Sorbonne Université – Faculté des Lettres
UFR de Littérature Française et Comparée

Année Universitaire
2018/2019

Alexandre GORIN-LAVARENNE

Les formes allégoriques de la torture dans *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau

Mémoire de Master I
préparé sous la direction de
Monsieur le Professeur Pierre Glaudes

Mention : Littérature, philologie et linguistique
Spécialité : Littérature française

Avertissement

Les références entre parenthèses dans le texte renvoient à l'édition du Jardin des supplices *de Michel Delon (Gallimard, coll. Folio Classique, 1991).*

INTRODUCTION

La société française de la fin du dix-neuvième siècle ne manque pas de contradictions. Se targuant d'« extrême civilisation » et s'affichant progressiste, elle voit en son cœur de nombreuses mutations d'ordre politique, moral, et artistique, et là où certains voient un progrès, d'autres crient à la décadence. Ainsi sur le plan littéraire deux mouvements importants symbolisent cette contradiction. L'on trouve d'un côté le naturalisme, qui commence toutefois à décliner, après l'achèvement par Zola des *Rougon-Macquart* en 1893, et la mort de Maupassant la même année. Parallèlement et à contre-courant du naturalisme, le symbolisme et le décadentisme, somme toute assez liés, se développent avec des auteurs tels que Mallarmé, Huysmans, ou les Goncourt. Ces deux tendances, naturalisme et symbolisme, résument la contradiction d'une époque tendue entre d'un côté son inclination au positivisme et au progrès, et de l'autre le sentiment d'une crise des valeurs. Sur le plan politique, la naissance de la Troisième République et le renouveau des idéaux démocratiques semblent annoncer un progrès de civilisation. Toutefois, derrière cette façade civilisée, l'on constate une violence exacerbée et socialement acceptée. Qu'il s'agisse des actes de colonisation loin de la métropole, d'une fascination pour les actes criminels et pour le sang que l'on trouve de plus en plus présents dans la littérature et les journaux, ou encore d'une violence politique, notamment présente au moment de l'affaire Dreyfus, ainsi que dans les attentats anarchistes, la société semble encore loin d'avoir parachevé son « processus de civilisation »[1] que décrit Norbert Elias.

Cette violence envers et entre les peuples, cette cruauté et cette injustice qui prospèrent et sont sanctifiées partout où l'argent est une vertu, tout cela forme l'objet du combat d'un auteur, Octave Mirbeau. À l'image de son époque, il se caractérise lui aussi par son ambiguïté, le rendant insaisissable et résistant à toute définition simpliste. Cet écrivain profondément engagé sur le plan politique affectionne l'usage d'antinomies scandaleuses : loin de simplifier le réel, il cherche au contraire à en restituer l'aspect paradoxal, au point que le lecteur ne saurait saisir directement ce que dit le texte : il faut nécessairement dépasser la contradiction première afin de comprendre l'idée énoncée par Mirbeau, tout en acceptant la part irréductible d'aporie voire d'incohérence qu'il met en lumière, et qui est intrinsèque à la réalité qu'il représente. Le lecteur qui ne serait pas initié à ses idées pourrait aisément se méprendre sur ses intentions, et à tout le moins demeurer dans une

[1] Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Pocket, coll. Agora, 2002.

interprétation insatisfaisante. L'on comprend mieux dès lors qu'il eut parfois une réputation de « pornographe » et d'« incohérent ». Mais Mirbeau se définit avant tout par une pensée libertaire, qui veut mettre à mal les idéologies dominantes afin de défendre les faibles et les opprimés, et s'opposant contre toutes formes d'institutions régnant car écrasant ceux d'en bas. Cet esprit anarchisant le pousse à vouloir montrer « la vérité, et il s'est donné pour mission de forcer à voir "les aveugles volontaires" pour qu'ils osent enfin "regarder Méduse en face" »[2]. Méduse, c'est toutes les monstruosités perpétrées par les puissants que nul n'ose critiquer au grand jour. Pris par une exigence éthique et par une volonté de fustiger tout ce qui lui semble condamnable, il en vient cependant à revenir sur lui et à invoquer un droit à l'erreur pour expliquer certaines contradictions. Mais ces contradictions font également son originalité et se doivent à sa vie et à ses idées que l'on retrouve au sein de son œuvre, à travers divers motifs.

Octave Mirbeau naît en 1848[3] et eut une enfance plutôt malheureuse à cause de l'instruction qu'il reçut dans un collège de jésuites, ce qui lui laissa une haine pour l'éducation et pour l'institution religieuse. Plus tard, en 1870, il participa à la guerre contre la Prusse, et concevra alors un ressentiment contre l'idée de patrie et les horreurs de la guerre. Deux ans après, il commence sa carrière d'écrivain en tant que journaliste auprès du journal bonapartiste *L'Ordre*, et se définit politiquement en tant que réactionnaire. Il se rapproche d'Émile Zola à Médan en 1876, et participe au dîner Trap en 1877, ce qui explique l'influence du naturalisme sur son œuvre. Parallèlement, il tente une carrière dans l'administration et la politique, qui tourne court. En 1883, il fonde le journal *Les Grimaces*, où il défend des idées antirépublicaines, antidémocrates et antisémites, autant de prises de position difficilement conciliables avec celles qui le définiront plus tard. En 1886, il publie son premier roman, *Le Calvaire*, où l'on trouve certains thèmes présents dans *Le Jardin des supplices*, à savoir la haine de la guerre, la puissance de l'instinct sexuel effréné et macabre, et la fascination pour la pourriture. En 1888 paraît *L'Abbé Jules*, décriant l'éducation répressive des prêtres. En 1890 c'est le roman *Sébastien Roch* qui est publié, dernier roman de la trilogie *autobiographique*. La réputation de Mirbeau est déjà solidement acquise dans le paysage littéraire français, et il passe pour un successeur des naturalistes, quoiqu'il refuse toute étiquette. Il rédige en 1891 une préface pour l'anarchiste Jean Grave et son ouvrage *La Société mourante et l'anarchie*, preuve de son affiliation à la cause anarchiste, et en l'idée d'une mort nécessaire de la société pour un renouveau. Pourtant il réprouvera les attentats politiques de l'année 1894. En 1897 sont joués *Les Mauvais Bergers*, pièce militante de Mirbeau qui préfigure le reste de sa production dramatique. Mirbeau se montre donc de plus en plus comme un écrivain engagé pour la cause sociale. De même, en 1898, il soutiendra la lettre de Zola dans *L'Aurore*, « J'accuse », et l'aidera après sa condamnation par la justice. Sur le

---

[2] *Un moderne : Octave Mirbeau*, dir. Pierre Michel, Eurédit, 2004, p. 11.

[3] Voir dans l'édition de M. DELON, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, coll. Folio Classique, 1991, la notice biographique rédigée par Noël Arnaud pour l'édition Folio du *Journal d'une femme de chambre,* paru en 1984.

plan littéraire, Mirbeau prend ses distances avec la génération symboliste laquelle, selon lui, « n'a rien détruit et c'est elle qui est morte. » (p. 291, citation tirée de « *Vie d'Octave Mirbeau* » par Noël Arnaud) Cette prise de distance avec le mouvement symboliste permet de mettre sérieusement en doute une lecture décadentiste du *Jardin des supplices*, dans la mesure où décadence et symbolisme sont liés dans leur esthétique. En 1899, après la publication du *Jardin des supplices*, Mirbeau suivra de près le procès en révision du capitaine Dreyfus à Rennes, signe manifeste de l'importance que revêt l'affaire au moment de la publication du roman.

L'on se trouve donc en face d'un écrivain qui revendique les contradictions. Après avoir été réactionnaire, il se convertit finalement en anarchiste engagé à partir de 1885 ; après avoir été antisémite, il devient intellectuel dreyfusard ; dans sa pratique importante de critique d'art, il s'interroge sans cesse sur la valeur de la littérature, n'hésitant pas à voir dans la production artistique une mystification qui serait condamnable, et s'inquiétant de l'impuissance de sa plume. Octave Mirbeau est donc avant tout un écrivain qui philosophe, et qui inscrit sa production littéraire au sein d'un engagement, mais sans jamais tomber dans un discours univoque ni dans le dogmatisme. Ses œuvres cultivent ainsi le paradoxe et le scandale, elles refusent le compromis et perpétuent sans cesse une exigence propre à l'écrivain en matière d'éthique et d'esthétique. Mais surtout elles résistent à une lecture immédiate : le lecteur doit penser, il est confronté à ses propres idées et se retrouve acculé dans ses principes, et jamais Mirbeau ne lui offre une lecture rassurante ni ne le tient par la main.

En cela, *Le Jardin des supplices*, publié en juin 1899 au moment le plus fort de l'affaire Dreyfus, peu de temps avant le procès en révision à Rennes, incarne cette alliance des contraires et est caractéristique de l'écriture mirbellienne. Mirbeau rassemble dans ce texte différents écrits antérieurs à l'affaire, mais qui semblent lui répondre particulièrement bien. Le roman, de prime abord, met en scène l'initiation d'un narrateur français, malfrat et ancien politique, par une femme vamp, Clara, aux supplices exotiques d'un jardin chinois, initiation qu'il rapporte au sein d'une conversation d'intellectuels français dissertant sur la « loi du meurtre ». Le lecteur se trouve ainsi plongé dans un univers qui brise ses catégories et ses repères moraux et esthétiques. La violence de la torture constitue le motif central du roman, et est essentiellement présente dans sa troisième partie, se déclinant à travers différentes scènes qui versent à qui mieux mieux dans le registre de l'atroce. Rien ne permet au lecteur de formuler un jugement définitif, ou plutôt Mirbeau ne livre pas au lecteur une condamnation univoque de la violence qui permettrait de rassurer le lecteur, et c'est cette absence de condamnation univoque, conventionnelle et finalement rejetée par Mirbeau, qui pose problème. Le lecteur doit-il voir dans la torture un objet esthétique dont Mirbeau ferait l'éloge, ou au contraire une aberration morale destinée à l'horrifier ?

Tant et si bien que des lectures divergentes surviennent lorsque l'on se laisse aller à une interprétation spontanée du texte, et c'est pourquoi l'étude universitaire d'un tel ouvrage est

nécessaire afin d'en saisir le sens véritable. La critique ignora longtemps Mirbeau qui tomba dans l'oubli peu de temps après sa mort. Ce n'est que dans les années 1990 qu'un regain d'intérêt se manifesta, notamment avec la réédition du roman chez Gallimard par Michel Delon en 1988, et qui plus est la création de la Société Octave Mirbeau par Pierre Michel en 1993. Dès lors deux interprétations du roman semblent être apparues. Ainsi, l'on voit une lecture sadienne de l'œuvre dans le sillage de Michel Delon, qui rédigea son article « L'ombre du Marquis »[4] en 1992, et qui perçoit ainsi dans *Le Jardin des supplices* une tendance décadentiste, qui ferait l'apologie d'une sensualité macabre à travers le personnage de Clara. Cette lecture paraît toutefois restreinte, sans être erronée, en ce qu'elle prétend voir un certain sérieux chez Mirbeau vis-à-vis de Clara et de ses thèses. Dans cette même tendance des études mirbelliennes se trouvent ainsi les lectures voyant dans l'auteur du roman le chantre de la perversion, à l'instar de Robert Ziegler[5] ; quoique de telles lectures soient effectivement fondées, elles doivent être compensées par l'appréciation de l'ironie que met en place Mirbeau, et qui doit nous empêcher de lire au premier degré son œuvre. Qui plus est, et en raison du contexte politique dans lequel s'ancre le roman, il faut lire dans celui-ci une signification qui vient y répondre. Comme l'énonce Pierre Glaudes, « ce mal, ces crimes, ces ténèbres, alors que l'Affaire bat son plein, ne renvoient pas à des catégories ontologiques abstraites. »[6] Et en effet, il faut voir dans *Le Jardin des supplices* un vaste allégorie portant le message de l'auteur. Cette allégorie, comme le montre effectivement Pierre Glaudes, contient donc une portée politique non négligeable. C'est dans cette lecture allégorique qu'Éléonore Roy-Reverzy se place également[7], lecture qui permet en définitive de dépasser la représentation simple d'actes tortionnaires gratuits afin de comprendre la philosophie de Mirbeau, et c'est dans ce mouvement qu'il nous paraît important de nous situer, afin d'entreprendre une lecture de l'allégorie incarnée par la torture elle-même.

En effet, loin d'être simplement roman à l'esprit décadent dans le sillon de Baudelaire, chantant la beauté sadienne de la charogne et du mal, *Le Jardin des supplices* doit avant tout être considéré comme un pamphlet qui cherche à dire quelque chose, à répondre. Face à la violence qui s'empare d'une époque où, aux yeux d'un anarchiste, les peuples sont torturés par les puissants tout en se réjouissant du sang répandu, Mirbeau s'interroge et cherche à comprendre le sens de cette effusion et comment lutter contre. La philosophie nourrit l'artiste et son engagement, se liant au sein d'une œuvre tendue entre deux exigences : expliquer et dénoncer. En cela la torture du roman ne doit pas

---

[4] Michel DELON, « L'ombre du Marquis », dans *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 393-399.
[5] Robert ZIEGLER, « Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 11, 2004, p. 91-114.
[6] Pierre GLAUDES, « Entre diatribe et allégorisme satirique : l'affaire Dreyfus dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* », *Studi Francesi*, n° 185 (LXII/II), février 2018, p. 206-215.
[7] Éléonore ROY-REVERZY, « Du bon usage de l'allégorie : du Jardin des supplices à Dingo », dans Octave Mirbeau : passions et anathèmes, op. cit., p. 249-257.

