

UTOPIE ET PERVERSION DANS *LE JARDIN DES SUPPLICES*

LE ROMAN SUPPLICIÉ

Célèbre pour son « *ultraviolence*^[1] », le roman de Mirbeau *Le Jardin des supplices*, paru en 1899, continue de susciter dans son lectorat de vives réactions plutôt inhabituelles. « *Ne l'a-t-on pas taxé* », écrit Pierre Michel, « *d'immoralité, d'obscénité, et même de sadisme et de pornographie*^[2] ? » À cause du caractère explicite inégalé de ses descriptions d'effusions de sang, les critiques eux-mêmes sont soumis au supplice de la lecture du texte de Mirbeau. En dehors même des images de crucifixions, d'écorchements et de sodomisations par des rats, le récit de Mirbeau intrigue également ses lecteurs à cause de son ambiguïté politique et psychologique : il apparaît en effet comme caractéristique d'un « *mélange décadento-naturaliste de thèmes obsessionnels [qui] atteignent un tel degré de grotesque extrême que les lecteurs se retrouvent eux-mêmes en train de se demander s'ils doivent ou non y voir une forme extrême de parodie*^[3] ».

À l'instar des prisonniers du bagne chinois dont les corps sont découpés avec art et remaniés pour donner naissance à de nouvelles configurations monstrueuses, le roman de Mirbeau peut aussi être décomposé en fragments constitutifs qui sont ensuite réassemblés, « *afin d'en exposer séparément des morceaux qui, isolés, acquièrent une toute autre signification*^[4] ». Dans le roman de Mirbeau, les gouvernements, de même que les corps et les livres, sont susceptibles de subir de tels désassemblages hypothétiques. Pourries par le cynisme et la cupidité, les sociétés peuvent aussi être décomposées de telle manière que leur corruption morale serve de principe de régénération dans la perspective d'une reconstitution sous la forme d'une utopie à venir.

Ce que Bernheimer considère comme un défaut du roman — la faille structurelle séparant le message politique suranné de l'écrivain de ses obsessions fantasmatiques les plus captivantes — peut au contraire mettre en lumière l'existence d'une thématique sous-jacente qui le complète. La critique polémique d'un État oppressif dirigé par des charlatans militaristes, colonialistes et antisémites, incite à une violence salutaire, à une destruction purificatrice, qui préparerait la voie à une maturation et à un renouvellement. Pour cette raison, l'anarchiste Mirbeau se donne un nouveau rôle : celui du bourreau de la société ; et il reflète, dans son récit, la désintégration d'un appareil politique qui a fait faillite, parce qu'il a été abattu, taillé en pièces par la scie de la satire anti-positiviste, brûlé par le vitriol de l'idéologie, démembré par les attaques lancées contre des institutions déliquescents. Maintes fois exposé par Clara, le thème central du roman — à savoir que la pourriture fertilise la terre et que la mort suscite une réponse d'ordre sexuel — trouve apparemment une confirmation sur le plan politique. Comme je vais essayer de le démontrer, la violence sadienne dont Clara se fait l'avocate pourrait bien refléter l'énergie désorganisatrice de l'écrivain anarchiste, dans la mesure où l'un et l'autre aspirent à transgresser les limites, à ébranler les structures stables, à décomposer les corps entiers en éléments simples, à bouleverser les systèmes et les valeurs, et, partant, à « *reconstituer le chaos à partir duquel un nouveau type de réalité sera instauré*^[5] ».

PERVERSION ET UTOPIISME

Les tortionnaires, tels qu'ils apparaissent chez Sade et Mirbeau, agissent en vue du même objectif que les anarchistes, qui voient dans la destruction le moyen de repartir à zéro. Dans son étude sur les penseurs utopistes, le psychologue Joel Whitebook fait remonter le désir de réformer la société au rejet, par le pervers, de sa soumission œdipienne à un père autoritaire et phallicement

majeur. Plutôt que de prendre conscience de sa petitesse et de son infériorité — plutôt que de renoncer à son désir d'union incestueuse avec la mère —, le pervers refuse de voir en son père un Moi idéal, avec qui seuls le temps et le mûrissement pourraient lui permettre de rivaliser. La valeur de ce développement, de cette amélioration de soi, de la patience et des efforts nécessaires au garçon pour qu'il devienne comme son père, peut être trouvée chez Zola, dans sa reconnaissance naturaliste du poids de l'hérédité, dans son affirmation de l'importance de la discipline, du travail et du progrès. À la différence des positivistes, qui admettent la possibilité du succès et qui investissent dans les promesses du futur, le pervers se tourne vers un passé mythique, où le temps est encore celui de la tranquillité et où le bonheur est immédiatement accessible. Préconisant la destruction de la hiérarchie sociale, il a la nostalgie d'un mode de vie antérieur, égalitaire, où l'humilité et la peine n'ont pas leur place sur le chemin de la gratification instantanée. Le pervers rêve d'un royaume intemporel de plaisirs infantiles : cela suggère que « *la postulation d'un objectif qui se trouve dans un passé originel est comparable à un rêve d'utopie*[6] ».

Superficiellement, le roman de Mirbeau est structuré par l'opposition entre un « modèle » occidental de gouvernement reposant sur l'exploitation et l'injustice, et un « modèle » oriental, reposant sur l'instinct et la spontanéité. Il met en scène le conflit entre ce que Bernheimer appelle « *la mauvaise décadence* » — caractérisée par « *les qualités négatives et contraignantes de la culture européenne* » — et « *la bonne décadence* » — qui offre « *la liberté du désir de transgression encouragé par la culture chinoise*[7] ». Cependant, toute décadence, par définition, est située à la fin, de sorte que le roman de Mirbeau est condamné à suivre une chronologie inversée, car les mobiles de ses personnages sont le retour en arrière, la nostalgie et l'auto-flagellation.

Le Jardin des supplices commence quand un pervers, très hardi au début mais devenu bien timide par la suite, incrimine le monde décadent dont il vient de s'affranchir et auquel il revient pourtant à la fin. Dans le « Frontispice » qui ouvre le roman, nous assistons à une conversation d'après-dîner entre académiciens, savants et philosophes. Mirbeau y décrit le mouvement décadent typique, qui va de la consommation à la prolixité, de même que les plaisirs de la bouche passent de l'oral au verbal. Pourtant la discussion sur le meurtre, envisagé sous l'angle des races, de l'esthétique, de l'instinct et de la sanction par l'État, offre également des satisfactions qui stimulent la faim de nouveaux objets apéritifs. Encore gorgés de leur dîner, ces hommes prennent plaisir à un bavardage qui aiguise leur appétit pour de nouveaux mets, de sorte que, quand le narrateur intradiégétique s'apprête à raconter son histoire du « Jardin des supplices », son hôte commande de nouveau des objets destinés au plaisir de la bouche (« *demande de nouveaux cigares et de nouvelles boissons* [8] »).

Le point de départ du roman, c'est le désir de l'amant de Clara de quitter, puis de retrouver, le monde occidental de la politique et des affaires — un monde où le plaisir est retardé et sublimé par le discours. Le but du texte utopique de Mirbeau semble, à l'origine, avoir été l'abolition des mécanismes institutionnels de la corruption, qui permettent l'élévation d'opportunistes criminels tels qu'Eugène Mortain et des entremetteuses ratatinées par les ans telles que l'ignominieuse Mme G... Mirbeau commence par prendre pour cibles la perversion des systèmes d'échanges traditionnels : la prostitution, qui dépossède les femmes de leur chair pour en faire une simple commodité pour les hommes ; la démagogie des politiciens, tels que Mortain, à la grandiloquence creuse (« *son charabia parlé* », « *la suicidante pluie du vocabulaire politique* »), qui reflètent une « *incompétence universelle* » (p. 194). De fait, la raison pour laquelle le narrateur rentre dans sa patrie, c'est que la France est l'endroit où il lui est loisible de parler. Il abandonne le paradis de Clara, aux délices ineffables et aux horreurs indicibles, s'exile lui-même, loin du royaume du narcissisme originel, parce que, comme dit Whitebook, éliminer « *l'abîme entre le Moi et l'Idéal du Moi par une gratification immédiate, ce serait éliminer du même coup la symbolisation et l'accomplissement culturel qui repose dessus* [9] ».

