décoloré par un ardent soleil de midi, un petit sentier court à travers la luzerne, comme un ruban d'or"* (*Correspondance avec Claude*

- Monet, p. 233 ; "Claude Monet", *La France*, 21 Novembre 1884).
14. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 154.
15. *Ibid.*, p. 155.
16. "On voit passer ces massives embarcations à roue que des malheureux, enfermés dans une cage, actionnent péniblement de leurs bras secs et nerveux", *ibid.*, p. 160.
17. *Ibid.*, p.168.
18. "En Italie, j'ai vu des fantômes vivants, des spectres de famine déterrer des cholériques et les manger avidement...", *ibid.*, p. 149.
19. *Ibid.*, p. 157.
20. *Ibid.*, p. 168.
21. *Ibid.*, p. 169.
22. *Ibid.*, p. 157.
23. *Ibid.*, p. 169.
24. *Ibid.*, p. 157.
25. *Ibid.*, p. 169.
26. *Ibid.*, p. 162.
27. *Ibid.*, p. 156. Cette occurrence renvoie au récit de la mort d'Annie : "Elle voulait que son corps fût déchiré par le bec des vautours", *ibid.*, p. 146.
28. VIRGILE, *Énéide*, Paris, Gallimard, 1974, p. 188-190.
29. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 154.
30. *Ibid.*, p. 157.
31. *Ibid.*, p. 160.
32. *Ibid.*, p. 255.
- * Étique : d'une extrême maigreur, décharné.
33. *Ibid.*, p. 156.
- * Sanieuse : qui contient de la sanie (matière purulente et fétide).
34. *Ibid.*, p. 157.
35. *Id.*
36. *Ibid.*, p. 156.
37. *Ibid.*, p. 157.
38. *Ibid.*, p. 156.
39. *Ibid.*, p. 205.
40. *Ibid.*, p. 160.
41. *Id.*
42. *Ibid.*, p. 161.
43. *Ibid.*, p. 169.
44. *Ibid.*, p. 161.
45. *Ibid.*, p. 168.
46. "Cette foule, se ruant aux charognes, comme si ç'eut été des fleurs", *ibid.*, p. 159.
47. *Ibid.*, p. 170-172.
48. *Ibid.*, p. 171.
49. *Id.*
50. *Id.*
51. "Et rétractant leurs lèvres, découvrant leurs crocs comme des chiens furieux, avec des expressions d'affamement qui n'avaient plus rien d'humain, ils essayaient de happer la nourriture qui, toujours, fuyait de leurs bouches, gluantes de bave", *ibid.*, p. 173.
52. "Haletant, aboyant, hurlant [...], avec des souplesses de fauves et des obscénités de singes...", *ibid.*, p. 175.
53. "La Face ne bougea pas", *id.* Et : "La Face n'avait pas bougé...", *ibid.*, p. 176. Et : "Ouah ! Ouah ! aboya la Face, [...], la Face n'avait pas cessé d'aboyer durant la récitation de la dernière strophe", *ibid.*, p. 177. Et : "elle tendit, [...] à la Face décharnée dont les yeux luirent comme des braises", *ibid.*, p. 178.
54. *Ibid.*, p. 174.
55. BOURBOULON (de), Catherine. *L'Asie cavalière : De Shang-haï à Moscou 1860-1862*. Paris, Phébus, 1991, p. 41.
56. HUYSMANS, J.-K., *À rebours*. Paris, Gallimard, 1991, p. 151.
57. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 201.
58. *Op. cit.*, p. 134-135.
59. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Paris, 1991, p. 201.
60. *Ibid.*, p. 180.
61. *Ibid.*, p. 180-186.
62. "Et nous avons parfois, cette sensation horrible que nos pieds enfonçaient dans la terre détrempée, comme s'il avait plu de sang !...", *ibid.*, p. 227. Et aussi : "Du sang encore étoilait de rouge la blancheur des jasmins, marbrait de rose, des chèvrefeuilles, [...] et de petits morceaux de viande humaine, qui avaient volé sous les coups des fouets et des lanières de cuir s'accrochaient, ça et là, à la pointe des pétales et des feuilles", *ibid.*, p. 226. Et encore : "des