être considérée simplement en elle-même, mais plutôt comme une allégorie dépassant la simple représentation du mal pour le mal. Le supplice mirbellien est un message à décoder, et d'autant plus difficile à percer qu'il cultive la contradiction voire l'aporie, et que son auteur pratique l'art de la dérision, tant et si bien que l'on ne sait jamais tout à fait à quel moment il doit être pris au sérieux.

L'écriture de Mirbeau est finalement à l'image de son objet : torve, tordue, torturée, et même tortionnaire. Le thème du supplice, central au roman et lui servant de point nodal, permet ainsi de cristalliser l'ensemble des paradoxes mirbelliens, et ne satisfait jamais le lecteur qui se trouve confronté à un objet ambigu. Mirbeau présente bel et bien la torture sous une lumière double. L'horreur manifeste dans le roman permet au lecteur d'en faire une critique convaincante, mais l'aspect esthétique qui la caractérise, et la surabondance des descriptions créent un malaise latent : le roman ne serait-il pas complaisant dans sa représentation des supplices ? Mirbeau ne serait-il pas complice et apologiste de la violence étatique ? Évidemment, une telle position ne saurait se tenir lorsque l'on prend en compte les positions de l'auteur, qui écrit précisément ce roman dans le contexte d'une France déchirée par un climat de tension absolue, et dans l'objectif principal de répondre à une violence banalisée parmi les intellectuels antidreyfusards.

Afin de saisir tout à fait la signification que revêt la torture pour Mirbeau dans *Le Jardin des supplices*, il ne faut pas s'arrêter sur son aspect purement matériel. Certes, le supplice (ou la torture, les deux termes sont transposables chez Mirbeau) se définit avant tout par l'usage d'une violence surabondante comme instrument de la justice sur le condamné dans une visée didactique à l'égard de qui contemplerait le supplicié : nul ne doit enfreindre la loi au risque d'endurer une souffrance inhumaine. Aussi assiste-t-on à des exécutions capitales décomplexées, chacune présentée par un art des variations rivalisant de raffinements dans la cruauté, et qui ancrent donc la torture dans sa dimension politique. Mais au-delà, la torture se comprend encore comme un acte de torsion visant à provoquer une insoutenable souffrance chez sa victime, qu'il s'agisse d'une souffrance purement physique ou d'une souffrance psychologique. En cela, la torsion est tout autant matérielle (la déformation du corps) que symbolique et sémantique : le langage est également instrument de la torsion des catégories et peut même devenir sujet à la torsion elle-même. Dès lors l'allégorie qu'incarne la torture devient également celle de toutes les souffrances et de tous les actes de torsions. Pour comprendre la signification véritable de la torture dans *Le Jardin des supplices*, et en saisir toute la portée allégorique, il est donc nécessaire de conceptualiser la torture comme avant tout une méthode, un acte de violence destructrice où un bourreau, investi d'un pouvoir supérieur, tord les membres de sa victime, et cette méthode devient bien la métaphore de tout autre acte de destruction que le supplice mirbellien tend à représenter.

De ce fait, la torture dans le roman de Mirbeau n'est aucunement simple, mais se charge plutôt d'une dualité paradoxale, au sein de sa portée allégorique. En effet, dans un texte où les catégories sont éclatées, l'on ne saurait affirmer définitivement la position de l'auteur qui balance

entre l'éloge et la condamnation du meurtre, et cela est dû à la mise en scène même de la torture, mais également à la profusion de discours à son sujet qui en font l'apologie. En fait, l'allégorisation de la torture revêt une force caricaturale qui autorise l'auteur à faire converger avec dérision dans cette image sa représentation du monde : la torture est en premier lieu l'allégorie d'un mouvement cosmique, qui met en branle l'univers tout entier, qui régit la nature et les hommes comme une loi de la physique. Il y a finalement au sein de la torture une dynamique dialectique qui caractérise également le reste de l'univers, depuis l'individu jusqu'à la société. Et c'est parce que l'univers se définit par ses contradictions et par la présence de bon et de mauvais, que la torture devient une allégorie duplice, car représentant les énergies positives et négatives qui sont à l'action dans la réalité. Ainsi, c'est bien la vision du monde qu'a Mirbeau qu'il faut chercher dans l'allégorie qu'est la torture.

À travers le motif de la torture, l'auteur met ainsi au jour une réalité intrinsèque à la nature humaine, qui est marquée par son instinct meurtrier. En cela, les tortures du jardin ne font qu'exposer la thèse anthropologique de Mirbeau, une thèse elle-même tiraillée entre le constat pessimiste, et la recherche de sublimation, afin de sortir l'homme d'une condition tragique. Toutefois l'image de la torture s'inscrit également dans un contexte social, qui n'est autre que le reflet de la Nature toute entière. Le supplice manifeste alors un ordre cosmique, qui est alors d'autant plus problématique que rien ne semble pouvoir y échapper : il faut composer avec cet instinct naturel afin d'exister au sein du monde politique et naturel. Mais comme Mirbeau le souligne, cet instinct destructeur contient également une énergie positive et créatrice. Le sang qui jaillit de la torture porte en lui la semence d'un renouveau. Or cet aspect créateur est central aux yeux de l'artiste et au sein de sa création. C'est pourquoi l'allégorie du supplice permet également une réflexion d'ordre esthétique. L'art ne naît-il pas lui aussi d'une violence, d'une torsion tant de la matière que des conceptions arrêtées que pourrait avoir l'observateur ?

PREMIÈRE PARTIE

La torture comme allégorie anthropologique : souffrances et perversions

Chapitre 1 :

La torture au cœur de l'expérience humaine

Octave Mirbeau se penche avec pessimisme sur les tréfonds de la nature humaine. Après des expériences traumatisantes dans sa jeunesse, entre son éducation et la guerre, il conçoit une vision de l'existence qui est empreinte d'une souffrance omniprésente, constat par ailleurs renforcé au contact de la philosophie de Schopenhauer. Dès lors, il lui faut expliquer cette observation tragique, et la torture, qui n'est autre que l'expression extrême de la souffrance, devient alors l'allégorie parfaite d'un état existentiel. À travers le supplice et sa représentation, Mirbeau cherche donc bien à fournir une explication de la nature perverse des hommes.

Une mise en scène cynique de la torture

Le thème de la torture sert de liant à tout le roman et en est la colonne vertébrale. Dans la partie du « Jardin des supplices » elle est essentielle, et figure la version orientale du supplice, tout en faisant écho à la torture occidentale et au meurtre. La violence de l'occident est ainsi présentée dans le « Frontispice », à travers la conversation qui la présente comme banale : « Partout, sous les tentes et dans les petites boutiques illuminées, des simulacres de mort, des parodies de massacres, des représentations d'hécatombes… Et ces braves gens étaient heureux » (p. 47) ; et dans la partie « En Mission », avec les récits des violences européennes sur le bateau. Si la torture est omniprésente dans le roman, c'est parce qu'elle l'est également dans les civilisations, qu'il s'agisse de l'Ouest ou de l'Est. Mirbeau cherche ainsi à prouver par l'exemple ce qu'il considère comme l'aspect central de l'existence, à savoir que les hommes et les sociétés vivent essentiellement avec la torture, sous l'emprise d'une « loi du meurtre ». Cette idée est ainsi explicitée dès la première page du roman, lorsqu'un membre de l'Académie des sciences morales et politiques annonce que « le meurtre est la plus grande préoccupation humaine, et que tous nos actes dérivent de lui » (p. 43). On n'échapperait donc pas à cette violence constitutive de l'homme.

Parce qu'elle est le thème du roman, Mirbeau cherche à la représenter le plus fidèlement possible, et met ainsi en place des stratégies narratives. En premier lieu, la torture dans le roman prend forme par les descriptions qu'en donnent le narrateur et les personnages, et si elles tendent en partie à l'objectivité, elles restent toujours teintées de la subjectivité élogieuse ou condamnatoire

de qui en fait l'expérience directe. L'objectivité descriptive et la subjectivité se font donc concurrence.

Pour ce qui est de l'objectivité, elle passe notamment par une description narrative précise, méticuleuse, qui en arrive presque à la saturation par le détail. Mirbeau s'approche de l'*ekphrasis*, il décrit des scènes de tableaux, dont la composition visuelle n'est pas laissée au hasard, qu'il s'agisse des instruments de torture, de l'action en elle-même, ou de ses résultats sur les corps suppliciés. L'auteur ne fait aucune grâce à son lecteur, ne lui épargne aucun détail, et ne procède à aucun effet de flou ni ne jette quelque gaze pudique sur les atrocités. Tout est montré, et pour mieux rendre encore l'expérience tangible à son lecteur, il a également recours aux perceptions sensorielles. L'expérience de la torture est totale pour son observateur, et par son écriture, pour le lecteur.

Ainsi lorsque Clara et le narrateur arrive dans un couloir où sont enfermés dix par dix les condamnés, tous les sens sont mis en action face au spectacle du supplice. En effet, le narrateur décrit « l'affreuse odeur de cadavre […] augmentée d'autres odeurs dont l'âcreté ammoniacale […] piquait les yeux et la gorge » (p. 171). Ici, l'odorat participe à la représentation des sévices, et sa force est telle qu'elle provoque également une réaction physique proche du goût (*la gorge*), et du toucher. Dans la même scène, l'ouïe est sollicitée par « des cris, des plaintes sourdes, des trainements de chaînes, des respirations haletantes comme des forges, d'étranges et prolongés rauquements de fauves » (*ibid.*). Mirbeau fait donc une description de la torture comme un expérience totale, et procède de façon graduelle dans cette présentation, puisque le narrateur perçoit d'abord les bruits, puis les odeurs. Clara participe à cette expérience lorsque le narrateur « sen[t] ses doigts [lui] entrer nerveusement dans la peau » (*ibid.*). Enfin c'est la vue qui expérimente en dernier la torture, et qui permet d'en faire une représentation factuelle, mais toutefois teintée de subjectivité, puisque des épithètes servent de commentaire à la vision brute du narrateur, décrivant ainsi « d'effrayantes, de vivantes têtes de décapités » ou les « atroces insultes », tout une scène qui le rend « muet d'épouvante » (p. 171-172).

Un deuxième niveau de représentation se met en place à travers les descriptions qu'en font certains personnages et qui s'inscrivent donc dans le dialogue. De la même façon, on y retrouve une part importante de subjectivité, notamment lorsque Clara fait la description au narrateur du supplice qu'elle avait vu avec Annie, à savoir le supplice des verges de fer. La narration qu'elle en donne se veut factuelle, mais elle y inscrit un certain nombre de jugements subjectifs : « j'ai vu une chose extraordinaire… » (p. 165), « Et à moi, aussi, chère petite âme, il me semblait que la badine entrait, à chaque coup, dans mes reins… C'était atroce et très doux ! » (*ibid.*).

On constate donc que Mirbeau ne cherche pas à représenter la torture en clinicien, ni avec une rigueur scientifique. Ce qui l'intéresse, c'est la torture dans son rapport à l'homme, en tant qu'objet phénoménologique en quelque sorte. Le supplice n'est jamais neutre, il n'existe qu'à travers le regard de l'homme qui constate sa violence, qui définit le geste comme entrant dans la catégorie du

supplice, et qui subit une déformation dans son être par le choc de son spectacle. Car le supplice cherche à se faire voir pour exposer la surpuissance symbolique du bourreau incarnant le pouvoir. Comme le rappelle Michel Foucault, « il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux. Parce qu'il faut qu'ils aient peur. »[8] Le supplice est donc intrinsèquement lié à celui qui l'observe, et à l'impact psychologique qu'il produit ; aussi il n'y de représentation de la torture que par et dans une subjectivité observatrice.

Enfin, afin de mettre en scène la torture, Mirbeau a également recours à un imaginaire collectif, plus ou moins conscient, qu'il réactive dans son roman, au moyen d'un système de références implicites ou explicites. On ne peut que sentir l'influence qu'a eu le Dante et son chant de l'*Inferno* dans cette longue suite de supplices à laquelle assiste le narrateur tel le Poète florentin accompagné de Virgile : lui-même parle bien d'« enfer » (p.187), et de l' « épouvantement de l'enfer » (p. 265) à propos du jardin des supplices. Par ailleurs, Auguste Rodin, qui a également réalisé une série d'illustrations pour *Le Jardin des supplices* en 1902, a consacré à l'œuvre du poète une *Porte des Enfers*, dont Mirbeau fait la description en 1885, dans un article de *La France*, ce qui montre que Mirbeau était familier avec les représentations de l'Enfer. Enfin, le roman réactualise tout un imaginaire de l'exotisme chinois véhiculé au XIX^e^ siècle occidental et qui naît des récits de voyage jusqu'à l'Empire du Milieu, à l'instar du Père Évariste Huc, de Bourboulon, et du diplomate Deloncle, dont la lecture vient former une représentation de la Chine dans la culture populaire. Outre ces récits entretenant un certain fantasme de ce pays lointain, et présentant également ses actes de barbarie tout autant fantasmés, de nombreuses photographies de supplices étaient alors en vogue à la fin du XIX^e^ siècle. La culture populaire est donc bien avide des représentations d'horreur, et l'on peut parler d'une culture de la torture, un acte que le passé et les arts nous auraient transmis, et qui se retrouve dans le monde entier, comme une nouvelle preuve que l'être humain, quelle que soit sa culture, son origine ou son époque, pense le supplice, le représente, et en fait partout l'expérience.

La torture sur le plan psychologique

Si la torture est un acte physique qui doit être expérimenté, vécu comme un exemple pour le spectateur tiers qui, avec la victime et le bourreau forment le triangle constitutif du supplice, c'est parce que sa finalité est avant tout d'ordre psychologique. La torture doit être conçue autant comme destruction de la chair que de la psyché, tant de la victime même que du spectateur, et par ailleurs la torture peut être purement psychologique comme torsion mentale de l'individu.