D'un côté, Mirbeau se sert de Clara pour explorer les conséquences d'une fusion, amnésique et inexprimable, du sujet et de l'objet. De l'autre, il se sert du narrateur pour faire voir et dénoncer les vices régnant dans le monde patriarcal du commerce, de la religion et de la loi. C'est cette division

thématique et structurelle qui déconcerte Bernheimer, quand il pose le problème de la signification du texte de Mirbeau, qui commence comme une allégorie politique et se termine comme une fantaisie thanatologique, façonnée par les pulsions inconscientes du romancier.

Le pivot du roman, c'est le moment où le narrateur est amené à réévaluer son discours. Ayant été conditionné à voir dans le langage le véhicule de l'imposture et de l'inflation du moi, il est en panne d'inspiration quand, au cours de sa conversation avec Clara, il avoue sa fraude, reconnaît, les larmes aux yeux, la fausseté de sa mission scientifique à Ceylan, confesse la mystification de ses lettres de recommandation en tant qu'embryologiste. De la sorte, le retour en arrière, d'une société à la structure œdipienne reposant sur la hiérarchie vers un monde plus simple de spontanéité et d'instinct, se produit lorsque le narrateur fait du langage le véhicule de la vérité.

PERVERSION ET IMPOSTURE

Dans son analyse des sources de la créativité artistique, Janine Chasseguet-Smirgel note la prédominance du charlatanisme chez ceux qu'elle qualifie de pervers. Dans l'univers d'Eugène Mortain et de ses collègues, il n'y a pas de pères dignes de respect, ni d'Idéal du Moi à quoi se raccrocher, ni de commerçants scrupuleux, ni d'hommes politiques honnêtes, ni de savants honorables. La duplicité et l'imposture sont si courantes qu'il n'est même pas jugé nécessaire d'essayer de les camoufler. Non seulement le fils ne tente même pas de prendre la place de son père, à cause, selon Janine Chasseguet-Smirgel, « *de l'absence d'introjection et d'assimilation des attributs paternels*^[10] », mais de surcroît, comme les pères sont l'équivalent des ministres qui se vantent de leur malhonnêteté, les fonctions normales du Surmoi, c'est-à-dire le contrôle et la censure, se trouvent suspendues. Il en est ainsi parce que Mortain et ses pareils vivent dans un monde d'analité non déguisée, où la concupiscence et la cupidité sont si répandues qu'il est inutile de les cacher ou de les masquer. Les détenteurs de responsabilités politiques qui crient haut et fort dans leurs circonscriptions « *j'ai volé... j'ai volé* » (p. 85) et qui trompent leur corruption le long des routes et sur les places publiques, relativisent du même coup la valeur de la vérité en clamant la vérité sur leur propre malhonnêteté. Bien-aimés par leurs électeurs dont ils consacrent les larcins, les politiciens s'élèvent davantage encore dans la hiérarchie gouvernementale, en affirmant leur soutien au règne démocratique des menteurs.

La confusion entre le haut et le bas, entre le père et le fil, entre le phallus paternel et le bâton fécal, entre la vertu et l'argent, mène au rétablissement d'un état originel d'horizontalité et d'homogénéité, d'indifférenciation et de désordre, affranchi des lois et des inégalités, le monde auquel précisément les utopistes anarchistes aspirent à revenir. La suppression des barrières et la transgression des limites entraînent un mélange du sujet et de l'objet, et, « *dans le cas du meurtre* », la fin de la séparation « *des molécules dans les corps des uns et des autres*^[11] ». Mais, comme le suggère Mirbeau, le rétablissement d'un ordre originel d'amour et de mort entraîne également l'obsolescence de l'art, l'élimination de la littérature, la fin de sa propre pratique d'écrivain, et la disparition du langage. Malgré sa cinglante et satirique mise en accusation de la société française, malade à force de scandales et de vices, affaiblie par le scandale de Panama et l'affaire Dreyfus, c'est seulement dans un monde de décadence et d'affaîssement moral que Mirbeau pouvait continuer d'écrire. À l'instar du narrateur, il lui faut quitter le luxuriant royaume des pivoines et des paons, s'éloigner d'un jardin dont l'atrocité et la beauté frappent les visiteurs de mutisme, afin de faire sa rentrée dans les enceintes grises de l'Europe de la fin du XIX^e siècle, d'une société qui étouffe sous la fumée des cigares et la banalité des conversations.

Quand le narrateur avoue à Clara sa savante imposture, confessant qu'il n'est pas réellement un homme de science envoyé en mission pour étudier le limon pélagique et à la recherche du gastéropode primitif, il renonce à cette quête des origines dans sa vie et dans son récit. D'abord,

L'appel de la vérité est né de son attirance pour Clara, quand il choisit de substituer à l'emphase mensongère de Mortain l'ineffable satisfaction de faire l'amour avec sa belle confidente. Ce que Schehr appelle « *l'économie générale de la nature*[12] » s'oppose à l'économie d'excédents de la politique et des affaires, où la réalité matérielle est complétée par sa valeur symbolique en tant que langage et qu'argent. De même que le sexe et la mort sont le substrat du cycle biologique qui conduit de la putréfaction à la renaissance, de même on retrouve en Europe le même phénomène vital sur le plan culturel, avec le cycle régulier du commerce et des gouvernements. Dans le « Frontispice » du roman, le meurtre et le sexe ne sont pas des activités primaires, mais sont cuisinés et servis comme les aliments de la discussion. Cessant d'assimiler l'homme à un chasseur lubrique dans une jungle antérieure au langage, les intervenants font valoir que la pulsion sexuelle et la pulsion de meurtre peuvent être mises à profit par les politiciens et les industriels en vue de justifier leurs propres fonctions.

De même que le paon, dont Mirbeau se sert comme symbole de la symbolisation, l'art est un parasite qui se nourrit de la mort. Au lieu de succomber sous la poussée de l'instinct et de régresser vers un état antérieur, où l'action se passait du discours et la vie de la mise en scène, l'art tue la mort et la ressuscite sous la forme d'un thème. N'étant plus gouvernés par l'impératif biologique de la survie, les intellectuels présentés par Mirbeau agissent dans un stérile royaume de jeu décadent sur le langage et ne parlent que pour parler. La progression qui va de l'alimentation au discours, des objets de bouche aux mots, n'implique pas une acceptation disciplinée de la contrainte œdipienne exercée sur soi-même, mais une perversion des valeurs que la société française sacralise autant qu'elle les tourne en dérision. Adopter un comportement en fonction du but recherché et en vue de soutenir une dynamique temporelle opposant un présent de négation de soi à un futur d'accomplissement de soi, devient au contraire l'objet d'une méprisante auto-subversion. Dans le monde européen des escrocs et des gredins, l'objectif du travail est perçu comme ridicule. Une fois qu'il est déconnecté de sa mission de communication, le langage n'est plus qu'un jouet pour les « gens habiles », un amuse-gueule qui accompagne les cocktails et dont on jouit au même titre que du tabac ou du brandy. La discussion sur la vie et la mort ne comporte aucune perception nouvelle ni aucune sagesse, elle n'a pas d'autre but qu'elle-même. « *Ayant copieusement dîné* » (p. 165), le savant darwinien, le membre de l'Académie des Sciences Morales, le philosophe bavard et leur hôte aimable commencent à débattre du meurtre, « *à propos de je ne sais plus quoi, à propos de rien, sans doute* », dit le narrateur du récit-cadre (p. 165). Cependant que tuer est un puissant aphrodisiaque aux yeux de Clara, pour les participants mâles à la discussion, ce n'est qu'un divertissement sans conséquences.