- troupeaux de paons piquaient de leur bec le sang jailli au cœur des fleurs", *ibid.*, p. 228.
63. "Toute la faune des cadavres éclosait là, par myriades, autour de nous, dans le soleil !... Des larves immondes grouillaient dans les murs rouges, tombaient des branches en grappes molles...", *ibid.*, p. 226-227.
64. *Ibid.*, p. 242.
65. *Id.*
66. *Ibid.*, p. 244.
67. Cf. "Ces niches contenaient des bois peints et sculptés qui représentaient, avec cet effroyable réalisme particulier à l'art de l'Extrême-Orient, tous les genres de torture en usage dans la Chine", *ibid.*, p. 174.
68. *Ibid.*, p. 254.
69. *Ibid.*, p. 255.
70. *Id.*
71. "Un horrible passeur garde ces eaux et ce fleuve, d'une saleté hideuse, Charon", *op. cit.*, p. 190.
72. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Paris, 1991, p. 263.
73. "J'assistais à un spectacle effrayant et dont il m'est impossible de rendre l'inférieur frémissant", *ibid.*, p. 264.
- Et : "C'était devant chaque porte où nous passions, des râles, des voix haletantes, des gestes de damnés, des corps tordus, des corps broyés, toute une douleur grimaçante qui, parfois, hurlait sous le fouet de voluptés atroces et d'onanismes barbares", *ibid.*, p. 263.
74. *Ibid.*, p. 265.
75. "Et je vis, à ma gauche, gardien de pierre de ce jardin, un Buddha, accroupi sur une roche, qui montrait sa face tranquille, sa face de Bonté souveraine, toute baignée d'azur et de soleil. Des jonchées de fleurs, des corbeilles de fruits couvraient le socle du monument d'offrandes propitiatoires et parfumées. Une jeune fille, en robe jaune, se haussait jusqu'au front de l'exorable dieu, qu'elle couronnait pieusement de lotus et de cyripèdes. Des hirondelles voletaient autour, en poussant de petits cris joyeux", *ibid.*, p. 187-188.
76. *Ibid.*, p. 188.
77. "Du fond de ce couloir, mais de plus loin que le couloir, nous arrivaient assourdis, ouatés par la distance, des sons de cloche", *ibid.*, p. 168.
78. "On ligote un patient... et on le dépose sous la cloche... Et l'on sonne à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !...", *ibid.*, p. 180.
79. *Ibid.*, p. 223.
80. *Op. cit.*, p. 134-135.
81. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 232.
82. *Op. cit.*, p. 16.
83. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Paris, 1991, p. 234.
84. *Ibid.*, p. 232.
85. "Les lourdes charpentes, vernies de noir, décorées d'inscriptions d'or et de masques rouges, ressemblaient au profil d'un temple et luisaient dans le soleil, étrangement", *ibid.*, p. 232-233.
86. *Ibid.*, p. 233.
87. "Enfin, l'espace sacré comporte, dans tous les cas, parmi les symboles dont il est orné, au moins une représentation qui le rattache à la cosmologie du peuple qui l'a dressé. C'est en cela qu'il est sacré, car s'il est pour l'expérience courante un point précis délimité du monde, il est au regard du sacré le raccourci du monde, ou bien un point privilégié du monde : un arbre ou un poteau y figurent le lien entre le monde humain et le monde divin" (*op. cit.*, p. 16).
- Ces propos sont aussi ceux de Mircea Eliade : "À embrasser les faits d'une vue générale, on peut dire que le symbolisme en question s'articule dans trois ensembles solidaires et complémentaires : 1. Au centre du monde se trouve la "montagne sacrée", c'est là que se rencontrent le Ciel et la Terre ; 2. Tout temple ou palais, et, par extension, toute ville sacrée et toute résidence royale sont assimilés à une "Montagne sacrée" et sont aussi promus chacun "centre" ; 3. À leur tour, le temple ou la cité sacrée, étant le lieu par où passe l'Axis mundi, sont regardés comme le point de jonction entre Ciel, Terre et Enfer" (*op. cit.*, p. 316).
88. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 232.
89. *Ibid.*, p. 234.
90. *Id.* Et *ibid.*, p. 238.
91. "On dirait qu'un cercle de fer m'étreint les tempes à me faire éclater le crâne", *ibid.*, p. 248.
92. *Id.*
93. *Ibid.*, p. 249.
94. *Ibid.*, p. 241.
95. "Vous êtes trop ridicule, vraiment...", *ibid.*, p. 254.
96. *Ibid.*, p. 253.

97. "Je crois que j'ai écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un d'eux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneurs, ces gémissements, ces cris, ces râles ? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués ? Et que trouvez-vous de pire dans la question appliquée par de soigneux tortionnaires ? Ces yeux de somnambule révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples" (BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980 ; *Journaux intimes, Fusées*, p. 390).

98. *Ibid.*, p. 257.

99. *Ibid.*, p. 265.

100. "Je me sentais fatigué, la tête lourde, tout mon être envahi par la fièvre de cet effrayant climat...", *ibid.*, p. 147.

101. *Op. cit.*, p. 19.

102. "Plusieurs fois, je dus m'arrêter et reprendre haleine. Il me semblait que mes veines se rompaient, que mon cœur éclatait dans ma poitrine" (*Le Jardin des supplices*, p. 155).

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

104. *Ibid.*, p. 248.

105. *Ibid.*, p. 261.

106. *Ibid.*, p. 67.

107. *Ibid.*, p. 74-75.

108. *Ibid.*, p. 76.

109. *Ibid.*, p. 107.

110. *Ibid.*, p. 72.

111. VIERNE, Simone, *op. cit.*, p. 44.

112. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Paris, 1991, p. 187.

113. *Ibid.*, p. 194.

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

115. "Une jeune fille, en robe jaune, se haussait jusqu'au front de l'exorable dieu, qu'elle couronnait pieusement de lotus et de cyripèdes...", *ibid.*, p. 187.

116. "Une femme lui offrait des branches de cydorne, et ces fleurs me semblèrent des cœurs d'enfant...", *ibid.*, p. 199.