Mais c'est avant tout la torture elle-même et sa représentation, son expérience, qui produit un malaise intérieur. Si Mirbeau attache tant d'importance à faire une représentation sensorielle des

[8] Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975, p. 61.

sévices corporels, c'est parce que c'est au moyen des sens que passe la violence psychologique de l'acte lui-même. En cela, l'hyperesthésie, comme surabondance des perceptions physiologiques, produit un énervement sensoriel, c'est-à-dire une fatigue des sens qui seraient trop sollicités, et elle conduit celui qui la subit à perdre le contrôle de soi et à vivre une perturbation d'ordre psychique. Cette hyperesthésie passe ainsi par l'odorat, où l'odeur des charniers provoquent des haut-le-cœur : « J'ai cru que le cœur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur de charnier qui s'exhalait » (p. 159).

> Une odeur fade d'abattoir, qui persistait par-dessus toutes les autres odeurs et les dominait, nous retourna le cœur et nous fit monter à la gorge d'impérieuses nausées. Clara, elle-même, fée des charniers, ange des décompositions et des pourritures, moins soutenue par ses nerfs, peut-être, avait légèrement pâli… La sueur perlait à ses tempes… Je vis révulser ses yeux et faiblir ses jambes. (p. 228)

Le corps vit en premier l'exposition au spectacle de la torture, et réagit à celui-ci avant que l'esprit ne puisse le faire, mais en trahit les affects. L'ouïe est également saisie en excès, puisque le son même du supplice fait deviner la souffrance et la provoque :

> Et j'entendis les bruits de luttes, au fond de la cage, des poitrines haletantes et sifflantes, des souffles rauques, des chutes de corps, des piétinements de chair, des craquement dos, des chocs mous de tuerie… des râles !... (p. 178)

Et c'est encore l'ouïe qui participe à la torture du supplice de la cloche, puisque rien ne peut « exercer plus de ravages sur les organes d'une chair vive, et emplir un cerveau de plus d'épouvante que ce soin de cloche invisible et immatériel devenant, à lui seul, tous les instruments connus de supplices » (p. 241). Mais c'est essentiellement par la vue et par la contemplation des supplices que passe le choc émotionnel et l'effroi détruisant l'intériorité du narrateur, faisant du spectacle de la torture un véritable traumatisme pour lui, ou une extase pour Clara. Finalement, qu'il s'agisse de sensations positives (suscitant le plaisir) ou négatives (provoquant le dégoût ou l'horreur), c'est avant tout l'excès, présent dans l'écriture, qui crée la souffrance psychologique, notamment parce que celui qui expérimente ces sensations perd tout repère et se trouve submergé par ce flot sensoriel.

Et c'est cette même hyperesthésie qui provoque également la torture psychique qu'éprouve Clara, qui elle-même atteint un point où sa constitution ne peut plus supporter autant d'horreur, et qui subit un malaise à la fin du roman. Les sensations éprouvées dans le jardin sont pour Clara comme un drogue dont l'excès conduit à une surdose mortifère, et dont elle est prisonnière, ne pouvant se sevrer de ces sensations, ce qui fait d'elle une victime d'ordre psychologique subissant sa propre dépendance.

Clara s'auto-inflige bien les sévices psychologiques qu'elle ne peut abandonner. Ces sévices proviennent effectivement de la vision des supplices en eux-mêmes, mais pas uniquement de leurs

effets matériels, physiologiques. En effet, si Clara parvient tant à ressentir les supplices, c'est parce qu'elle fait preuve d'une empathie profonde et par là-même d'un masochisme réel. Clara vit les supplices qu'elle voit, elle n'est pas seulement une sadique qui prendrait plaisir à voir la souffrance d'autrui, mais elle ressent dans sa chair même la souffrance qu'elle observe, et prend plaisir à ressentir cette souffrance en elle-même : « il me semblait que la badine entrait, à chaque coup, dans mes reins… C'était atroce et très doux ! » (p. 165). C'est pourquoi le sadique n'est pas un psychopathe, qui se caractérise comme individu dénué de toute empathie, puisque le sadique a nécessairement besoin de ressentir en lui-même ce qu'il fait subir à autrui, et passé un certain stade, le sadique touche au masochisme, puisque qu'il prend autant de plaisir à faire souffrir qu'à ressentir la souffrance qu'il provoque ou observe, comme Clara elle-même le confirme : « Mais moi aussi, je pâlis… moi aussi je tremble… Sans ça, je ne m'amuserais pas… » (p. 217). Clara souffre donc bel et bien avec les suppliciés, et elle souffre en cela d'une torture psychologique qui est double, d'une part celle qui naît des réactions physiologiques induisant l'énervement de ses sens, et d'autre part celle qui est empathique et qui naît de l'observation. Cette double souffrance psychologique devient tellement excessive, qu'elle conduit à une somatisation symptomatique de la torture intérieure, et qui conduit à sa destruction.

Mais la représentation de la torture psychologique se module également au sein du couple de Clara et du narrateur, dans lequel se constitue une dynamique morbide où le narrateur est entièrement soumis à la femme vamp qui le domine et le fait souffrir. En effet, le narrateur est sous l'emprise de cette dernière, de la même façon que le serait un supplicié captif de son bourreau : il perd son libre-arbitre face à celle qu'il aime, ne pouvant rien lui refuser et se conformant à tous ses désirs dans ce qu'ils ont de plus excessif. Le narrateur voue à Clara une passion qui s'approche de la dépendance à une substance, puisque celui-ci compare le baiser de son amante à une drogue : « Le baiser de Clara, dont j'avais, sur les lèvres, le goût — comme un magique goût d'opium — insensibilisait mes souffrances » (p. 150), et plus loin : « Et l'opium me l'évoquait plus formelle, plus vivante, plus impérieuse que jamais… » (p. 152). Cette comparaison souligne la façon dont le désir sexuel crée une addiction qui le soulage et dans le même temps le domine. Le narrateur est donc possédé par la pulsion de l'Éros incarnée par Clara, et cette même pulsion se teinte de son penchant contraire du Thanatos, pour reprendre les termes de la psychanalyse freudienne. Le désir qu'a le narrateur pour Clara est un désir qui est essentiellement castrateur, et qui le conduit à une domination destructrice. L'on peut ainsi voir dans cette dynamique du couple d'une part la méfiance profonde qu'a Mirbeau à l'égard des femmes, mais également l'idée récurrente pour l'auteur que le désir et la torture vont de pair. Par le désir du narrateur naît sa propre souffrance et sa propre diminution.

Mais si souffrance il y a, c'est essentiellement parce qu'il devient le souffre-douleur de sa séductrice, qui ne se satisfait pas de l'avoir en son pouvoir : elle le fait souffrir, et y prend un plaisir

sadique. Cette souffrance passe en premier lieu par un abaissement, une réduction de l'autre à un être inférieur : « Bête ! fit Clara… petite bête qui ne comprend rien !... » (p. 188). Aussi Clara insulte-t-elle de façon fréquente le narrateur, elle l'infantilise et tend à le féminiser, à l'émasculer donc, afin de réaliser une inversion des sexes, considérée alors comme une inversion des pouvoirs. Sans cesse répète-t-elle « Oh ! petite femme !... petite femme… petite femme de rien du tout ! » (p. 155). Elle l'accuse finalement et dit :

> Tu n'es pas un homme… Même du temps d'Annie, c'était la même chose… Tu nous gâtais tout notre plaisir avec tes évanouissements de petite pensionnaire et de femme enceinte. (p. 216)

Ce qui est en jeu est la suppression de la souffrance du narrateur, et l'injonction au silence afin de le nier également : « Dieu ! que vous m'agacez !... Taisez-vous… et pleurez, si cela peut vous faire plaisir… Mais taisez-vous !... » (p.253)

Cet abaissement et ce contrôle psychique passe ainsi et avant tout par la parole. C'est le verbe et le dialogue qui permet la torture psychologique, puisque le mot blesse, fait souffrir, et prend en possession l'autre pour en tordre la personnalité. Mais c'est également le regard, qui permet de réaliser une pression implicite, tacite, sur l'autre. Clara a ainsi des « yeux de supplice et de volupté » (p. 163), si bien que son regard porte au narrateur la souffrance et l'amour qui finissent par se confondre :

> Jamais, non jamais je n'oublierai le regard que cette femme adorable posa sur moi… un regard extraordinaire, où il y avait à la fois de l'étonnement, de la joie, de la pitié, de l'amour – oui, de l'amour – et de la malice aussi, et de l'ironie… et de tout… un regard qui entrait en moi, me pénétrait, me fouillait, me bouleversait l'âme et la chair. (p. 125-126)

Le regard de Clara cristallise le sentiment amoureux du narrateur, mais se charge également des douleurs du supplice, puisque l'amour lui-même devient un « suppliciant amour » (p. 129), montrant par là que pour Mirbeau, nos émotions sont responsables de nos propres souffrances : nous sommes nos propres bourreaux.

Mirbeau montre ainsi que la souffrance constitutive de l'expérience humaine n'est pas uniquement dans la chair, mais également dans l'esprit. L'esprit humain souffre autant des objets qu'il contemple et dont il ne peut supporter la vue, que de ses relations avec autrui, et des émotions qu'il porte à autrui. Et toute cette souffrance provient essentiellement de l'excès, de la surabondance qui fatigue et meurtrit l'esprit incapable de s'en défendre.

Souffrance du lecteur

Or l'excès présent au sein de la fiction, c'est-à-dire celui qui est présent au sein du jardin, appelle nécessairement pour le représenter un excès dans l'écriture, et ainsi l'excès de la représentation permet de refléter l'excès représenté. Mais de même que le verbe de Clara traumatise le narrateur, le verbe de l'auteur vient traumatiser et en quelque sorte torturer le lecteur de ce roman de l'obscène, du scandale et de la violence. Parce que lecteur assiste aux supplices, il subit lui aussi une violence psychologique à l'égal des autres personnages. Comme l'affirme Robert Ziegler : « 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. »[9]

Mirbeau devient ainsi un bourreau qui exerce une violence littéraire sur son lecteur. Certes, ce dernier n'est pas captif comme le sont les condamnés, mais il est tout de même en un sens prisonnier d'une lecture où le style de l'auteur le dépasse, et où il se laisse conduire d'horreur morale en horreur morale. Par ailleurs, si Clara subit une certaine dépendance pour les sévices qu'elle observe, ne pourrait-on pas penser que le lecteur est lui aussi quelque peu avide de ces représentions macabres ? En effet, il existe bien un effet de fascination intrinsèque à la pornographie et au scandaleux. L'obscène, parce qu'interdit, crée un désir d'accomplissement, et l'abject, parce qu'il détourne notre regard, suscite l'admiration en ce qu'il est sacré, en ce qu'il est intouchable, et qu'il est en dehors du monde profane. Comme le dit Aristote : « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et les cadavres. »[10]

Le lecteur est donc pris au piège de sa propre contemplation névrotique, et s'en retrouve lui-même torturé, torturé dans ses catégories morales et esthétiques qui sont retournées et perverties. Il perd ses repères, puisque Mirbeau présente l'horreur de façon telle, que le lecteur s'interroge sans cesse s'il n'y aurait pas effectivement une certaine beauté dans l'immondice, et quelque chose d'acceptable dans ce qu'il considère comme mal. Cette interrogation qui naît des démonstrations ironiques mises en scène par l'auteur, provoque alors une inquiétude quant à nos propres certitudes, et donc un malaise que rien dans le roman ne permet de dépasser. Selon Julia Kristeva, c'est que l'écriture de l'abject « participe nécessairement de l'entre-deux qui caractérise la perversion ; et pour cette raison, elle provoque à son tour de l'abjection. Pourtant c'est à un assouplissement du surmoi qu'appellent ces textes. »[11] Mais c'est cet assouplissement du surmoi qui crée une tension dans le

[9] Robert ZIEGLER, « Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 11, 2004, p. 91.
[10] ARISTOTE, *Poétique*, dir. Michel Simonin, Le Livre de poche, 2015, 1448a, p. 106.
[11] Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éd. du Seuil, 1980, p. 23.

lecteur, puisque le surmoi tend à se protéger lui-même en résistant et en condamnant ce qui viendrait le remettre en question.

Le lecteur est ainsi déchiré entre d'une part sa propre empathie, qui produit comme chez Clara une souffrance en retour, face à une surabondance de l'horrible exposé *ad nauseam* dans le gavage d'immondices, et, d'autre part, la confrontation à sa propre fascination macabre, à sa propre pulsion de mort, à l'esprit de Thanatos sans cesse en quête de violence. Et si à la fin du XIX^e^ siècle ce malaise né de l'étonnement envers sa propre horreur devait être déjà important, l'on pourrait soutenir que pour le lecteur moderne du XXI^e^ siècle, qui est si peu confronté à la violence et qui la tient tant en horreur, cette fascination doit être on ne peut plus insoutenable, et doit générer des tensions psychiques conséquentes.

Et justement, cette tension entre épouvante et fascination n'est en rien résolue par l'auteur, puisque ce dernier n'apporte aucune solution, aucune conclusion pouvant permettre au lecteur de sortir content de sa moralité à la fin de sa lecture. L'auteur ne vient nullement prendre son lecteur par la main, pour lui expliquer quoi penser. Mirbeau brusque, mais laisse le lecteur face à un constat dérangeant. Et plus encore, il le bafoue et le déçoit dans ses attentes, puisqu'il ne cherche pas à conclure convenablement son roman, en l'abandonnant sur une fin qui n'en est pas une, et en laissant de côté bon nombre de questions auxquelles rien n'apporte de réponse.

C'est pourquoi ce roman provoque des réactions si divergentes chez son lectorat. L'étude de la réception de cette œuvre met ainsi en lumière ce trouble de la conscience, ce qui conduit souvent à des réactions excessives, dans un sens ou dans l'autre. Ainsi certains y verront un flot puéril d'atrocités de la pire espèce, tandis que d'autres s'ébattront dans la fascination macabre et la joie du scandale. Mais toujours il s'agit d'une expérience de lecture douloureuse, et c'est pour cela que l'on peut parler de torture du lecteur, qui ne peut être tout à fait extérieur, étranger au jardin des supplices.