L'ÉLOQUENCE MEURTRIÈRE

Dans leur conversation, les hommes continuent de poser en principe une inversion logique, causale et temporelle, par laquelle les mécanismes de contrôle mis en œuvre par les institutions sociales sont antérieurs aux délits qui requièrent l'application de la loi. Au lieu de protéger contre les homicides et les viols, ce sont les tribunaux, la police et les prisons qui sont protégés, contre les preuves de leur inutilité, par l'incidence des homicides et des viols. Ainsi, l'anarchiste Mirbeau imagine-t-il le personnage de l'étudiant, pour qui c'est le meurtre qui protège de l'absence de toutes lois propre à la liberté : « *S'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernements d'aucune sorte, par ce fait admirable que le crime en général, le meurtre en particulier sont, non seulement leur excuse, mais leur unique raison d'être... Nous vivrions alors en pleine anarchie, ce qui ne peut se concevoir...* » (p. 165).

Pendant qu'un des invités affirme ainsi la nécessité du crime pour justifier l'instauration de systèmes répressifs contraires à toute équité, un autre convive présente l'application de la loi et l'existence des bureaucraties judiciaires comme le prix que doivent payer les pauvres pour assurer la criminelle impunité des riches : « *En cette affaire, comme en toutes autres, ce sont les petits qui*

paient pour les grands » (p. 167). Le meurtre est alors aussi bien un bon prétexte pour pouvoir en débattre qu'une bonne raison pour construire des prisons. Mais seuls les imbéciles, de l'avis de tous les convives, sont convaincus et enfermés dans l'inflexibilité de leurs arguments.

Dans le « Frontispice », le débat lui-même devient une forme adoucie de la violence sublimée. Agencée avec art et répartie entre les divers intervenants, qui apparaissent comme autant de poupées parlantes, chaque théorie sur la nécessité de tuer devient la cible d'une galerie de tir abattue sur le côté par d'autres marionnettes qui brandissent le fusil de leur éloquence de barreau. Dans le texte de Mirbeau, le meurtre apparaît comme le sujet fondamental et comme la raison d'être de toutes les lois, de tous les arts et de tous les débats — comme une idée revêtue de la parure changeante du langage et dont le style n'est autre que l'idéologie, l'esthétique ou la religion.

Dans l'utopie, où ont disparu la pénurie et le besoin, l'abondance étouffe les mots susceptibles d'évoquer l'objet du désir. Quand on acquiert et qu'on tue en même temps, on efface le douloureux sentiment du dualisme, et le sujet retrouve un état de possession de soi qui lui suffit. Mais dans la société, les mots contribuent à éloigner les référents et à les rendre plus vagues, de sorte que la discussion sur le meurtre qui divertit les amateurs mis en scène par Mirbeau est inévitablement cyclique, sans signification ni conclusion, et brode perpétuellement des hypothèses le long de la vérité sans jamais parvenir à la saisir.

D'un autre côté, la fusion orgasmique avec un objet dont l'altérité est détruite quand on l'assimile en soi, confère aux assassins un pouvoir démiurgique qui leur permet de rivaliser avec Dieu. Au lieu de nommer, de séparer et de diviser l'eau et la terre ferme, l'obscurité et la lumière, celui qui tue rétablit un état originel d'indivisibilité, devenant ainsi une divinité qui n'est pas diminuée par l'acte même de la création. En synchronisant « *le spasme de plaisir de l'un [...] avec le spasme de mort de l'autre* » (p. 166), il est bel et bien un artiste, dont le *medium* est la destruction.

Il y a une futilité désespérément oxymorique dans les débats sur la violence, dans la mesure où le langage ne fait que séparer ce que le meurtre unit. Ce qu'aiment les participants mâles, c'est s'amuser interminablement à spéculer, ce sont les discussions qui ne sont jamais mises à mort par la connaissance, la certitude ou le consensus. Le sexe et le meurtre, le chaos et l'indifférenciation, sont le principe et la fin de toutes choses — un œuf incubé par la culture, formé par la répression, transformé en névroses qui acceptent le passage du temps et l'ajournement des plaisirs, qui remplacent les expériences du plaisir par les expressions du désir. Le point de départ du récit de Mirbeau, c'est le manque, quand le narrateur intradiégétique, piqué par la jalousie et l'humiliation, accepte la mission-sinécure que lui offre Mortain, et avec ses fallacieuses accréditations d'embryologiste de renom, part en quête de « *l'initium protoplasmique de la vie organisée* » (p. 205). En s'éloignant d'un monde de logomachie, il remonte le temps jusqu'à la Chine, où le meurtre ne constitue pas un simple hors-d'œuvre dans les conversations, mais un banquet tout entier, dont la surabondance tue l'appétit pour les mots. Pour ceux qui ont faim, le meurtre n'est pas seulement une affaire de théorie et d'hypothèses : il existe en chacun de nous, comme le dit un convive, « *à l'état embryonnaire de désir* » (p. 174).

Engendré par le conflit, structuré par la dynamique temporelle du développement des personnages et de l'élaboration de thèmes, le récit de Mirbeau, comme toutes ses fictions narratives, décrit une traversée au cours de laquelle un héros, qui navigue au milieu des bas-fonds de l'ignorance de soi et du danger, s'embarque sous un prétexte spécieux. Emporté à bord du bateau de l'intrigue vers une destination inaccessible, il se maintient en vie grâce au langage qui exprime tout à la fois sa crainte et son désir de pénétrer dans un havre, puisqu'il cesse d'écrire lorsqu'il satisfait cette aspiration : le but n'est autre que l'origine : « *Jamais, jamais n'arriver quelque part* », dit le narrateur avec regret, « *car arriver quelque part, c'est mourir !* » (p. 231). Si, comme l'affirme Clara, le sexe et la mort sont des principes complémentaires qui contribuent au changement et à la renaissance, alors le voyage à bord du *Saghalién*, le navire textuel dont Mirbeau est le capitaine, décrit une métempsycose qui fait passer le narrateur de la morbidité de la culture

européenne à la vigueur native de l'Orient.

S'étant ainsi revitalisé, tant sur le plan moral et psychologique que du point de vue de l'expression littéraire, le narrateur change au cours de son périple de Marseille à Ceylan : il régresse au stade du pervers immature qui s'illusionne sur lui-même, il jouit de la munificence sexuelle de Clara, qui fait preuve envers lui d'une maternelle générosité, il renonce à simuler plus longtemps la prétention à une virilité adulte, il se réchauffe au contact des caresses émasculantes de sa maîtresse qui le qualifie de « *pauvre bébé* » et de « *petit enfant* » (p. 235). C'est précisément parce qu'il est avec Clara que le narrateur comprend la sagesse des propos de Mortain, quand il soutenait que l'honnêteté est une source d'appauvrissement : « *L'honnêteté est inerte et stérile, elle ignore la mise en valeur des appétits et des ambitions* » (p. 203).

LA NATURE PERVERTIE

Parallèlement au cycle biologique qui unit les cadavres pourrissants aux fleurs luxuriantes, il existe un cycle économique qui unit les marchandises de pacotille aux profits du marchand. De même que l'avoine que le père du narrateur trempait dans l'eau ou additionnait de menus graviers, l'éloquence de Mortain est surchargée d'une lourde rhétorique. C'est l'impossibilité de mesurer la valeur de la camelote et le sens du verbiage — dont les intérêts sont accrus par l'obscurité —, qui entretient une économie reposant sur l'excès de vide. Le pervers, selon Chasselet-Smirgel, vit dans un monde doré, où les idéalizations trompeuses masquent son insignifiance et ses trésors excrémentiels. La volatilité des discours de Mortain, qui travestit sa flatuosité en douce éloquence, est comparable à une marchandise frelatée qui est rachetée sous forme d'or, l'or du profit réalisé par l'homme d'affaires. La poésie, la politique et le commerce accroissent leur substance grâce au style, la vérité grâce à l'hyperbole, les objets grâce à leur ornementation — de même que les volatiles au cri perçant métonymisés sous la forme du splendide plumage du paon. Plus la phraséologie est séduisante, plus le message est vide.