117. MIRBEAU, Octave. *Contes cruels*, t. II, Paris, Séguier, 1990, p. 59-63 ("Le Bain", *Gil Blas*, 10 mai 1887).

118. *Ibid.*, p. 38-45 ("Pauvre Tom !", *Gil Blas*, 21 septembre 1886).

119. VIERNE, Simone, *op. cit.*, p. 56.

120. MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Paris, 1991, p. 134.

121. "Mais, capitaine, qui parle de la mort parle aussi de l'amour !...", *ibid.*, p. 122.

122. "Non ! fit Clara puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose !... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie... Voyons...", *ibid.*, p. 163.

123. *Ibid.*, p. 220.

124. "On ne peut donner à manger aux forçats que le mercredi ; comment ne le savez vous pas ?...", *ibid.*, p. 148. Et : "Annie et moi, nous ne manquions jamais un mercredi...", *ibid.*, p. 149.

125. *Ibid.*, p. 217.

126. *Ibid.*, p. 136.

127. "Sentimentale et philosophe, ignorante et instruite, impure et candide, enfin, avec des trous... (...)... des caprices incompréhensibles, des volontés terribles... elle m'intrigua fort, bien qu'il faille s'attendre à tout de l'excentricité d'une Anglaise" (*ibid.*, p. 110).

128. On retrouve dans ce portrait une image stéréotypée de la femme fin-de-siècle.

Pour Schopenhauer, la femme est une sorte d'enfant prolongé : "Ce qui rend les femmes particulièrement aptes à soigner, à élever notre première enfance, c'est qu'elles restent elles-mêmes puériles, futiles et bornées, une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme" (SCHOPENHAUER, Arthur, *Essais sur les femmes*,

Actes Sud, 1987, p. 20). Strindberg, en 1895, dans la *Revue Blanche*, explique médicalement la cause de la non maturité de la femme : "Il était réservé à notre époque de découvrir que la femme est une forme rétrécie de l'homme, forme dont le développement se serait arrêté entre l'adolescence et la virilité pleine (...). Il est évident qu'un corps humain ne peut se développer d'une façon normale, lorsqu'il est privé d'une aussi forte dose de liquide nourricier" (propos cités dans *Le Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 22-23).

On retrouvera dans le roman de nombreuses occurrences qui décrivent les attitudes puériles de Clara : "un étrange sourire d'enfant et de prostituée, tout ensemble" (*loc. cit.*, p. 147).

Et : "Clara manifesta sa joie, en tapant dans ses mains comme un baby à qui la gouvernante vient de permettre de torturer un petit chien" (*ibid.*, p. 149). Et encore : "indignée, en frappant le sol de ses petits pieds" (*ibid.*, p. 183).

129. Les dialogues mettent en scène la domination de l'homme par la femme, qui possède le savoir, donc le pouvoir. La raillerie est l'instrument employé par Clara pour castrer le narrateur. Elle s'en sert en pervertissant le modèle maternel :

"O la petite canaille !", *ibid.*, p. 126 ;

"Bête ! fit-elle... O la petite bête !...", *id.* ;

"Vous êtes un enfant !... (...) Cher petit cœur...", *ibid.*, p. 133 ;

"Pauvre bébé !... (...) Et voilà que ton âme est plus timide que celle d'un petit enfant !...", *ibid.*, p. 134 ;

"Oh bébé !... bébé !... bébé !... fit Clara (...). Chut !... N'êtes vous pas mon bébé, cher petit cœur ?", *ibid.*, p. 136 ;

"Oh bébé !... bébé !... bébé que vous êtes drôle cher petit voyou", *ibid.*, p. 141.

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

131. "Eh bien !... tue-moi ; chéri... J'aimerais être tuée par toi, cher petit cœur !...", *ibid.*, p. 237.

132. *Ibid.*, p. 255. Et : "Ses mains étaient glacées. [...] Elle répondit d'une voix rauque, d'une voix qui sortait péniblement du fond de sa gorge contractée : [...]", *ibid.*, p. 256.

Et : "Sa pâleur, ses lèvres exsangues et sa voix qui était comme un râle, me firent peur... [...] Clara restait insensible à tout ce qui se passait autour d'elle, [...] elle respirait avec effort...", *ibid.*, p. 256-257.

133. *Ibid.*, p. 265-267.

On pense à Baudelaire, cf. note 97.

134. *Ibid.*, p. 267.

135. *Ibid.*, p. 240.

136. *Ibid.*, p. 267.

137. *Ibid.*, p. 214.

138. "Elles meurent, pour naître plus tard", *ibid.*, p. 214.

139. "Faites l'amour, milady, faites l'amour comme les fleurs !...", *ibid.*, p. 215.

140. "Et ce sera à recommencer !... Ce sera toujours à recommencer !", *ibid.*, p. 268.

Et : "Dans huit jours, je vous conduirai comme ce soir [...] Et, dans huit années encore, je vous conduirai pareillement sur le fleuve, si vous n'êtes pas parti et si je ne suis pas morte !", *ibid.*, p. 269.

141. *Ibid.*, p. 263.