Le roman du *Jardin des supplices* est donc bel et bien une procession inlassable de souffrances en tout genre, variant sans cesse sur différents modes de tortures et de victimes, et où nul ne semble pouvoir échapper à cette idole de Jaggernat. Qu'il s'agisse du narrateur, de Clara, des victimes, du lecteur même, tous paraissent être soit bourreau, soit supplicié, faisant ainsi la preuve par l'exemple de la thèse de Mirbeau, à savoir que la vie est intrinsèquement souffrance, et que le meurtre régit l'expérience humaine. Mais si la thèse mirbellienne s'approche bien de l'existentialisme pessimiste de Schopenhauer, elle ne s'y adonne pas tout à fait pour autant. En effet, pour Mirbeau, si la vie est souffrance, cette dernière est par ailleurs compensée en elle-même au moyen d'une dialectique paradoxale. Pour Mirbeau, la souffrance peut revêtir un aspect positif, et ainsi sa pensée s'approche plus de Nietzsche, pour qui la souffrance est avant tout la preuve d'un dépassement qui est le moteur de la volonté de puissance.

Chapitre 2 :

Une nature humaine paradoxale : extases et perversions

En effet, afin de dégager du supplice qu'est la vie une dimension positive, Mirbeau met en relief le paradoxe de l'horreur qui revient depuis le théâtre antique, à savoir qu'il y a dans l'atroce une part incessible d'esthétique. Il faut entendre ici le mot esthétique dans son acception étymologique : ce qui se ressent, qui provoque une émotion, et notamment l'émotion du beau, non comme objet abstrait, mais comme objet d'une sensation. L'horreur est donc capable de susciter une réaction individuelle d'ordre émotionnel qui nous permet alors de l'appréhender comme génératrice d'un plaisir tant esthétique que sexuel, et qui n'existe que parce qu'il existerait un goût instinctif et naturel dans la nature humaine pouvant formuler ce paradoxe.

Un instinct naturel

En effet, cette contradiction n'est possible que parce qu'est présent dans la nature même de l'homme la confusion des pôles Éros et Thanatos, donnant lieu à un instinct profond, cette « loi du meurtre » comme la dénomme Mirbeau. En cela, il s'écarte de la conception rousseauiste d'un homme selon la nature qui serait exempt de toute cruauté et de toute malveillance. Au contraire, pour Mirbeau il y a dans le principe même de l'homme cette tentation vers la torture et la mort.

On retrouve cette réflexion dans la discussion philosophique mondaine du « Frontispice » : « C'est un instinct vital qui est en nous… qui est dans tous les êtres organisés et les domine, comme l'instinct génésique… » (p. 44). Cet instinct est même inscrit dans l'inconscient, c'est une pulsion du *ça* qui remonte à la conscience : « Que de fois j'ai senti monter du fond de mon être à mon cerveau, dans un flux de sang, le désir, l'âpre, violent et presque invincible désir de tuer !... » (p. 52). Dans le prolongement de Schopenhauer dont l'influence est déterminante sur la vision de l'homme qu'a Mirbeau, ce dernier pense bien une volonté inconsciente qui détermine l'action représentée par la conscience, et telle que la pense le philosophe dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818). Et puisqu'il s'agit bien d'un désir qui se propage par le *sang*, il s'agit d'une réaction presque physiologique, humorale, au sein de l'individu, « et le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger, et se confond avec lui » (p. 52). Certes, l'on pourrait penser qu'il ne s'agit là que d'une satire de ceux qui justifieraient leurs actes de cruauté, et que Mirbeau ne serait pas d'accord

avec cette nature viciée de l'être humain. Toutefois, et quoiqu'il soit toujours malaisé de connaître le véritable point de vue de l'auteur, on remarque que le reste du roman tend à mettre en scène cette thèse qui revient fréquemment sous la plume de l'auteur. En fait, si Mirbeau déplore bien cet instinct, il n'en fait pas moins le constat.

Le narrateur, qui voit en cet instinct une monstruosité pathologique, en vient à demander à Clara si son comportement est normal et accepté par la nature :

> Chère Clara, objectai-je…, est-il donc naturel que vous recherchiez la volupté dans la pourriture et que vous meniez le troupeau de vos désirs s'exalter aux horribles spectacles de douleur et de mort ?... N'est-ce point là, au contraire, une perversion de cette Nature dont vous invoquiez le culte, pour excuser, peut-être, ce que vos sensualités ont de criminel et de monstrueux ?... (p. 162)

Le personnage de Clara se fait alors le porte-parole de l'auteur, et conceptualise de la même manière cet instinct qui serait profondément naturel. Clara incarne cette nature lâchée de toute contrainte, et ne fait qu'accepter une réalité à laquelle rien ne saurait contrevenir : « — Et puisqu'il y a des supplices partout où il y a des hommes… Je n'y peux rien, mon bébé, et je tâche de m'en accommoder et de m'en réjouir » (p. 189) Clara ne fait que suivre un ordre naturel, qui est celui de la « loi du meurtre ».

De plus, Mirbeau fait une analogie avec les fleurs et les animaux, lors du discours du Bourreau. D'un part, alors qu'il s'apprête à parler des fleurs, l'on voit un chat s'apprêtant à chasser un scarabée, rappelant implicitement la nature animale qui est l'instinct de la chasse, donc du meurtre. Le Bourreau explique alors que les fleurs « sont violentes, cruelles, terribles et splendides, comme l'amour !... » (p. 213). Cette personnification des fleurs montre en réalité le prolongement qu'il existe dans tout le règne vivant, et qui trouve comme point commun l'instinct de la mort. C'est précisément cette « cellule primordiale » et « l'*initium* protoplasmique de la vie organisée » (p. 97) que le narrateur était parti chercher à Ceylan : ce qui permet la vie, ce qui la définit, selon Mirbeau, c'est la « loi du meurtre », c'est la torture, c'est la violence, et l'homme n'y échappe pas, quand bien même il serait civilisé, puisque la civilisation elle-même poursuit cette même inclination : la torture est l'instinct de mort civilisé, la fusion de la nature et de la culture.

La Beauté du Supplice

Ce même instinct conduit non seulement l'homme à exercer la violence, mais également à la glorifier, et ce notamment par le biais d'une esthétisation de la torture, ce qui constitue le pan positif de cette inclination de l'individu. De ce fait, l'homme peut percevoir la violence comme belle, c'est-à-dire qu'il peut ressentir en sa présence une émotion esthétique, donc un plaisir naissant du Beau, qui reste, dans la pensée mirbellienne, une valeur positive.

Il est donc nécessaire pour Mirbeau de représenter cette fascination en esthétisant la violence, en faisant du beau avec du laid. Aussi souligne-t-il cette dimension à travers les propos de certains personnages. En premier lieu, cela est effectif par l'entremise de Clara, qui fait bien l'apologie de la torture pour ses vertus esthétiques : « Toutes les terreurs, toutes les tortures humaines, je les ai vues… C'était très beau !... Mais je n'ai rien vu de si beau… comprends-tu ?... que ces forçats chinois… c'est plus beau que tout !... » (p. 149). Comme l'exprime le chasseur de paons sur le bateau d'« En mission », la mort, et le meurtre présente un aspect esthétique : « Les paons… monsieur, comment vous dire ?... c'est magnifique à tuer !... » (p. 106). Clara confirme ce jugement car selon elle : « ce serait un sacrilège de lutter contre la mort… C'est si beau la mort ! » (p. 122). De la même façon, le docteur Trépan ne définit le beau qu'à l'aune d'un corps de femme charcuté sur la table opératoire (p. 55), tout comme le Bourreau dans le jardin, comparé à un chirurgien, précise bien que la torture et le meurtre doivent se faire selon « des rites de beauté » (p. 206).

Par ailleurs, Mirbeau lui-même prouve par l'exemple cet aspect essentiel de la torture, dans le but de mettre sous les yeux du lecteur la possibilité qu'a l'atroce d'être beau, au point que le lecteur puisse lui aussi contempler l'horreur. En effet, afin de sublimer ce qui est en soi répugnant tant sur le plan moral que sur le plan esthétique, l'auteur passe par un style précis et raffiné, qui décrit les corps meurtris et les instruments des sévices de façon à en rendre toute la puissance esthétique, et à en retranscrire l'étrange beauté. Tant est si bien qu'en usant d'épithètes riches, d'une précision qui refuse de détourner le regard, dans un décor de fleurs et d'exotisme et sur le modèle « rococo » (p. 232), le lecteur ne sait plus tout à fait si l'auteur et son narrateur trouvent effectivement beau ces tortures à l'instar de Clara ou des autres apologistes. Lorsque les paons rapaces se battent afin de manger la chair des morts, le narrateur y voit un « spectacle merveilleux » (p. 232), comme s'il se résignait à accepter cette beauté.

Tout concourt dans un cadre rivalisant sans cesse de beauté et d'horreur, dans les tortures et les fleurs, à créer une confusion de valeurs et d'appréciation esthétique. Le jardin sert bien d'écrin aux supplices, tout comme les supplices révèlent la beauté vivante qui se dégagent des fleurs. Il y a un prolongement entre la végétation et le paysage, qui forment avec les tortures un tout qui peut alors prétendre à cette beauté monstrueuse. Les descriptions des tortures et des charmes du jardin alternent ainsi sans cesse, et s'interpénètrent dans la narration, si bien que les supplices deviennent les fleurs mêmes du jardin. Bien plus, la beauté participe à la cruauté du supplice subi par le condamné, puisque « la torture se multiplie dans sa chair et dans son âme de tout le resplendissement qui l'environne… » (p. 189), et par conséquent, puisque l'homme cherche nécessairement à provoquer la mort, et que la beauté exacerbe la puissance de la mort, la mort elle-même doit être belle pour gagner en puissance.

C'est bien la monstruosité, et la beauté qui s'en dégage, qui sont à l'œuvre dans ce roman, et l'on sent bien toute l'influence de Baudelaire[12] dans cette recherche d'esthétique qui naîtrait du mal. Cela est manifeste dans la correspondance des titres, puisque finalement *Le Jardin des supplices* n'est autre que le paroxysme des *Fleurs du mal*. Mirbeau chercherait à aller un cran plus loin, tant dans l'aspect esthétique des fleurs qui se font jardin, que dans l'horreur du mal qui se matérialise en supplices. L'influence de ce recueil et de son illustre auteur qui fonde une esthétique inspirant toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle, se retrouve également dans la référence à certains poèmes, dont « Une Charogne », terme dont Clara est invectivée par le narrateur (p. 237). Dans le poème de Baudelaire, le poète contemple une carcasse avec son amante, et la rappelle à sa propre mortalité, tout comme Clara montre au narrateur les beautés des supplices. Le poème que récite Clara, « Les trois amies » (p. 176-177) reprend un certain nombre de thématiques baudelairiennes, dont la plus importante est que la pourriture fait naître la beauté[13]. Clara enfin n'est-elle pas à l'image de « L'Hymne à la beauté » ?

> Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
> De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
> Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
> Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.[14]

Mais plus que Baudelaire, c'est toute la tradition du romantisme noir tel que le définit Mario Praz[15] que reprend Mirbeau dans ce roman, et qui tend à créer une confusion entre le macabre et la beauté dans le prolongement du Marquis de Sade, lequel voyait bien une beauté dans la mise à mort d'autrui. Jean-Luc Planchais voit ainsi dans *Le Jardin des supplices* « l'influence déterminante de Pétrus Borel » qui, avec Mirbeau, « accusent la même délectation, la même complaisance morbide, non dénuée d'humour sous-jacent, dans les scènes de viol, de meurtre et d'écorchement. »[16] Mais c'est encore Edgar Poe, cité par Clara elle-même (p. 119), et ses obsessions pour le macabre et l'angoissant. Le romantisme noir voit en réalité dans le crime et sa peinture une beauté qui naît de la concrétisation d'un absolu dans le monde sensible, et qui est le paroxysme de la psyché humaine en terme émotionnel, précisément à cause de son interdit.

---

[12] Cf. Fabien SOLDÀ, « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire : *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du mal* revisitées », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, p. 197-216.

[13] Christina FERREE CHABRIER, « Aesthetic Perversion : Octave Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », *Nineteenth-Centure French Studies*, University of Nebraska, Volume 34, n° 3 et 4, été-printemps 2006, p. 360 : « La Face's ending indicates another topos common to both Baudelaire's poem and Mirbeau's novel: the representation of an aesthetically pleasing image as the outcome of an initially repulsive occurrence. » (Je traduis : « La fin [du poème] de la Face souligne un autre *topos* commun à la poésie baudelairienne et au roman mirbellien : la représentation d'une image suscitant un plaisir esthétique dérivant d'une occurrence *a priori* répugnante. »)

[14] Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal,* éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972, p. 56.

[15] Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le Diable : le romantisme noir* [1930], trad. Constance Thompson Pasquali, Gallimard, coll. Tel, 1998.

[16] Jean-Luc PLANCHAIS, « Clara : supplices et blandices dans *Le Jardin* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, 2001, p. 47.