Cependant Mortain ne se laisse pas égarer par sa passion pour la démagogie ; et les marchands ne se laissent pas duper par leur propre habileté à tromper les autres. Clara est la véritable apologiste des illusions que se crée le pervers, quand elle chante les blessures ouvertes et les membres brisés, qui sont pour elle la matière première de la poésie. Dans le Jardin des Supplices, le sang coule pour enrichir la terre où poussent les hibiscus. Dans l'amphithéâtre du chirurgien, sur la table d'opération, le sang est versé pour nourrir la cruauté sadique du médecin : « *L'art !... l'art !... le beau !... sais-tu ce que c'est ?* », demande l'infâme Dr Trépan à son fils.. « *Eh bien, mon garçon, le beau c'est un ventre de femme, ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans !* » (p. 173). Des scalpels du praticien aux couteaux du bourreau, les outils utilisés par les artistes, les guérisseurs, les exécuteurs des hautes œuvres et les écrivains sont peu différents, et leur but est fondamentalement identique.

Paradoxalement, le monde le plus naturel n'est pas le paysage chinois de jasmins et de gibets, mais la serre empoisonnée de Mme G., où seul son âge avancé empêche l'hôtesse de cultiver « *la fleur du vice en son propre jardin* » (p. 198). Comme l'a montré Christian Berg, la nature est une construction imaginaire façonnée par l'idéologie du sujet et qui appartient au royaume du désir [13]. Reflétant le sujet en train de la contempler, elle est triviale pour le cynique blasé, incontrôlable aux yeux de ceux qui ont peur de leur propre atavisme, belle aux yeux du pervers qui cherche à camoufler son sadisme anal. Comme l'explique Chasselet-Smirgel, « *le besoin d'idéaliser l'environnement, le décor, semble être fondamental pour le pervers, toutes les choses qui entourent le Moi sont comme un miroir dans lequel elles se reflètent*[1] ». En combinant une intelligence organisatrice et une idéalisation esthétique de soi, le jardin est aussi une image du pervers : il est la synthèse de l'art et de la nature, il raffine la croissance naturelle grâce à l'ingéniosité de l'horticulture, il prend le chaos originel de la vie des plantes et le rachète en donnant une forme géométrique aux parterres de fleurs.

Au début, le narrateur de Mirbeau, dont le cynisme résulte d'une vie faite de vices et de privations, considère la nature comme un langage vulgaire purement et simplement adapté à ses propres fins. Comme le des Esseintes de Huysmans, il ne voit dans les perspectives de montagnes, dans les prairies tachetées, dans les paysages infinis de la mer, qu'un stock restreint d'images **élaborées** par des visionnaires ou des imbéciles. À la différence d'une bibliothèque dont les volumes sont obscurs et d'autant plus précieux, la nature est déchiffrable par n'importe qui et, par conséquent, redondante et rebattue : « *Son principal caractère* », comme s'en plaint le narrateur, « *est qu'elle manque d'improvisation. Elle se répète constamment, n'ayant qu'une petite quantité de formes, de combinaisons et d'aspects qui se retrouvent, ça et là, à peu près pareils* » (p. 214).

Cependant, après être tombé sous le charme de Clara, le narrateur adopte un point de vue nouveau, plus juvénile, quand la sentimentalité amoureuse enrichit son langage, tout fraîchement empreint de romantisme, et qui, en retour, embellit le monde de la nature qu'il crée et exprime simultanément. Ainsi, le narrateur part d'une position typiquement décadente, le solipsisme linguistique, condamné à vivre confiné à l'intérieur, faute de disposer des mots pour décrire la nature. Identifiée à l'agriculture, conséquence majeure de l'échec de sa campagne électorale, la nature est réduite à l'argent que les électeurs tirent de leurs récoltes : « *De la betterave, encore de la betterave, toujours de la betterave !... Tel est ton programme* », conseille le ministre à son nouveau candidat (p. 184).

Naturellement, le côté pratique des betteraves et la poésie du jasmin ne sont que des inflexions du langage propres à chaque personne qui parle, puisque l'argent gagné par les betteraviers les fait vivre dans un monde aussi doré et glorieux que le splendide jardin où se reflète le poète intoxiqué par l'amour. Pour le narrateur, la tristesse monochrome qui sourd des chambres du Parlement ou des tripots enfumés, la monotonie en noir et blanc des textes, font place aux teintes lumineuses illuminant la réalité objective qu'il vient de redécouvrir. Ainsi, en écrivant *Le Jardin des supplices*, Mirbeau fait machine arrière dans son récit : du pays des merveilles de l'Orient, sources d'expériences indescriptibles, il nous ramène au terne royaume européen des mots et des livres. Avant sa rencontre avec Clara, de son propre aveu, pauvre était son expérience, et terne son langage lessivé par le calcul et le pragmatisme : « *À cette époque, j'eusse été incapable de la moindre description poétique, le lyrisme m'étant venu, par la suite, avec l'amour* » (p. 214).

Pourtant Clara sait que la poésie ne fait qu'entraîner davantage d'excès pléonastiques. Dans le Jardin des supplices, l'efflorescence se réincarne dans les fleurs, les images se transforment en choses — accomplissant du même coup le rêve des décadents de distiller un livre entier en épithètes isolées, puis de concrétiser l'épithète dans l'objet qu'elle caractérise. Les noms des fleurs sont des essences, « *tout un poème, tout un roman* » (p. 273), matérialisant ainsi le langage qui, en Europe, n'est que vide et que vent. Les tirades d'Eugène Mortain sur la marine marchande ou la réforme de l'enseignement — discours politiques que ne vient souiller aucune idée — sont comme résumées dans les noms commémoratifs donnés par les jardiniers français aux iris ou aux narcisses, d'après ceux de généraux ou de politiciens : « *Le général Archinard* », « *Le Triomphe du Président Félix Faure* » (p. 272). Dans le paradis utopique de Mirbeau, la nature n'est pas isolée par une façon de parler prétentieuse, et la réalité n'est pas colonisée sur le plan linguistique, puisque le poème est une fleur et que la fleur est un poème.

Comme le montre Maurice Blanchot^[14], les objets ont le droit de mourir quand ils sont soumis à la violence de leur transformation en littérature. Ce que Mirbeau se propose de faire dans son roman est l'inversion de ce processus : c'est la réalisation de l'œuvre d'art qui permet à l'objet de renaître. Plutôt que de faire reposer sa structure sur des cycles de destruction et de régénération, *Le Jardin des supplices* évoque une dialectique de l'intimité et du divorce. Après avoir, au début, séparé les consommateurs et la nourriture, les participants aux débats et leur conversation, les tireurs et leurs cibles, les corps érotisés et la charogne, Mirbeau les réunit ensuite tous ensemble, révélant leur identité sous-jacente, dans la mesure où l'éternité réunit ce que le temps sépare.

Si l'on en croit Chasseguet-Smirgel, le pervers sadien exige de mettre à bas les institutions qui hiérarchisent et divisent, à cause de son vif désir de saper les systèmes de classifications qui le

handicapent, puisqu'ils mettent en lumière son infériorité et sa petitesse. L'anarchiste de Mirbeau manifeste un rejet comparable des modèles œdipiens de l'autorité, dont les lois sont imposées par des pères tyranniques — les présidents, les professeurs, les généraux —, qui prennent pour victimes ceux dont ils piétinent la liberté. Parallèlement à la mise en accusation de l'État par Mirbeau, il y a l'affirmation des droits des individus. Des institutions telles que l'armée et l'école, dont la fonction implique de subordonner la liberté à l'obéissance, sont conçues sur le modèle de la famille : c'est la famille qui est l'entité originelle dont la mission est d'interdire et de punir.