Mirbeau reprend donc les codes esthétiques en vigueur pour les utiliser sur ce qui est laid, afin de montrer qu'au sein même de l'horreur peut émerger une certaine beauté qui nous inquiète et nous plonge dans la torpeur. En un sens il réhabilite la torture en montrant qu'elle contient aussi une part positive dans la beauté qu'elle peut susciter, comme pour montrer une réalité qu'il ne partage peut-être pas, mais qui existe, à savoir que certains trouvent belle la souffrance et sa production. Et dès lors, l'on peut voir en quoi Mirbeau rejette, à l'image de son époque, le concept platonicien d'un Beau qui correspondrait au Bien et inversement. La symétrie qui existerait entre le Beau et le Bien n'est pas vraie selon lui, puisque dans l'acte du mal il y a une beauté, ce qui rend alors plus facilement tolérable l'horrible comme expérience de pensée, sans toutefois le rendre plus acceptable concrètement. Évidemment il ne s'agit pas pour Mirbeau de dire que la torture serait à réaliser pour faire du beau, mais plutôt de souligner qu'elle contient en elle-même un paradoxe à l'image de la nature humaine, qui peut contempler ce qu'il y a de pire, et par là mieux le supporter.

Plaisir sexuel des sévices

Or ce paradoxe va même plus loin, puisqu'au sein de l'instinct du meurtre se trouve un principe génésique qui est créateur d'un plaisir sexuel, et c'est pourquoi le sadisme et le masochisme jouent un rôle central dans cet instinct, qui ne se résume pas à une force de destruction inconsciente, mais au contraire est vécu entièrement par ceux qui le mettent en œuvre. Aussi la souffrance produite par la torture fait naître chez celui qui l'observe une souffrance empathique comme nous l'avons montré précédemment, mais également une *delectatio morosa*, c'est-à-dire une jouissance malsaine, qui confine au plaisir sexuel dans le cas de Clara, laquelle atteint vraisemblablement l'orgasme lorsqu'elle contemple les supplices d'autrui, ou se les remémore : « Les prunelles de Clara s'étaient révulsées. Entre ses paupières mi-closes, je ne voyais plus que le blanc de ses yeux… » (p. 166) ; ici la jouissance physique s'incarne directement sur le corps, et sans être dite, n'en demeure pas moins explicite. Selon Clara, « le sang est un précieux adjuvant de la volupté… C'est le vin de l'amour… » (p. 189), principe donc d'une ivresse dionysiaque : c'est donc par la torture que tout vient se cristalliser et que l'Amour égale la Mort.

L'on pourrait rétorquer qu'il s'agit là d'un plaisir déviant et pathologique, mais Mirbeau cherche plutôt à exposer le fait d'une potentialité qu'est le lien entre souffrance et plaisir. Et c'est cela qui exerce la fascination, puisque n'importe qui pourrait sombrer dans ce même plaisir, et c'est pourquoi la tentation va de pair avec le dégoût, et que l'abject attire. On sait que Mirbeau était tiraillé par la pulsion sexuelle, entre rejet et attirance, voyant le plus souvent dans les œuvres à caractère pornographique ni plus ni moins que des « cochonneries », quoique lui-même fut taxé d'auteur pornographe. Une même ambivalence saisit le narrateur qui finit lui aussi par s'adonner à

cette pulsion de contemplation morbide, et se prend finalement à observer les scènes de tortures sans toutefois s'avouer y prendre plaisir :

> Et, malgré moi, malgré ma sincère résolution de désormais fermer les yeux au spectacle maudit, attiré par cet étrange aimant de l'horreur, vaincu par cet invincible vertige des curiosités abominables, moi aussi, entre les feuillages et les treillages, je regardai. (p. 223)

Bien plus, il sombre finalement dans la pulsion et finit par vouloir prendre de force Clara : « — Je te veux… là… tu entends… dans ce jardin… dans ce silence… au pied de ces gibets… » (p. 254), et se laisse aller à la bestialité, tandis que la bave lui coule de la bouche. N'en va-t-il pas de même pour le lecteur : lui aussi est pris dans cette tentation macabre, attendu qu'il continue de lire, et *a priori* n'est pas trop dégoûté pour poursuivre sa lecture. Pour Mirbeau, quoique l'alliance de la torture et des plaisirs charnels inspire profondément le dégoût, elle est néanmoins inscrite dans la nature, et peut s'éveiller en chacun.

Cette thèse du plaisir sexuel issu de la souffrance vécue ou vue, se retrouve tout au long du XIX^e^ siècle, mais commence en grande partie avec le Marquis de Sade, dont la philosophie et sa mise en pratique littéraire ont exercé une influence souterraine puisque censurées, durant tout le XIX^e^ siècle. Cependant il est peu aisé d'évaluer l'adéquation de Mirbeau aux thèses sadiennes, puisque s'il condamne son œuvre pornographique, il reprend cependant certaines de ses idées et également son esthétique, afin de les transposer dans ses personnages, dont Clara au premier chef. Michel Delon voit ainsi une imprégnation de l'œuvre sadienne dans *Le Jardin des supplices*, que ce soit dans la représentation des tortures, ou encore dans la Chine, laquelle chez Sade déjà « était présentée comme une terre de raffinement pénal et de complications dans l'art des tortures. »[17] Chez Sade, la *delectatio morosa* passe avant tout par le regard et la contemplation du supplice, ce qui est donc une perversion scopique, qui prend plaisir par la vue, et qui vit l'expérience par son empathie. Il y a autant de plaisir à faire souffrir qu'à souffrir dans la sensibilité perverse. Cette algolagnie se trouve également chez Baudelaire, lequel dans ses *Journaux intimes* écrivait qu'« il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture ou avec une opération chirurgicale. »[18] La confusion entre plaisir et souffrance va plus loin, puisque si le désir et le plaisir sexuels peuvent naître de la torture, inversement la torture peut naître de la luxure, puisque le narrateur, se trouvant dans une maison de tolérance, se pense être « dans un lieu de torture et non dans une maison de joie et d'amour. » (p. 263). Il faut donc voir dans le plaisir sexuel et la souffrance du supplice une seule et même échelle, qui peut converger en un seul mouvement, en une seule sensation d'« extase douloureuse » (p. 263). C'est ce principe d'alliance de la torture et du plaisir qui

---

[17] Michel DELON, « L'ombre du Marquis », dans *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 397.
[18] Cité par M. PRAZ, *La Chair, la mort et le Diable. Le romantisme noir*, *op. cit.*, p. 147 ; voir C. BAUDELAIRE, *Journaux intimes* [1887], dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1975, p. 659.

les justifie tous deux : la torture fait naître le plaisir et le plaisir la torture, et lorsqu'ils sont assemblés, celui qui les ressent ensemble dépasse les catégories simples. C'est pourquoi le meurtrier qui, dans le « Frontispice », fait coïncider le spasme de mort et le spasme de jouissance a l'impression d'être un Dieu et de créer le monde (p. 45).

Mais encore une fois, Mirbeau ne fait pas tant l'apologie d'un sadisme effréné, qu'il expose le plaisir *possible* et presque inévitable qui se trouve au sein de la pulsion de mort, et qui lui confère une positivité, nuançant ainsi une vision manichéenne de la torture comme purement néfaste, sans toutefois en faire l'éloge.

Avant tout il s'agit pour Mirbeau de souligner le paradoxe de la nature humaine qui est mis en lumière par la torture elle-même. Après avoir fait le constat que l'existence humaine est saisie dans une souffrance qui est subie ou provoquée, il lui est nécessaire, afin de ne pas sombrer dans le pessimisme pur, d'y chercher un sens. Pourquoi souffrons-nous et faisons-nous souffrir ? Tout d'abord parce que cela est dans notre nature, nous y sommes poussés par instinct. Mais par ailleurs, parce que cette même torture exerce sur nous son pouvoir de fascination pour le macabre, ce qui conduit à une inversion et une perversion des catégories esthétiques et éthiques. Et c'est en cela que la torture est si dangereuse pour Mirbeau, non pas seulement parce qu'elle serait barbarie, mais parce qu'elle éveille en nous cet instinct meurtrier, qui pourrait nous conduire à tolérer l'intolérable, et même à l'admirer.

Aussi, cette force positive de la torture permet-elle de sortir du nihilisme ou du pessimisme qui ferait le constat d'une souffrance vide de sens, puisque par le plaisir sexuel et la beauté qui se dégagent du supplice, celui-ci acquiert une valeur paradoxale, mais c'est finalement les nihilistes faibles qui s'y adonnent, et qui cherchent un sens facile d'accès. Mais Mirbeau ne se contente pas de présenter ce paradoxe déjà en lui-même dangereux et source d'aporie, il va le redoubler d'une nouvelle ambiguïté en le présentant dans une dimension grotesque, en suivant comme finalité d'alléger le poids du constat premier qui est que la vie est torture.

Chapitre 3 :

L'humour, compensation à une nature tragique

Octave Mirbeau demeure avant tout un auteur comique, aussi cet aspect fondamental de son style ne saurait être tout à fait écarté à la lecture du *Jardin des supplices*. Mais à l'image du reste de son œuvre, l'humour mirbellien est polymorphe : vacillant entre le grand-guignol, le burlesque qui juxtapose un esprit bon enfant au thème grave de la torture, ainsi que l'humour noir. Si certains passages sont manifestes dans leur tonalité humoristique, l'humour, certes d'une noirceur extrême, parcourt l'ensemble des scènes du roman.

Théorie de l'humour mirbellien

Mirbeau pratique un comique cynique, contraire au bon goût établi, et dans la pure lignée d'auteurs britanniques tels que Swift, avec sa *Modeste proposition* (1729), faisant l'apologie du cannibalisme afin de régler le problème de surpopulation et de famine qui sévissait en son temps en Irlande ; ou encore De Quincey, et son « essai » *De l'Assassinat considéré comme l'un des Beaux-Arts* (1854). Cet humour repose sur une présentation grotesque d'une horreur aberrante, qui cherche à désarçonner le lecteur afin de le faire rire, et qui surtout soutient avec une prétention sérieuse une position moralement insoutenable. Ainsi en faisant de la torture l'objet d'une admiration esthétique, mais encore le principe de tout être humain et de toute société humaine, Mirbeau souligne l'aberration sous-jacente à ce qu'il considère toutefois comme étant une réalité : il est aberrant que l'on puisse trouver beau la souffrance d'autrui et que celle-ci serve de support à la construction étatique, mais *même si* cela est vrai, selon l'auteur, il faut rire de cette réalité aberrante afin de pouvoir la supporter et peut-être la dépasser.

Mirbeau est également caricaturiste, pour qui l'humour burlesque sert une visée critique, quoiqu'il ait prétendu mépriser la caricature dans un article (« Caricature » *La France,* 22 septembre 1885)[19], la trouvant grossière. Comme souligne Christopher Lloyd, Mirbeau « veut surtout frapper l'imagination du lecteur en lui offrant des images burlesques, des instantanés dont l'effet immédiat et concret correspond à celui d'une représentation graphique, fût-ce aux dépens de la vraisemblance

[19] *Dictionnaire Octave Mirbeau*, dir. Yannick Lemarié et Pierre Michel, Lausanne, L'Âge d'Homme – Société Octave Mirbeau, 2011, art. « Caricature », p. 681-683.

ou de la cohérence du récit. »[20] Pour provoquer cet effet, il a recours à des « transformations extravagantes, à des métamorphoses et des comparaisons qui frisent le surréel. »[21] La torture dans *Le Jardin des supplices* suit également ce même mouvement, puisqu'elle est transformations extrêmes du corps ou de l'esprit, afin de frapper le lecteur au moyen de leur violence et de leur incongruité, et les positions concernant la torture et la violence sont elles-mêmes caricaturées afin de mieux les dénoncer. Par ailleurs, la caricature qui déforme donc le réel, rejoint en un sens le procédé de la torture, puisqu'elle est torsion d'éléments pris à part de sorte à les agrandir et les présenter sous un jour ridicule, afin de provoquer une souffrance morale chez sa victime, qui est finalement crucifiée symboliquement par le caricaturiste. Mirbeau caricaturiste joue donc le rôle du bourreau des ridicules de la société, non tant par plaisir sadique envers ses contemporains, mais avec l'objectif de redresser ce qu'il considère comme corrompu ou monstrueux, et dont la simple critique raisonnée serait insuffisante ; « le recours à la caricature est donc un pis-aller ; c'est le seul équivalent verbal qu'ait pu inventer l'écrivain pour se mesurer à l'énormité de l'existence. »[22] Face aux cyniques de la violence politique, Mirbeau se fait lui aussi le tortionnaire de leur cynisme pour leur répondre de la même monnaie.

En d'autres termes, le comique est donc fondamentalement libérateur pour Mirbeau, non seulement parce qu'il sert à condamner et joue donc un rôle nécessaire pour l'artiste engagé et anarchiste qu'il est, mais de surcroît parce qu'il permet de sortir d'un constat pessimiste qui conduirait droit au nihilisme. Rire d'une réalité où règnent l'absence de sens et l'atrocité, c'est reprendre ses droits sur elle afin de pouvoir la reformer selon un certain idéal, et l'accepter dans ce qu'elle a de plus difficile. L'autodérision de Mirbeau devient ainsi un élément constitutif de sa sincérité, afin de créer une distance par rapport à ses propres thèses, et afin de leur retirer une pesanteur écrasante : il reconnaît la désolation du constat qu'il porte, et en rit, mais d'un rire jaune. À ce titre, il fallait nécessairement que la torture dans le *Jardin des supplices* passe également par une représentation caricaturale et dérisoire, afin de contrebalancer l'horreur et le pessimisme qui lui sont intrinsèques.

Encore faut-il trouver comment faire rire de l'horreur. L'on pourrait soutenir qu'il y a un ressort comique purement sadique et de l'ordre de la *Schadenfreude* agissant dans l'œuvre de Mirbeau ; qu'il représenterait finalement la fascination macabre qu'aurait l'homme pour ce qu'il y a de plus moralement condamnable. Et en un sens, cette *vis comica* recoupant la *delectatio morosa* est effectivement présente dans le texte. De même qu'il y a une beauté dans l'horreur, il y a également une force comique. En cela, Mirbeau et le lecteur seraient saisis par l'orgueil *satanique* qui caractérise

---

[20] Christopher LLOYD, « Octave Mirbeau et la caricature », dans *Le Champ littéraire 1860-1900, études offertes à Michael Pakenham*, éd. Keith Cameron et James Kearns, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 289.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid*, p. 292.

l'humour décrit par Baudelaire[23], et effectivement, lorsque Clara rit de voir un condamné mis au supplice, le propre orgueil satanique du lecteur peut être mis en branle au point de rire avec elle. Mais ce rire même, caractéristique pour Mirbeau du monstre moral, est frappé en retour par un rire moral qui vient le condamner. Si l'on rit, l'on rit de Clara qui rit de l'horreur. Le rire porte en lui une double fonctionnalité face à ce qui choque le sens moral. D'une part, face au dérangeant il est un mécanisme psychique normal qui a pour vocation de créer une distance salvatrice entre l'horreur et celui qui en rit. Il est un mécanisme de défense face au malaise provoqué par le roman, qui a pour fonction de dédramatiser ce qui serait autrement traumatique. Le comique est donc « mécanisme par lequel le sujet répond aux conflits émotionnels ou aux facteurs de stress internes ou externes en faisant ressortir les aspects amusants ou ironiques du conflit ou des facteurs de stress. »[24] D'autre part, il a également une fonction sociale de condamnation : l'on rit avec Mirbeau de ce qui n'est pas tolérable dans l'ordre social, au même titre que la moquerie condamne une action individuelle afin de redresser le tort : c'est la fonction du *castigat ridendo mores*.

Des tortionnaires au grotesque manifeste

Dès lors pour s'assurer de la condamnation de ce que Mirbeau perçoit comme moralement répréhensible, il lui est nécessaire de former des types caricaturaux dont la fonction première dans le récit est d'être discrédités. Mais Mirbeau, se retournant toujours sur lui-même, rend cette fonction retorse, puisque les personnages revêtant cette fonction caricaturale sont parfois également porteurs du message de l'auteur, créant une ambiguïté.

La dimension comique du roman est le plus visible lors de certains passages qui ont pour fonction de soulager le lecteur par un épisode plus léger, en cela le comique vient compenser la cruauté et l'atrocité du reste du roman. En effet, plutôt que de présenter les tortionnaires dans le roman comme des monstres tels que Sade les peindrait, Mirbeau en fait plutôt des créatures ridicules. Le « gros patapouf » du chapitre VI confine ainsi au grand-guignol, qui discrédite son message ainsi que la barbarie de ses propos. Quoique le narrateur affirme qu'il s'agisse d'un monstre, cette monstruosité est tout de suite compensée par une « cruauté comique et macabre » (p. 203), expression qui montre bien à elle seule toute la dualité de la caricature mirbellienne. La « grimace », qui est représentante de l'effet caricaturale, puisqu'elle déforme les traits du visage, est à la fois « la plus impérieusement comique » (p. 205) au point de faire rire jusqu'au narrateur, et dans le même temps provoque « le cauchemar de cette face horrible » (p. 215). Les personnages comiques dans *Le Jardin des supplices* sont donc tout à la fois burlesques et terrifiants.

---

[23] Arne KJELL HAUGEN, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, n°72, 1988, p. 13.
[24] ASSOCIATION AMERICAIN DE PSYCHIATRIE, *DSM-IV*, (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux)* [1995], Masson, Paris, 1996, p. 880.

Par ailleurs, si Clara est présentée sous des aspects de vamp sadique, elle possède aussi et néanmoins de nombreux aspects ridicules, notamment à cause de sa puérilité et de son jusqu'au-boutisme délirant. En effet, elle a tendance à s'exprimer dans un langage propre à l'enfance, en usant d'onomatopées : « Et ça s'évanouit, sans raison, pour des nunus !... Puutt !... Puutt !... Puutt !... » (p. 217), et à avoir des caprices infantiles : « Dis que c'est inouï !... Je veux, je veux !... Sois gentil !... » (p. 236), ce qui lui confère une dimension ridicule. L'instinct sadique qui la caractérise et qui est présenté par Mirbeau comme étant central à la nature humaine, cette pulsion de Thanatos, est donc contrecarré par le grotesque qui émerge chez elle. Plus encore, les thèses dont elle se targue et profondément paradoxales, à savoir que la torture est d'une beauté extraordinaire, paraissent parfois ressortir plus de l'extravagance et de la divagation que d'une véritable philosophie. De même, son manque de cohérence est parfois souligné ironiquement par le narrateur, notamment lorsque Clara est outrée par des femmes s'amusant des supplices, alors qu'elle-même s'en amuse tout autant : « — Quelles grues ! fit Clara, sérieusement indignée… » (p. 173). Tous ces éléments de dérision viennent occulter la valeur que doivent prendre les personnages pour le lecteur.

Et il en va de même pour les autres personnages faisant l'apologie de la violence et de la torture, et qui sont également burlesques et ne sauraient être pris au sérieux. Le moyen récurrent de l'éloge paradoxal permet de souligner tout l'illogisme des propos de ceux qui font l'apologie du meurtre, créant à la fois chez le lecteur un rejet des thèses ainsi présentées, et un effet comique. Si bien que la caricature en elle-même devient une forme de torture, qui déconstruit les propos des personnages, et vient les déformer physiquement. Toutefois le malaise demeure pour le lecteur, qui ne sait s'il doit rire ou non, et qui est toujours confronté à l'horreur des supplices. Mirbeau n'accepte pas de présenter une nature humaine purement pessimiste, celle-ci doit être balancée par un ressort comique.

Le comique de la torture

Il est évidemment plus difficile de soutenir l'idée que la torture elle-même est objet d'un ressort comique dans le roman, principalement parce que la violence qui la constitue et le raffinement de détails tendent à faire disparaître les aspects comiques qui la constitue. Mais c'est précisément les excès de violence et la surabondance en détails atroces qui nous indiquent qu'il s'agit bien d'une torture caricaturée et risible. En tant que peine, le supplice est profondément absurde à cause de l'absence de proportion entre le crime et la sentence. Ainsi le vol d'un poisson (p. 165) est condamné par « les verges de fer » ; plus loin l'on apprend encore que ce sont pour de « menus vols chez des marchands » (p. 173) que sont condamnés les suppliciés dans des cages. Clara ne s'y intéresse pas, et le Bourreau « gros patapouf » précise quant à lui qu'« il n'est pas nécessaire, pour

la réussite de [s]on supplice, que le patient soit condamné à n'importe quoi » (p. 209). Cette absurdité est telle qu'elle choque le lecteur, au point de ne pouvoir la trouver que grotesque.

Mais la torture est également comique en elle-même à cause de la surabondance des effets qu'elle produit et de l'invraisemblance qui la caractérise. C'est le supplice du rat et sa caractérisation comme « infiniment comique » (p. 208) par le Bourreau qui nous permet de penser qu'il puisse y avoir un humour par la torture. Il est évident que c'est un humour macabre et terrible, et qu'il y a une absurdité à voir comme comique la souffrance d'autrui, mais il s'agit pourtant de la présentation que fait le tourmenteur de cette « admirable et joviale histoire » (p. 211). La jovialité du personnage qui se gausse des sévices qu'il vient d'infliger, au point de « se tordre les côtes » (p. 203), permettent au lecteur d'oublier pour un temps qu'il s'agit là de supplices, si bien qu'il se surprend à rire des actes de cruauté à écorcher vif un homme et le faire marcher. Dans un pareil cas, le jusqu'au-boutisme de l'horreur peut provoquer le dégoût mais également un comique grotesque. De même, lorsque Clara narre le supplice sous les verges de fer, elle lui confère un aspect burlesque, imitant le son produit lorsque « la badine faisait : chuitt ! dans l'air… » (p. 165), ce qui nie le sérieux de la scène. Finalement, c'est sans doute parce que l'horreur atteint un tel point dépassant toute raison que l'esprit peut lui trouver une dimension surréaliste la faisant tomber dans un comique de l'invraisemblable et de l'excès : il s'agit bien là d'« une verve grotesque qui rivalise avec celle de Sade ou de Huysmans. » [25] Blanchot parle dans *L'Écriture du désastre* d'une « saturation de l'inconvenance »[26]afin de souligner l'ironie chez Sade. C'est le même effet de saturation qui est à l'œuvre chez Mirbeau, où l'horreur franchit un point tel que le lecteur n'y voit plus que du burlesque.

De même, le docteur Trépan dans le « Frontispice » nous paraît d'une cruauté absurde et comique lorsqu'après avoir tué une femme par une opération tout à fait inutile, il ne trouve rien d'autre à dire que : « Au moins, comme cela, on est tout de suite fixé. » (p. 54), créant ainsi un effet de chute lorsque son fils précise avec banalité : « Il le fut d'autant mieux que la malade mourait le soir même… » (*ibid.*). Le même personnage récidive avec une anecdote provoquant un effet de chute burlesque, lorsqu'il raconte, après avoir faire croire à un homme dans un train qu'il allait l'étrangler, qu'il l'avait finalement tué « d'une congestion cérébrale » (p. 57). De tels effets de chute à la fin d'histoires terribles créent un malaise chez ceux qui les écoutent, ne sachant s'il faut rire ou être horrifié. L'humour mirbellien est en cela inscrit dans la modernité, comme le relève Grojnowski : « le comique "moderne" accentue les effets de brouillage [et] affecte la signification

[25] C. LLOYD, « Octave Mirbeau et la caricature », art. cit., p. 290.
[26] Maurice BlANCHOT, *L'Écriture du désastre,* Gallimard, coll. Blanche, 1980, p. 77.

d'un coefficient d'incertitude assez important pour provoquer le désarroi du destinataire. »[27] Un même effet de chute grotesque se trouve dans l'anecdote de l'anthropophage sur le bateau où se trouve le narrateur, puisque que celui-là, alors qu'il détruisait la récolte d'un paysan pour son amusement (ce qui déjà en soi expose la bêtise de l'individu…) finit par le tuer :

> Un paysan accourut qui se mit à crier, à m'insulter, à m'ordonner de sortir de son champ… On n'a pas idée de ça !... Qu'auriez-vous fait à ma place ?... Je lui assenai trois vigoureux coups de canne sur la tête… Il tomba le crâne fendu… Eh bien, devinez ce qui m'est arrivé ?...
> – Vous l'avez peut-être mangé ? insinua, en riant, Clara… (p. 116)

Tout le comique repose ainsi sur la bêtise des personnages qui sans cesse font dans la surenchère de l'horreur décomplexée et en dehors de toute logique, et c'est cette fusion de l'atroce et du manifestement idiot qui permet de rire de l'atroce lui-même, puisqu'il perd sa dimension proprement horrible pour devenir burlesque.

Pourtant il ne s'agit nullement de rire de la torture pour la banaliser dans l'esprit de Mirbeau. C'est même l'inverse, puisqu'il s'agit de rire de la banalisation de la souffrance, afin de bafouer cette banalisation, et donc de la condamner. Mirbeau, en caricaturant la torture, fait la preuve, par l'exagération jusqu'à l'absurde, de l'idiotie de ceux qui prôneraient bêtement son usage, que ce soit dans un contexte politique ou esthétique. Aussi Mirbeau n'est pas sadien, puisque la sacralité sadique du mal se trouve profanée par la caricature. Il n'y a pas d'élévation au sublime du supplice sans en contrepartie une dérision de cette même sublimation. Aussi, il ne nie pas qu'il y ait sublimation, et que le mal puisse provoquer une fascination, mais c'est cette fascination qui est objet de sa caricature et qui devient profondément ridicule.

*****

Le supplice du *Jardin des supplices* n'est autre que celui vécu par les hommes, qui partout s'affrontent, partout prennent plaisir à voir autrui souffrir, jusqu'au point de trouver cela beau, jusqu'au point de la jouissance morbide. L'allégorie faite de la torture est donc celle d'un écrivain qui croit voir dans l'homme une « loi du meurtre », principe inexorable de l'humanité toute entière, et qui le pousse à toutes les vicissitudes. Mirbeau condamne farouchement cette tragédie, mais il n'en demeure pas moins qu'il constate que la psyché peut également voir dans la torture une chose

[27] Cité par Éléonore ROY-REVERZY, « Mirbeau excentrique », dans *Un moderne : Octave Mirbeau*, dir. Pierre Michel, Eurédit, 2004, p. 163-164 ; voir Daniel GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*, Corti, 1997, p. 249.

prodigieuse et digne des plus grands éloges, comme le fait Clara, et tous ceux qui, assez pervers, ont perdu le sens de la morale. Lui-même semble saisi entre la fascination et le dégoût face à l'expression absolue de la souffrance, ce qui rend son discours plus ambigu encore. Face à cette hésitation, Mirbeau répond par le rire de la caricature et du grotesque, afin de désacraliser l'horreur et la rendre plus soutenable : le rire est ainsi le seul moyen de vivre face à la tragédie qu'incarne la torture.

Mais puisque l'homme n'est rien d'autre qu'un animal social, la Nature qui détermine l'individu détermine la société toute entière pour Mirbeau. La torture n'est pas l'effet d'un individu seul, elle est plutôt le fruit, et l'allégorie, de tout un système oppressif dont se servent les tyrans de toutes sortes afin d'écraser les plus démunis. Plus encore, la torture dans le roman incarne la condamnation de la « loi du meurtre » dans une société qui justifie son usage au moyen de la Nature ; et dans le contexte précis de la fin du XIX^{e} siècle, elle incarne la dénonciation de tous les actes de violence étatique.

DEUXIÈME PARTIE

La torture comme allégorie d'un principe universel : la Nature et la Société

Chapitre 1 :

Le Jardin des supplices, récit et allégorie thétiques par la torture

Le roman doit être pensé comme une vaste parabole, une vaste allégorie dont la torture est l'élément central, et la clé de compréhension. Mirbeau se sert de la représentation du supplice afin de faire la démonstration d'une thèse présentée dans le « Frontispice », et afin de lui donner vie, il reprend un certain nombre de codes littéraires caractéristiques de l'allégorie. Ainsi les tortures physiques peuvent être lues dans leur portée symbolique, comme autant de traits lancés contre une société qu'il méprise.