L'ambition de Sade de mettre Dieu à mort se reflète dans l'attaque de Mirbeau contre les pères en tant que tyrans originels et que personnages capricieux, cruels et puissants, qui s'opposent aux unions incestueuses et qui exhibent leur force afin de rapetisser et de castrer leurs fils. Il y a un évident mobile œdipien dans le refus par Mirbeau de toute autorité et son élimination des parents, dans son désir de redonner du pouvoir aux orphelins de façon à ce qu'ils soient « *librement élevés selon leur nature et leurs vrais besoins* [15] ». Tous les anarchistes envisagent le renversement des oppresseurs, l'abolition des systèmes qui organisent et classifient, qui divisent les gens en fonction de leur richesse, de leur sexe, de leur idéologie ou de leur race. L'anarchiste, comme le révolté sadien ou comme Clara dans le Jardin des supplices, est une mère perverse qui foment la destruction, qui engendre la vie à partir de la mort — « *une cruelle et toute-puissante mère, qui assume le rôle de cause première de toute la création, c'est-à-dire celui de Dieu lui-même. Car cette destruction représente la création d'une nouvelle dimension, où dominant l'indifférenciation, la confusion et le chaos* [16]. »

Dans le roman de Mirbeau, le désir d'éliminer la différence — l'engagement à contribuer à l'assimilation et au métissage — arrache son masque à l'humanitarisme utopien afin de le faire apparaître comme la force instinctive qui pousse à dévorer et à tuer. Pour emprunter l'expression de Bernheimer, c'est « *la mauvaise décadence* » qui s'investit dans le sclérosé modèle européen de division et de hiérarchisation. Il tue à distance. D'un autre côté, « *la bonne décadence* » exhorte l'autre à se laisser manger, cerner, incorporer par la bouche ou le sexe et absorber en soi. L'écorchement des prisonniers, technique de torture en usage dans les établissements pénitentiaires de Chine, fait apparaître l'arrachement de la peau comme une première barrière à franchir. L'identité, l'épiderme, les fluides corporels s'écoulent de leurs enveloppes poreuses, fertilisant la terre dans laquelle la vie est enracinée. Les fleurs sont des formes éphémères, qui fleurissent pendant un jour : elles sont périssables au même titre que les condamnés qui, retournant à la terre, sont absorbés dans un humus saturé de sang, point d'aboutissement et d'origine que le narrateur identifie à la mort. Le récit de Mirbeau fonctionne donc de la même façon que le Jardin des Supplices, qui s'empare de corps reconnaissables par leurs limites et qui les mélange tous ensemble jusqu'à ce qu'il n'en reste que de la poussière.

La dénonciation anarchiste du gouvernement, le détrônement sadien de Dieu, le meurtre œdipien des pères, se produisent dans « *l'univers du sacrilège* ». Là, selon Chasseguet-Smirgel, « *tout ce qui est tabou, interdit ou sacré, est dévoré par le tube digestif, énorme machine à broyer, qui désintègre les molécules de la masse ainsi obtenue afin de la réduire à l'état d'excrément* [17] ».

À bord du *Saghalién*, le narrateur et Clara engagent la conversation avec deux compagnons de voyage, défenseurs caricaturaux des institutions décadentes dont Mirbeau fait la satire dans la première partie de son roman. D'un côté, il y a l'incarnation de la violence dépersonnalisée : un Anglais, officier d'artillerie expert en balistique. De l'autre, il y a l'avocat d'une agression qui s'exprime plus crûment : un infortuné Français à qui il est arrivé de se livrer conjoncturellement à l'anthropophagie. L'explorateur cannibale qui apparaît dans *Le Jardin des supplices* se situe dans la longue lignée des personnages mirbelliens qui domptent l'angoisse de la différence en tuant et en ingérant ce qui semble incontrôlable et étranger. Une parodie bouffonne de la machine sadienne à broyer, le capitaine Mauger du *Journal d'une femme de chambre*, se fait gloire d'être un omnivore intransigeant, puisqu'il se vante de manger des fleurs, des sauterelles, des rats, des chenilles et des serpents. Affirmant le privilège de l'espèce de dominer les plantes et les animaux qu'il dévore, Mauger rétablit la paix dans le monde de la nature de la même façon que les colonialistes parmi les

peuples indigènes, non pas au moyen de massacres confinant au génocide, mais par une agression orale primaire. Plus la forme de vie est exotique, plus vif est le désir de la manger : « *L'hiver surtout, par les grands froids, il passe des oiseaux inconnus [...]. On me les apporte... et je les mange... Je parie qu'il n'y a pas, dans le monde, un homme qui ait mangé autant de choses que moi [18]* » (p. 108).

Consommer la chair d'un furet apprivoisé, comme Mauger, ou celle des noirs des tribus d'Afrique, neutralise la crainte de l'altérité en transformant les autres en nourriture que l'on ingurgite et incorpore en soi. L'importance œdipienne accordée au statut et à la différence — qu'elle soit liée à l'âge, à la force, à la maturité sexuelle ou à une discrimination d'ordre moral — devrait logiquement s'étendre aux colonialistes, qui se reconnaissent à eux-mêmes une supériorité en tant que pères civilisateurs chargés d'organiser les vies de leurs enfants indisciplinés et rétifs. Cependant, l'explorateur français du roman est un anthropophage réticent qui ne se nourrit des Italiens nerveux et des Marseillais qui sentent l'ail qu'en cas de nécessité, quand il y va de sa survie, comme il l'explique : « *On ne mange pas ça [...] par gourmandise. J'aime mieux le gigot de mouton, ou le beefsteak* » (p. 219).

Ce cannibale dépourvu d'enthousiasme du *Jardin des supplices* n'est qu'un pâle précurseur du général Archinard qui, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, a cessé d'être une espèce de fleur ainsi baptisée en son honneur, pour devenir l'auteur impuni de massacres coloniaux qui lui permettent de collectionner les peaux de ses victimes en guise de trophées. Invitant le narrateur à entrer dans le sanctuaire de ses pièces privées, Archinard lui montre les murs couverts de « *peaux de nègres* » et souligne la souplesse soyeuse de la peau de femme, assez fine, selon lui, pour être utilisée en maroquinerie, pour fabriquer des gants, des valises et des portefeuilles de qualité supérieure. À l'instar de l'explorateur, Archinard a envie de vomir à la simple idée de consommer de la viande d'Africain : « *Le nègre n'est pas comestible, il y en a même qui sont vénéneux* », explique-t-il[19]...

PERVERSION ET INDIFFÉRENCIATION

Dans les romans de Mirbeau, l'idéal utopien d'égalité dans l'indifférenciation est comparable à l'objectif du pervers sadien d'éliminer les noms et les catégories, pour retourner à un état de désordre. À la différence de ses ennuyeux compagnons européens, Clara ne voit pas un ennemi dans l'autre avec qui l'on fait l'amour, que l'on torture ou que l'on mange, mais un amant dont la souffrance mérite d'être appréciée. Dans l'attaque menée par le « *mauvais décadent* » contre les institutions corrompues, la violence est propre, les cibles sont anonymes et lointaines. La chaude intimité du sang répandu, le plaisir voyeuriste à contempler les blessures du corps et les trous qu'on y creuse, et la gloire que l'on tire de l'abjection et de la nudité sont rendus impossibles par la distance. Quand la technologie l'emporte sur l'art — quand l'efficacité supplante le plaisir —, le paradigme du tueur est l'expert en munitions, ou l'inventeur des balles Dum Dum ou Nib Nib, qui réduisent leurs victimes en poussière, sans même laisser de sang pour engraisser la terre, ni de nourriture pour les paons, ni de peaux à l'usage de la « *maroquinerie* ». Le massacre à longue distance de collectivités anonymes, réduites à « *un tas de cendres, ou même une légère fumée roussâtre* » (p. 223), réalise ce que Emily Apter appelle « *l'inversion de la barbarie et de la civilisation* », comme quand « *le maître bourreau se lamente sur "le gaspillage de la mort" qu'est la mise à mort sans torture, qui caractérise l'époque moderne[20]* ».