La logique sous-jacente à la représentation de la torture

On l'a dit, la torture est le principe central du roman, ce qui le définit depuis le titre jusqu'aux différents éléments qui le composent. Mais si c'est le cas, c'est parce que la représentation de la torture est pensée au sein du roman comme la démonstration de la thèse annoncée dans le « Frontispice », à savoir que l'homme est dirigé par l'impérieuse « loi du meurtre ». Ainsi la première partie du roman se présente comme la théorisation de cette thèse, que le narrateur veut démontrer en exposant l'exemple de sa propre expérience. Dans cette narration inscrite dans la première narration la contenant, la partie « En Mission » est déjà chargée de violences symboliques au sein de la société occidentale, ainsi que de violences physiques mises en place par la société, et qui servent par ailleurs elles-mêmes d'allégorie pour exposer la nature violente de l'homme. Ces violences préparent le « Jardin des supplices » qui est l'exemple des thèses des philosophes dans la première partie du roman, et où la torture sert de symbolisation aux questions soulevées précédemment, mais dans le cadre de l'Orient et de la Nature.

Il ne s'agit pas non plus pour Mirbeau de faire du roman lui-même un exposé formel qui étayerait sa propre thèse, puisque la logique de la pensée mirbellienne suit l'éclatement d'idées reçues, et procède qui plus est et avant tout par le jeu de la satire. « L'idée chez Mirbeau avance masquée, ce qui tient […] à une volonté de solliciter les compétences de son lecteur, de faire appel à son intelligence ou à son sens politique. »[28] Ce qui est donc exposé sous le masque de la satire dans le

[28] É. ROY-REVERZY, « Du bon usage de l'allégorie : du *Jardin des supplices* à *Dingo* », dans *Octave Mirbeau : passions et anathèmes*, dir. Laure HIMY-PIÉRI et Gérard POULOUIN, Presse Universitaire de Caen, 2007, p. 250.

roman, c'est le darwinisme social assumé, ainsi que la justification absurde selon l'auteur de la violence institutionnelle. C'est bien un « savant darwinien » (p. 44) qui confirme, dès la première page, la thèse de la loi du meurtre. Mais le darwinisme social comme philosophie n'est autre selon Mirbeau que la loi de la nature imposée et glorifiée comme loi de la société par les institutions politiques qui possèdent le pouvoir, et qui se servent de la loi pour mettre en pratique cet instinct meurtrier, tout en l'interdisant de façon hypocrite aux individus opprimés : « il est exorbitant que, sous prétexte de gouverner les hommes, les sociétés se soient arrogé le droit exclusif de les tuer, au détriment des individualités en qui, seules, ce droit réside » (p. 46).

Tout le roman se pense donc comme une réflexion sur cette loi naturelle qui configure la loi civile, et Mirbeau cherche aussi à en montrer l'absurdité. Car pour lui, l'institution politique ne devrait pas reproduire cette loi du meurtre. Or, il constate qu'elle n'en est que le reflet, que les institutions servent à la mettre en pratique de façon plus importante, tout en prétendant hypocritement la combattre, et que rien ne pourrait arrêter cette inclination. Aussi fait-il le choix politique de l'anarchisme, comme une échappatoire à l'institutionnalisation d'une tendance meurtrière dans la nature humaine, et cherche en tant qu'écrivain à présenter à son public le constat qu'il a fait, et ce sous forme d'une parabole, d'une allégorie.

Une mise en scène allégorique de l'univers

Le roman se construit sur le principe de l'analogie et de l'allégorie générale, et reprend un certain nombre de codes permettant de l'identifier comme tel. En effet, l'on retrouve dans l'enchaînement des différentes scènes de supplices un écho au mythe infernal de Dante dans l'*Inferno*, et Clara ne serait alors autre que le double de Virgile et d'une Béatrice pervertie, car si dans le poème italien il s'agit de monter progressivement vers les lumières du paradis, dans *Le Jardin des supplices*, il s'agit plutôt de descendre sans cesse plus bas dans les ténèbres de l'horreur. Par ailleurs, le jardin rappelle aussi un mythe platonicien où des concepts et des idées se matérialisent concrètement afin d'en faire l'expérience, et où tout comporte une dimension symbolique et philosophique.

Mais *Le Jardin des supplices* se dévoile surtout comme un *mundus inversus*[29], un monde inversé où les valeurs vont à rebours de ce qui est attendu, et où ce qui était positif se retrouve négatif afin de souligner des contrastes. Le titre même joue sur une inversion, puisqu'il semble faire écho au *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, pour devenir son contraire et se transformer en Éden infernal. Il s'agit bien là d'un Éden par certains égards, puisque la nature y est luxuriante et coupée du reste du monde, mais cet Éden est infernal car « il se nourrit de l'homme, de son sang, de sa chair, au lieu

[29] Pierre GLAUDES, « Entre diatribe et allégorisme satirique : l'affaire Dreyfus dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* », *Studi Francesi*, n° 185 (LXII/II), février 2018, p. 210.

de lui assurer sa pitance » [30] et tout, dès sa création, conduit à la mort de ceux qui y pénètrent : « On conte que plus de trente mille coolies périrent de la fièvre dans les terrassements gigantesques qui durèrent vingt-deux années. » (p. 181).

Si le roman présenté par le narrateur commence dans les trivialités de la politique avec les épisodes d'« En mission », il s'élève progressivement vers une dimension mythologique, grandiose et terrible, reprenant des thématiques philosophiques, dont le motif de l'« éternel retour », lorsque Ki-Paï explique au narrateur que Clara reviendra au jardin, chaque semaine et ce éternellement. Ce concept est issu de Nietzsche, lequel était très certainement admiré par Mirbeau, comme le montre Lucien Guirlinger :

> Au contraire on a retrouvé dans la bibliothèque de ce dernier des éditions originales de premières traductions des grandes œuvres de Nietzsche publiées au Mercure de France, dont l'un des traducteurs, l'anarchiste Alexandre Cohen, était d'ailleurs un ami de Mirbeau. Et il est certain aussi que Mirbeau avait lu et beaucoup apprécié Nietzsche.[31]

L'« éternel retour », qui consiste en l'idée qu'il faudrait vivre et agir de telle sorte que l'on puisse accepter de revivre de la même façon et avec les mêmes choix, est finalement un concept qui trouve son origine dans une conception stoïcienne, mais également bouddhiste et hindouiste, dont l'influence passa également à travers Schopenhauer. Dans l'idée d'éternel retour convergent finalement l'Occident et l'Orient, mais également leur philosophie faisant de l'expérience humaine une souffrance inévitable. Clara incarne finalement une version pervertie de ces différentes philosophies qui prônaient l'acceptation résiliée de la souffrance, pour en faire plutôt son éloge. Mais plus que le concept d'« éternel retour », la pensée nietzschéenne est également présente, puisque le concept de la Volonté de Puissance se trouve dans le roman, dans la souffrance comme source de dépassement ; enfin Clara est aussi à l'image d'une certaine surhumanité nietzschéenne, en ce qu'elle déconstruit les catégories, refuse de suivre la morale de l'esclave, et ne suit que ses propres valeurs. Mais sa surhumanité est en réalité illusoire, elle incarne plutôt la soif d'absolu qui est l'antithèse du Surhomme nietzschéen. La présence de ces nombreux concepts mis en forme et en scène dans le récit, fait que le roman se transforme en véritable conte philosophique, à l'image d'un *Candide*, où l'on découvre que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes, mais qu'au contraire tout n'est que torture et supplice.

De plus, ce qui ancre le jardin des supplices dans un régime d'allégorie, c'est la nature même du cadre qui évoque un théâtre clos, avec une unité de temps et d'action au sein de la troisième partie, puisque tous les évènements se déroulent dans la même journée, au sein du jardin dans lequel on pénètre au moyen d'immenses portes. Ce retrait du reste du monde et du reste du roman pour se

---

[30] É. ROY-REVERZY, « D'une poétique mirbellienne : *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 3, 1996, p. 34.
[31] Lucien GUIRLINGER, « Mirbeau et Nietzsche », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, 2001, p. 229.

focaliser sur le jardin uniquement, fait de lui une entité à part, et lui confère une dimension propre à refléter le reste de l'univers, et où la torture est centrale pour l'allégorie. C'est ce que souligne le narrateur, lorsqu'il précise que « l'univers [lui] apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices… » (p. 248), ce qui donne la clé de compréhension du roman afin d'en élever la finalité.

En représentant un jardin à l'image de l'homme, Mirbeau expose finalement une Nature où l'homme est loin d'un état parfait, mais où la société encourage cet état : Rousseau avait en partie raison, certes la société pervertit l'homme, mais cette perversion est déjà contenue dans sa nature. Le jardin est finalement à l'image de l'homme, l'alliance de la Nature et de la Culture, et il en va de même pour la torture, qui est l'alliance de la violence naturelle présente en l'homme, et de son raffinement par la Culture. Il y a donc une correspondance entre ces trois éléments, qui sont tous ancrés dans une dualité : l'homme, le jardin et la torture, sont la somme d'une civilisation et d'une force naturelle, et sont porteurs d'une dimension symbolique.

La symbolique des tortures

Dans le jardin des supplices qui revêt donc une forte portée allégorique, la plupart des tortures peuvent être interprétées de façon symbolique comme une condamnation des institutions et de la nature humaine, constituant ainsi une critique par le biais de la torture, et non de la torture elle-même. Afin d'en saisir le sens possible, il faut donc prendre le risque d'une explication herméneutique à partir des différents éléments qui se rattachent à chaque supplice, et qui se comprennent mieux lorsque le narrateur dit :

> Ah oui ! le jardin des supplices !… Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine. Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre… J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part… (p.249)

Le jardin doit donc être lu comme une vaste allégorie des tortures qui sont mises en place en dehors de celui-là, et comme un symbole de ces différents instruments de torture qui s'incarnent partout où est l'Humanité et ses passions. « La Chine et son jardin des supplices est la métaphore et la synecdoque du mal universel. »[32]

Ainsi celui de la cloche, dont les charpentes « ressemblaient au profil d'un temple » (p. 233), pourrait symboliser les effets qu'ont la religion et l'instruction, lorsque l'on pense que le son de

[32] É. ROY-REVERZY, « Du bon usage de l'allégorie : du *Jardin des supplices* à *Dingo* », art. cit., p. 251.

cloche renvoie à ces deux institutions, qu'il s'agisse du clocher d'église ou d'école, et dont les effets selon Mirbeau produisent une folie destructrice pour celui qui les subit, et amenuisent ses capacités intellectuelles. En effet, lorsque le condamné est découvert, celui-ci présente « un rire effroyable de dément, un rire que la mort avait raidi, fixé et, pour ainsi dire, modelé dans tous les plis de la peau. » (p. 240). De même, ses yeux affichent « l'expression de la plus terrifiante folie » et un regard qualifié de « paroxystement fou » (*ibid.*). De plus, cette cloche peut faire écho au poème de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*, « La Cloche fêlée » qui « Jette fidèlement son cri religieux ». Ici, de façon symbolique, la cloche lance aussi un cri religieux, un cri qui conduit donc à l'effroi et à la folie de celui qui l'entend. Ce qui permet d'assurer cette interprétation est le commentaire même de Clara à propos de la cloche : « Cette cloche qui sonne… qui sonne… C'est si doux !... Quand on l'entend, de loin, cela vous donne l'idée de pâques mystiques…, de messes joyeuses…, de baptêmes…, de mariages… Et c'est la plus terrifiante des morts !... » (p. 236). À en croire Clara, on ne sait plus si ce ne serait pas les pâques, les messes et les baptêmes, autant de rituels catholiques, qui seraient la mort elle-même…

L'on peut voir dans le « supplice de la caresse » (p.166) tel que le présente Clara, une critique des instincts lubriques poussés au paroxysme, et qui conduisent ironiquement à la mort, puisqu'il s'agit pour le condamné « qui avait violé sa mère » (*ibid.*) d'être masturbé jusqu'à ce que mort s'en suive.

> Une femme, pas belle, pas jeune, au masque grave entièrement vêtue de noir, le bras nu cerclé d'un large anneau d'or, vint s'agenouiller auprès du fou… Elle empoigna sa verge… et elle officia… Oh ! Chéri !… chéri !… Si tu avais vu !… Cela dura quatre heures… quatre heures, pense !… quatre heures de caresses effroyables et savantes, pendant lesquelles la main de la femme ne se ralentit pas une minute, pendant lesquelles son visage demeura froid et morne !… Le patient expira dans un jet de sang qui éclaboussa toute la face de la tourmenteuse… Jamais je n'ai rien vu de si atroce, et ce fut si atroce, mon chéri, qu'Annie et moi nous nous évanouîmes… (p.166-167)

On constate là qu'il s'agit bien d'un plaisir dont l'excès (« quatre heures ») est mortel pour le condamné ; c'est une *euthanasie* naissant d'un fantasme qui vient combiner le désir érotique au supplice comme punition ironique du viol, lui-même liant plaisir lubrique et violence, et qui tue le condamné par l'onanisme.

La figure du Poète signifierait quant à elle la violence d'État commise contre la liberté des artistes et la liberté d'expression. Celui-ci est ainsi dépouillé de toute dignité, ne se résumant qu'à une « face, de laquelle toute trace d'humanité avait pour jamais disparu. » (p.175), et produisant un « bruit rauque d'animal » (*ibid.*). Le seul crime qui semble pouvoir lui être rapporté fut d'avoir fait « une satire admirable contre un prince qui avait volé le trésor » (p. 173). Le supplice lui retire toute intelligence pour s'exprimer (puisqu'il en est réduit à aboyer) et pour comprendre ce qu'on lui dit (puisqu'il ne parvient pas à reconnaître son propre poème).