Dans la dernière partie du roman, il y a une étourdissante succession cinématique de scènes alternativement cauchemardesques et paradisiaques. Au fur et à mesure que Clara et son masochiste compagnon se précipitent d'un lieu à l'autre (ils partent du jardin de Clara avec son kiosque doré et ses scarabées étincelants, passent par les quais et les marchés du port regorgeant de marchands de poissons et de viandes, qui font retentir des gongs et colportent des carcasses de chiens noyés et de chauves-souris empalées sur des baguettes, parviennent aux environs désolés et desséchés du bagne,

puis pénètrent à l'intérieur de la prison et, en passant par les cellules où s'entassent des occupants affamés qui aboient et qui hurlent, ressortent à la lumière du soleil pour découvrir la magnificence du jardin dessiné par le célèbre botaniste Li-Pe-Hang), les personnages, et aussi les lecteurs, en perdent leur sens de l'espace et de l'orientation. Ils n'arrivent plus à distinguer l'enfer et le paradis, les catégories s'effondrent, les choses s'écoulent les unes dans les autres, cependant que le récit, dans sa topographie même, impose la dissolution des contraires : du masculin et du féminin, du beau et de l'horrible, du bien et du mal.

Évidemment, le jardin est un espace structuré, divisé par des allées, bordé par des canaux, qui comporte des étangs et qui exprime l'ambition de l'homme de rivaliser avec Dieu et de surpasser la gloire de la Création. Mais l'alternance de Bouddhas bienveillants et d'échafauds souillés de sang, de jeunes filles en prières et de prisonniers crucifiés, de fleurs inoffensives et de végétaux carnivores, efface les frontières, annule le principe de la distinction et de la séparation. Comme le note Chasseguet-Smirgel, « *en grec, le sens de nomos, la loi, c'est "ce qui est divisé en parties". Ce qui montre que le principe de la séparation constitue le fondement de la loi.* » Là encore le but de l'anarchiste, le démantèlement du gouvernement, est analogue au désir du pervers de semer le désordre et de fomenter la confusion. : « *La subversion de la loi, la parodie d'une religion vouée à l'adoration de Dieu, visent à inverser le chemin qui mène de l'indifférenciation à la séparation et à la démarcation*^[21]. »

Structuré par les règles de la grammaire et de la syntaxe, le langage corrige lui aussi la contingence de la réalité matérielle, en faisant obstacle à l'existentielle prolifération de corps et de choses dans tous les sens. La transformation d'objets en mots est aussi une manière de combattre « *le désir sadique-anal de profond désordre et de confusion* ^[22] ». D'un côté, les expériences de l'enchantement et de l'horreur que l'on fait dans le Jardin des Supplices sont si extrêmes qu'elles en deviennent virtuellement indescriptibles. De fait, le patient de Mirbeau, l'énumération exhaustive d'espèces de fleurs, les descriptions de tortures, détaillées et qui ne reculent devant rien, attestent le refus de l'auteur de succomber à un autisme infantile et à la capitulation de la langue. Après que Dieu, dans la *Genèse*, eut créé toutes choses, arrachant à la terre les créatures vivantes dont il a peuplé le monde, il a fait cadeau à l'homme du don de la parole et du privilège d'établir des classifications : « *L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme*^[23]. »

Depuis la promulgation onomastique de la création physique sous la forme de mots et de noms, jusqu'à la réorganisation du monde dans la poésie chargée de chanter la gloire de Dieu, le langage poursuit l'œuvre divine consistant à diviser et à structurer, et à contrecarrer ainsi la tentation du mutisme et de la réification. Dans l'un des épisodes centraux du roman, Mirbeau illustre la tendance anarchique du pervers à retransformer les mots dans les choses qu'ils désignent, et à restaurer de la sorte un état d'universel anonymat, dans lequel il n'y aurait plus de définitions ni de significations. Lawrence Schehr remarque que la torture dans le domaine politique vise à produire des discours, à infliger des souffrances en échange d'une information obtenue avec peine, alors que, dans le cas des supplices, il n'y a aucune révélation à extorquer : « *Il y a une différence entre la torture, antérieure à l'acte de parler, et le supplice, postérieur à l'acte de parler, mais antérieur à la mort. [...] La torture, c'est de la souffrance et une action échangée contre des mots. Avec le supplice, il n'y a plus d'échange*^[24]. »

Dans une œuvre où des personnages masculins dépourvus de noms sont presque tous identifiés par leur fonction — écrivains célèbres, savants darwiniens, aimables philosophes, maîtres bourreaux —, le prisonnier à qui Clara et le narrateur rendent visite au bain est un Poète métonymiquement réduit à la seule partie de lui-même que peuvent apercevoir les visiteurs : « *la Face* » (p. 267). Enfermé dans une cage pestilentielle qui est divisée par des barres de fer et des cloisons de pierre, séparé à jamais de sa propre histoire, privé de son humanité et de son nom, il est déconnecté de son corps par un collier de fer qui l'empêche de bouger et ne laisse apercevoir que sa tête : « *On eût dit d'effrayantes, de vivantes têtes de décapités posées sur des tables* » (p. 264). Le

versificateur réduit à sa Face, puis à des cris inarticulés, à des caquetages et à des grognements sortis de sa bouche, est ensuite transformé en matière première de son poème : un corps immonde, dévoré par la gangrène, qui attend son exécution et dont le cadavre servira d'engrais pour fertiliser la terre : « *La pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie* », comme il l'a écrit dans son poème *Les trois amies* (p. 269). Déshumanisé par le traitement qu'il reçoit des mains de ses geôliers, le Poète est assimilé à son œuvre, réabsorbé dans des images qu'il ne comprend même plus. Il n'est plus un auteur, mais il est changé en l'objet de sa propre création. Nourri de morceaux de viande crue ou pleine de vermine par les femmes qui visitent la prison, il devint à son tour de la viande pourrie, de la chair purulente destinée à nourrir le jardin, qui est le premier et le dernier consommateur dans la chaîne alimentaire.

Dans la *Genèse*, la honte attachée au côté corporel de l'homme a été rachetée par le privilège de nommer les choses, récompense divine. De même qu'Adam, le premier poète, a choisi les termes justes pour désigner les oiseaux et les autres bêtes, de même l'écrivain ouvre l'accès à la signification de l'objet quand il le révèle au moyen d'images. Tel un apprenti au service de Dieu, le poète répète l'acte originel de la séparation entre le langage et la réalité, suggérant, par l'exactitude de ses mots, qu'il existe un lien entre le Créateur et la Création. Cependant le pervers sadien rétablit l'inexprimable gratuité de la matière, et va même plus loin encore en transformant le Distributeur de Noms en l'objet qu'il a désigné, balayant du même coup sa mémoire de telle sorte qu'il ne sait même plus qu'il s'appelle le Poète. L'effondrement des oppositions réalisé par le pervers s'étend à la séparation entre le corps et l'esprit, entre le juge et l'objet de sa censure. Dans le Jardin des Supplices, seuls les bourreaux jouissent du privilège de découvrir l'essence des choses. En association rapport sexuel et corruption, Clara leur est comparable : elle aussi fait écho aux « *raisonnements matérialistes de Sade, quand il parle de [...] l'égalité entre la mort et la vie et qu'il refuse le dualisme du corps et de l'âme* », visant ainsi à « *réduire à néant l'univers de la différence (l'univers génital) et à mettre à sa place l'univers anal dans lequel toutes les particules sont égales et interchangeables* [25] ».

Dans l'établissement pénitentiaire de Mirbeau, la torture a pour but habituel d'éliminer le contrôle exercé par la victime sur son propre corps, de lui voler sa dignité humaine. C'est le stade auquel on parvient quand le prisonnier n'est plus qu'une machine manœuvrée par d'habiles techniciens qui arrachent à son corps un ensemble restreint de réactions involontaires : il se tord, il se contracte, il hurle. Des poètes qui en sont réduits à aboyer, des hommes qui jadis s'exprimaient symboliquement dans la langue de leurs vêtements, sont écorchés et leur peau ne tient plus qu'à un fil — ce qui les fait apparaître dans leur nudité qui, comme pour Adam, est significative de leur faute.

L'éloge que fait Clara de la salubrité d'un érotisme naturel contraste avec les sanglantes éjaculations produites par le supplice de la caresse, forme de mise à mort par la masturbation. Son insistance sur les cycles éternels de pourriture et de renaissance est démentie par les brisures dans la chaîne alimentaire, par exemple quand le cadavre de son amie Annie, défigurée par l'éléphantiasis, est repoussée par les charognards auxquels elle a abandonné son corps, comme le rappelle Clara : « *Elle voulait que son corps fût déchiré par le bec des vautours. [...] Eh bien, les vautours refusèrent ce festin royal, qu'elle leur offrait... Ils s'éloignèrent, en poussant d'affreux cris, de son cadavre... Il fallut le brûler* » (p. 245).

Selon Clara, le procédé de mise à mort le plus exquis, appliqué aux aristocrates, est le supplice de la cloche. Tandis que les châtements les plus courants que l'on inflige dans le Jardin des Supplices crèvent la peau, produisant des effusions de sang qui arrosent le sol et mélangent la chair et la poussière, le supplice de la cloche respecte l'intégrité de la surface du corps : c'est de l'intérieur qu'il endommage les organes internes, c'est au moyen de vibrations qu'il tue, c'est en marquant le pas qu'il détruit. C'est bien le mode d'exécution le plus savant. Dans le roman, le royaume intemporel de Clara, celui des instincts, fait contraste avec le monde européen de l'argent et du langage, où la satisfaction des désirs est renvoyée à plus tard. Structuré par les interdits œdipiens mis sur la satisfaction immédiate, on y exige que le garçon attende de grandir pour

ressembler à son père. Mais, comme dit Chasseguet-Smirgel (p. 34), le pervers rejette « *le temps dilatoire* », qui constitue une autre séparation conceptuelle entre l'expérience de la frustration présente et la promesse de plaisirs à venir. L'ironie du récit de Mirbeau vient de ce que les prisonniers ne sont pas punis pour de véritables crimes. Clara ignore les petits délits commis par les condamnés, et elle ne s'en soucie aucunement, puisque la souffrance de la victime et le plaisir du spectateur sont justifiés à ses yeux sur le plan esthétique comme sur le plan métaphysique. La punition infligée pour le crime d'être né, c'est d'être mis à mort par le temps, c'est d'être tordu et déformé par le passage du temps. La punition infligée au désir sexuel, c'est que le désir soit contrarié ou comblé, puisque le rêve priapique d'une érection éternelle est accompli et sanctionné par le supplice de la caresse et que les fantasmes de sodomie sont réalisés dans le supplice du rat jusqu'à ce que mort s'ensuive. Les supplices infligés dans le Jardin renouvellent la souffrance d'être vivant : ce sont des variations extrêmes des plaisirs et des douleurs propres au corps humain.

MIRBEAU ET LE DYNAMISME UTOPIEN

Le roman de Mirbeau pose aussi le problème de ce que deviennent les lois, les jugements, les condamnations, les inculpations, puisque la criminalité est un état de déviance et de différence qui ne saurait subsister dans l'univers sadien du désordre et de la confusion. En Chine comme en Europe, les gens qui en condamnent d'autres à mort sont des meurtriers au même titre que ceux qu'ils mettent à mort, puisque les principes de division entre ce qui est juste et ce qui est mauvais, entre le bien et le mal, sont subordonnés aux principes unificateurs du pouvoir et du plaisir : « *le gros patapouf* » (p. 296), qui régale Clara de ses considérations sur sa virtuosité professionnelle, n'est un monstre que si on le définit par opposition à des abstractions telles que la normalité. Il y a des fleurs qui exsudent un parfum d'innocence, cependant que le thalictre a l'odeur du sperme ; il y en a dont la douceur nacrée évoque la peau d'une belle femme, alors que d'autres encore suggèrent l'histopathologie, « *semblables à des thorax ouverts de bêtes mortes* » (p. 302). Dans le royaume de la perversion utopienne, le monstre est encore une chose qui met en lumière ce que Clara glorifie comme « *la resplendissante et divine immortalité des choses* » (p. 302).

Bien sûr, le Jardin des Supplices que crée Mirbeau n'est pas un lieu de synthèse, où les classifications ont été éliminées et les oppositions dépassées. Il est notamment à remarquer que le dualisme entre le voyeur et l'objet contemplé est illustré par le personnage même de Clara, incarnation d'une forme exaspérée de scotophilie qu'Emily Apter appelle « *une espèce particulière de voyeurisme déshumanisé*^[26] ». Le cycle biologique de la corruption et de la renaissance contraste avec le cycle économique des marchandises qui passent de main en main à des fins de profit : comme son père en avertit le narrateur, « *prendre quelque chose à quelqu'un et le repasser à un autre, en échange d'autant d'argent que l'on peut, ça, c'est du commerce* » (p. 189).

Ce qui, dans le monde de la nature, est une mutation de formes devient, dans le jardin de la perversion, l'invention artistique de nouvelles formes que l'on ne rencontre pas dans la nature, l'établissement de changements qui ne reflètent pas le dynamisme de la nature, mais qui contrecarrent et détruisent la nature. Le demiurge luciférien qui voudrait rivaliser avec Dieu vise à bouleverser la Création, et non à s'émerveiller devant l'extrême diversité du monde des choses créées. « *Le gros patapouf* » n'est pas un juge placé au-dessus du délinquant qu'il condamne, mais un artiste, dont le but est de défaire l'œuvre de Dieu, s'amusant par exemple à changer des hommes en femmes et à sculpter la chair humaine de mille façons qui défient l'imagination.

En dernière instance, l'objectif du pervers, c'est sa propre mort, c'est sa fusion incestueuse avec la terre-mère. D'un côté, le jardinier œdipien domine le terrain qu'il laboure : il vit dans le temps, il attend que les graines qu'il a semées commencent à pousser, il nourrit la terre de charognes et la force à produire des fruits. Avant que Dieu ne lui ait fait don du privilège de nommer les choses, l'homme ne pouvait être séparé du jardin antérieur à la chute où il habitait. C'est à ce stade d'immobilité indolente que le pervers aspire à retourner, là où l'art de la torture et

l'art de la fiction ne sont pas nécessaires pour fertiliser la terre avec le sang de la violence et la sueur du travail acharné. Donald Moss dit que les personnages utopiens « *veulent un travail "créatif" tendu vers une fin où les conditions qui rendent nécessaire un tel travail auront été rendues superflues, [ils] veulent voir un horizon sur lequel soit représenté le dernier d'un genre, où ses promesses ne soient pas seulement tenues, mais encore épuisées*^[27] ».

Dans son commentaire de *Totem et tabou*, Whitebook affirme que le penseur utopien et le pervers rejettent les interdits du parricide et de l'inceste, alors que leur reconnaissance est une condition de la vie civilisée. Les tabous œdipiens ne sont reconnus ni par les utopiens, ni par les pervers, qui aspirent à corriger les injustes répartitions du pouvoir et de la richesse, qui refusent aux pauvres les fruits du jardin. Avec sa structure en deux parties, *Le Jardin des supplices* illustre les objectifs contradictoires vers lesquels tend l'anarchiste : d'un côté il reconnaît les failles du système œdipien et est résolu à corriger les injustices de manière à en faire profiter tous les non-affranchis ; de l'autre, il postule le caractère irrémédiablement oppressif de la civilisation elle-même, rejette la loi du père et invoque le droit des individus à recourir à la violence afin de contre-balancer la violence institutionnelle infligée par l'État. Selon le modèle de Whitebook, le premier rebelle « *se révolte contre une injustice effective et accepte fondamentalement le monde structuré selon l'Œdipe et impliquant des renonciations réciproques* », cependant que « *la seconde espèce de rebelle, de son côté, rejette la totalité de l'organisation œdipienne* » et « *ne cherche pas une répartition plus équitable des renonciations, mais veut mettre définitivement fin au système même des renonciations* » (p. 426).

À la fin du roman de Mirbeau, subsiste la question de savoir laquelle de ces deux positions est adoptée par le romancier, question à laquelle il convient de répondre pour définir son idéal anarchiste. Pour commencer, le système européen qui exalte la corruption et la fraude est tellement vicié qu'aucune réforme fragmentaire ne semble possible. En faisant remonter l'aliénation de l'individu au « *joug déformant de la famille*^[28] », Mirbeau laisse peu d'espoir de succès à une correction par la culture qui se limiterait à prendre pour cibles la religion, la politique ou l'éducation. Cependant le rêve qu'entretient le pervers utopien d'une immersion narcissique au sein du jardin est un mirage aussi mortifère que le mensonge de la démocratie représentative. Le meurtre est le principe d'organisation du système chinois aussi bien que du système français, et la seule différence, c'est que, dans l'un, tuer est une affaire personnelle, privée, alors que, dans l'autre, des hommes sont réduits en poudre par des balles Dum-Dum à longue portée, anéantis, comme dit Clara, par « *tout ce qui rend la mort collective, administrative et bureaucratique* » (p. 289). Pourtant Mirbeau repousse également la vision que se fait Clara d'un univers sadique-anal : alors qu'elle exprime avec force son besoin de fuir l'hypocrisie et de renverser les barrières, et qu'elle trace un vigoureux tableau des sociétés moribondes revivifiées par le sang des victimes offertes en sacrifice, l'image que se fait Clara du sexe et de la mort ne montre pas le chemin de l'établissement de l'utopie.

Ni Sade ni Clara ne reconnaissent la mort comme un état de repos et d'immobilité. Au contraire, les cadavres grouillent de vers, sont « *un pullulement de vie vermiculaire* » et de « *larves immondes* », qui sont la forme primitive de la vie, et pas seulement l'organisme élémentaire que l'embryologiste était supposé chercher au large des côtes de Ceylan.

* * *

Si la théorie de la perversion de Chasseguet-Smirgel est juste, alors l'utopie créerait un état de perfection immuable, un monde de complétude prénatale dans lequel l'enfant jouit béatement de l'union incestueuse avec sa mère. Oublieux de son impuissance, le pervers nie le besoin de changement et, refusant de regarder en face sa propre inadaptation, cherche à arrêter le temps. Mais la particularité du roman de Mirbeau, c'est que le mouvement ne s'arrête jamais, puisque la mise en terre d'un corps est la condition de l'émergence d'un autre corps. La prostration nerveuse de Clara

et son effondrement hystérique sont annonciateurs de son rétablissement (analepse) et de ses futures visites au Jardin des Supplices, accompagnée par un autre homme qui succèdera au narrateur. Et la fin du récit oral devant des auditeurs en train de boire du brandy va permettre à l'un d'eux d'en tirer par la suite la matière d'un nouveau récit. Comme le dit Ki-Pai, la batelière chinoise qui conduit Clara au bateau de fleurs : « *Et ce sera à recommencer !...Ce sera toujours à recommencer !* » (p. 335).

L'achat et la revente de blé ou d'avoine frelatés, la retransmission d'une histoire embellie de détails apocryphes, la décomposition et la recomposition de formes rencontrées dans la réalité, autant de façons d'articuler l'envie de rejeter un *statu quo* mortel et celle de se lancer, loin de chez soi, dans des traversées dont la destination est inaccessible. Mirbeau a fait sienne l'aspiration sadienne à engendrer des métamorphoses incessantes, à abattre les structures existantes, à faire disparaître les frontières stables, à renvoyer les corps imparfaits et abîmés à leur excrémentielle absence de toute forme. La littérature devient la machine à broyer à laquelle Chasseguet-Smirgel fait allusion, un creuset dans lequel l'objet souillé est purifié par le feu. Mais, à la différence du pervers qui cherche un abri dans l'éternité du jardin, protégé des ravages du temps par son illusion narcissique, le personnage de Mirbeau est pressé d'avancer par son impatience et sa frustration : « *Ce n'est rien encore, mon chéri* », dit Clara en poussant le narrateur. « *Avançons !...* » (p. 303).

Robert ZIEGLER

Comme l'explique Moss, la création combine le dynamisme du travail et la perfection statique d'un état final vers lequel elle ne cesse de tendre avec force : « *Son ambition à long et à court terme est d'en finir avec cette tâche : transformer les conditions de telle sorte qu'il ne soit plus nécessaire de travailler davantage. De cette manière* », conclut Moss, « *le travail comporte une pulsion utopienne*[\[29\]](#). » Les structures œdipiennes oppressives peuvent justifier la révolte de Mirbeau, qui le pousse à renverser les mauvais pères que sont les professeurs, les prêtres ou les ministres. Mais l'aboutissement de son projet, la destruction du tyran et la réalisation de son objectif sont des rêves mortifères : « *Car arriver quelque part, c'est mourir* », comme l'a déclaré le narrateur. Les personnages de Mirbeau ne se reposent pas tranquillement dans le cadre de ses livres, à l'instar de Clara, qui imagine ses pieds serrés contre le bord du cercueil — ou de l'abbé Jules, qui secoue le sol où ses restes viennent d'être enterrés. Puisque l'utopisme de Mirbeau rejette l'immuabilité mortuaire de l'art et fuit la permanence des œuvres achevées afin de permettre à des

œuvres à venir de les détruire, il fait de la fiction un instrument de torture et du romancier un bourreau du Moi.

Robert ZIEGLER

Montana Tech, Butte (États-Unis)

(traduit de l'anglais par Pierre Michel)

[1] Le mot est employé par Lawrence Schehr dans son article « Mirbeau's Ultraviolence », *SubStance*, Madison, 27.86 (1998), p. 106.

[2] Michel, Pierre. « Introduction. » au *Jardin des supplices*, in Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque*, tome II, Paris – Angers, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2002, p. 132.

[3] Bernheimer, Charles, « The Idea of Decadent Subjects : Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture in the Fin-de-Siècle in Europe », Ed. T. Jefferson Kline and Naomi Schor, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2002, pp 91-92.

[4] Michel, Pierre, *loc. cit.*, p. 136.

[5] Chasseguet-Smirgel, Janine, *Creativity and Perversion*, New York, Norton, 1984, p. 393.

[6] Whitebook, *op. cit.*, p. 427.

[7] Bernheimer, *op. cit.*, p. 95.

[8] Mirbeau, Octave, *Le Jardin des supplices*, in *Œuvre romanesque*, t. II, *loc. cit.*, 2002, p. 178. C'est à cette édition que renvoient les indications de pages.

[9] Whitebook, *op. cit.*, p. 431.

[10] Janine Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 75.

[11] Janine Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 3.

[12] Lawrence Schehr, art. cit., p. 97.

[13] La nature, dit Christian Berg, n'est qu'un « *mirage naturaliste* », qui s'accommode d'un nombre illimité d'interprétations : nature « *création de Dieu* », nature « *salvatrice* », nature « *tentatrice* », nature « *loi nécessaire* »... (« Huysmans et l'Antiphysis », *Revue des Sciences Humaines*, n° 170-171, avril-septembre 1978, p. 35.

[14] « *Dans la parole* », écrit Blanchot, « *meurt ce qui donne vie à la parole ; la parole est la vie de cette mort, elle est "la vie qui porte la mort et se maintient en elle"* » (*La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 316).

[15] Carr, Reginald, « L'Anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire : essai de synthèse », in *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Pierre Michel et Georges Cesbron éd., Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 69.

[16] Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 5.

[17] Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 4.

[18] Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Flammarion, 1983, p. 108.

[19] Octave Mirbeau, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 115.

[20] Emily Apter, « The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau », *October*, n° 47, hiver 1988, p. 102.

[21] Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 9 et p. 10.

[22] *Ibidem*, p. 8.

[23] *Genèse*, II, 19 (traduction de Louis Segond).

[24] Lawrence Schehr, art. cit., p. 112.

[25] Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 4.

[26] Emily Apter, art. cit., p. 114.

[27] Moss, Donald, « On the Fetishization of “Creativity” : Toward a General Theory of Work », *American Imago*, n° 54 – 1, printemps 1997, p. 13.

[28] Reginald Carr., « L'Anarchisme d'Octave Mirbeau dans son œuvre littéraire : essai de synthèse », in *Octave Mirbeau, loc. cit.*, p. 69.

[29] Donald Moss, « On the Fetishization of ‘Creativity’ : Toward a General Theory of Work », *American Imago*, n° 54-1, printemps 1997, p. 9.

[i] Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 65.