Enfin il faut noter que tous les corps des suppliciés sont dépossédés de leur liberté et de leur humanité, ce qui est le symptôme de l'étau de la société, qui force les individus incapables de s'y opposer. Ainsi dès les premiers condamnés aperçus, ceux-ci se résument par le moyen de les restreindre : « le col serré dans un carcan si large qu'il était impossible de voir les corps, […] les mains et les pieds enchaînés, ils ne pouvaient s'étendre, ni se coucher, ni jamais se reposer » (p. 171-172). Cette violence est d'autant plus frappante lorsque l'on souligne l'absurdité qui se dégage de ces condamnations due à l'absence de proportionnalité entre le crime et sa peine, synonyme de l'absurdité politique qui peut à sa guise disposer des individus comme bon lui semble. Le système judiciaire exposé par l'auteur s'inquiète ainsi fort peu de condamner au supplice des innocents, comme le montre la réaction de Clara : « Mais si le prévenu est reconnu innocent ? demandai-je./ — Eh bien… voilà ! fit Clara. » (p. 243). Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, explique que le supplice joue un rôle politique plus que juridique. « Le supplice ne rétablissait pas la justice ; il réactivait le pouvoir. »[33] Ainsi, « le supplice a donc une fonction juridico-politique. Il s'agit d'un cérémonial pour reconstituer la souveraineté un instant blessé. […] il doit y avoir, dans cette liturgie de la peine, une affirmation emphatique du pourvoir et de sa supériorité intrinsèque. »[34] Dès lors l'idée d'erreur judiciaire n'a pas d'importance, tant que le pouvoir continue d'être mis en scène par la souffrance du condamné, ce que Mirbeau expose comme étant d'une iniquité intolérable.

La torture sert donc de critique par le biais de sa signification allégorique, afin de peindre une nature viciée au creux de l'homme et de ses institutions. La thèse du darwinisme social est ainsi présentée de telle sorte qu'elle paraisse aberrante à quiconque voudrait soutenir le règne de la Nature dans la société. Le roman se veut le symbole des conséquences d'une telle idéologie, et représente toutes les violences infligées par les institutions, et qui sont mises en forme par le jeu de l'allégorie. Or ces institutions ne sont pas sans réalité concrète. Au contraire, Mirbeau vise directement ses contemporains.

[33] M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, *op. cit.* p. 53.
[34] *Ibid*, p. 52.

Chapitre 2 :

Une diatribe politique contemporaine : l'affaire Dreyfus et le colonialisme

En effet, *Le Jardin des supplices* ne prend sens que si on le lit dans sa portée symbolique, mais également que si l'on relie cette lecture au contexte dans lequel le roman fut publié, et dont il se veut la satire. Dans cette satire, c'est la société de la fin du XIX^e^ siècle, et tout son cortège de violence et de turpitudes que dénonce Mirbeau, qui devient alors le tortionnaire du corps sociétal en perdition.

Un miroir de société

Le roman se pense en partie comme une diatribe politique, comme le montre la dédicace à tous ceux « qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes » (p. 41), et qui se définissent par leur fonction politique. La première de ces diatribes se manifeste par le moyen de l'ironie, dans le « Frontispice » et « En mission », voulant faire une peinture des turpitudes du monde occidental. Ainsi, dès la première page du « Frontispice », le premier narrateur cherche à « préciser un état moyen de la mentalité française » (p. 43). De ce point de vue, Mirbeau utilise un ressort naturaliste afin de présenter une société dans tout ce qu'elle de corrompu et dans ce qu'elle a de plus violent. En effet, les personnages représentent bien les institutions dominantes tant intellectuellement que politiquement : l'on trouve ainsi « un membre de l'Académie des sciences morales et politiques » (*ibid.*), un professeur de philosophie en Sorbonne (p. 46), ou encore un fils de médecin et un célèbre écrivain. Mirbeau tente donc de retranscrire une certaine classe sociale, et l'expose dans son immoralisme, puisqu'elle fait une apologie du meurtre et de ses fonctions sociales. Mais à travers ces mêmes personnages qui permettent une première peinture de la société bourgeoise, l'auteur en fait une seconde, plus générale, qu'il place ainsi dans leur conversation. Par ce biais, Mirbeau peut mettre dans ceux qu'il condamne la confession du crime de la société, à savoir que « le meurtre est la base même de nos institutions sociales, par conséquent la nécessité la plus impérieuse de la vie civilisée… » (p. 44). Le meurtre, et dont finalement la torture n'est que le prolongement logique et extrême, trouve ainsi, dans la société, « des exutoires légaux : l'industrie, le commerce colonial, la guerre, la chasse, l'antisémitisme… » (p. 45). Enfin l'anecdote de la foire où le badaud tire sur des automates censés faire figure humaine montre bien que depuis les hauteurs de la civilisation jusqu'au quidam du dimanche, partout se trouve la pulsion de mort dans cette société dont Mirbeau se fait le diagnosticien.

On pourrait presque alors penser que Mirbeau est le tortionnaire de la société, qu'il se place comme son bourreau et cherche à la faire souffrir en lui montrant tous ses défauts, et en utilisant le scandale comme arme, pour peut-être la faire sortir de sa torpeur. Attendu qu'il existe bien un corps de la société, ce corps peut également être soumis à une torture qui tendrait à lui faire avouer ses fautes. C'est la fonction de la partie « En mission », qui est de faire une peinture naturaliste d'une société corrompue, où l'on recommande au politicien : « Surtout pas de politique !... » (p. 66), où le malfrat côtoie le ministre, et la bourgeoisie vit dans la luxure procurée par des entremetteuses telles que Mme G…. Plus encore, ce sont les personnages eux-mêmes qui se trahissent et révèlent leur véritable nature. Ainsi le ministre Eugène Mortain finit par avouer au narrateur :

> Tu as vu d'assez près la vie politique pour savoir qu'il existe un degré de puissance où l'homme le plus infâme se trouve protégé contre lui-même pas ses propres infamies, à plus forte raison contre les autres par celles des autres… Pour un homme d'État, il n'est qu'une chose irréparable : l'honnêteté !... (p. 93)

La diatribe politique est ainsi dans la présentation de ce qui pourrait sembler l'envers du monde occidental, mais qui n'en est que la réalité macabre, à savoir son usage institutionnalisé de la violence.

En comparaison, le jardin des supplices sert de prolongement à cette diatribe contre le monde occidental, et n'en est que le reflet, ce qui permet de penser que Mirbeau se place ainsi dans la lignée de ces auteurs satiriques, qui cherchent un point de vue étranger et exotique afin de mieux dénoncer les travers de la société où ils écrivent. Car dans *Le Jardin des supplices*, « l'exotisme n'énonce donc pas l'*autre*, mais le *même*. »[35] En effet, le narrateur voit finalement dans les éléments du jardin les éléments de l'Europe, « la face d'Eugène Mortain qu['il] voi[t] grimacer sur les épaules du gros et loquace bourreau » (p. 249) et celle de Mme G… parmi les instruments de torture.

Le Jardin des supplices est donc bien à penser comme une invective contre la société européenne qui, sous-couvert d'une prétendue civilité, se comporte en barbare, tant à l'étranger qu'en son propre sein. Aussi le naturalisme sert-il de supplice de la société, afin de lui faire avouer ses crimes, afin de la retourner sur elle-même pour lui faire contempler ses fautes, afin de lui ouvrir les yeux de force ; et dans cette logique d'exposition et d'inquisition, les supplices que réalise l'occident servent de double à la société, afin de lui exposer par des objets concrets ses agissements.

Un contexte politique troublé par la violence

[35] É. ROY-REVERZY, « D'une poétique mirbellienne : *Le Jardin des supplices* », art. cit., p. 5.

Afin de saisir toute la portée du roman dans son allégorie, il convient de passer en revue les événements qui sont décriés par Mirbeau dans son œuvre. Comme le souligne Pierre Glaudes : « c'est bien la violence de la France antidreyfusarde que Mirbeau transpose en peignant le bagne de Canton »[36]. Le procès, qui entama l'affaire en 1894, contre le capitaine Dreyfus accusé à tort d'espionnage au service des Allemands, fut suivi de près par Mirbeau. Ainsi, lorsque le roman paraît en 1899, l'Affaire Dreyfus atteint son paroxysme, avec la révision du procès qui doit avoir lieu le 7 août 1899, et qui divise profondément les Français entre le camp des dreyfusards et des antidreyfusards.

Or certains journalistes antidreyfusards vont jusqu'à promouvoir l'usage de la torture contre le capitaine et contre les juges de l'Affaire, et insultes et incitations à la haine fusent sans aucun scrupule. Henri Rochefort propose ainsi dans l'*Intransigeant* contre les magistrats de la Cour de Cassation qu'« un tortionnaire leur coupe les paupières » et qu'on fixe sur le globe de l'œil « des araignées venimeuses pour qu'elles leur rongent la prunelle et le cristallin »[37]. Les journaux nationalistes et antisémites « exhalent leur fureur impuissante et leur haine homicide à longueur de colonnes dans *La Libre parole*, *Le Petit Journal*, *L'Antijuif*, *L'Intransigeant* et les multiples *Croix*, qui diffusent une bien curieuse version de l'Évangile accommodé à la sauce Drumont. »[38]

Le climat politique français est extrêmement tendu, et l'usage d'une ultra-violence est complètement banalisée sur la scène politique, comme le montre le roman lui-même dans le « Frontispice », à travers la voix d'un philosophe mondain :

> L'affaire Dreyfus nous en est un exemple admirable, et jamais, je crois, la passion du meurtre et la joie de la chasse à l'homme, ne s'étaient aussi complètement et cyniquement étalées… Parmi les incidents extraordinaires et les faits monstrueux, auxquels, quotidiennement depuis une année, elle donna lieu, celui de la poursuite, dans les rues de Nantes, de M. Grimaux, reste le plus caractéristique et tout à l'honneur des « esprits cultivés et des natures policées », qui firent couvrir d'outrages et de menaces de mort, ce grand savant à qui nous devons les plus beaux travaux sur la chimie… Il faudra toujours se souvenir de ceci que le maire de Clisson, « esprit cultivé », dans une lettre rendue publique, refusa l'entrée de sa ville à M. Grimaux et regretta que les lois modernes ne lui permissent point de « le pendre haut et court », comme il advenait des savants, aux belles époques des anciennes monarchies… (p. 51)

Il faut par ailleurs rappeler que le public de ces mêmes journaux est extrêmement friand des récits de violence et de meurtre, comme le rappelle le narrateur, l'homme à la figure ravagée, dans le « Frontispice » : « les femmes se ruent à ces morgues hideuses, à ces abjects musées du crime, que sont les feuilletons du *Petit Journal*… » (p. 59). En fait, même si ce sont les femmes qui sont

---

[36] Pierre GLAUDES, « Entre diatribe et allégorisme satirique : l'affaire Dreyfus dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* », *Studi Francesi*, n° 185 (LXII/II), février 2018, p. 207.
[37] P. GLAUDES, (*ibid.*), tire cette citation de M. BAUMONT, *La Troisième République*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 354.
[38] Pierre MICHEL, « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et *soubresauts d'épouvante* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 3, 1996, p. 46.

montrées du doigt, toute la société s'y adonne à cœur joie. Bien plus, c'est toute la littérature qui en fait son commerce, puisque le XIX^e^ siècle marque l'apparition des romans policiers, dont notamment ceux d'Edgar Poe qui fut traduit par Baudelaire et qui l'influença profondément. Dominique Kalifa montre ainsi combien la culture populaire se nourrit des mises en scène de crimes, souvent issues de faits divers que vient narrer la presse, et qui sont ensuite repris par la littérature.[39]

Pour ce qui est du reste des enjeux politique français de la fin du XIX^e^ siècle, il faut rappeler que le colonialisme bat son plein durant cette période, et les conquêtes coloniales servent également de conducteur à la violence, puisqu'elles sont glorifiées : il y a une mise en scène et une banalisation de la barbarie présente dans les journaux et justifiée politiquement, qui font que les conquêtes et leur massacres sont présentés comme un bienfait pour les populations colonisées, que ce soit en Afrique ou en Asie. Comme le rappelle Jean-Luc Planchais, « Mirbeau joue sur l'engouement morbide d'un public fasciné par les surprises sanglantes des vicissitudes coloniales, qu'exploite honteusement une presse complice. »[40] Bien plus, « le succès de l'impérialisme, qui "occidentalise" en "civilisant", intensifie la polémique entre "le Même" et "l'Autre", puisqu'il élimine la différence de l'autre au point de menacer l'idée même de l'altérité »[41], ce qui conduit à la destruction de la culture exotique pour y transférer ses propres valeurs, avec toute l'ironie que cela comporte, puisqu'au nom d'un processus civilisationnel qui effacerait la barbarie de la Chine et de ses supplices tels que se les représentaient les Européens, ceux-ci apportent leur propre violence colonisatrice.

Mais ce sont encore des idéologies politiques qui prônent alors l'usage de la violence, à l'instar de l'anarchisme, dont Mirbeau se réclame dès 1885, et dont les adeptes réalisèrent des actes d'attentat, dont celui du 9 décembre 1893, par Auguste Vaillant qui fit exploser une bombe dans la Chambre des Députés du Palais Bourbon, et qui conduisit aux « lois scélérates » anti-anarchistes.

Ce bref panorama des faits historiques permet de peindre une France de la fin du XIX^e^ siècle extrêmement marquée par la violence qui s'inscrit dans la vie politique de part et d'autre. Dans le paysage politique français est revendiquée la pratique d'actes violents banalisés, et dans ce climat de trouble, *Le Jardin des supplices*, et son ultra-violence mis en scène par la torture, ne fait finalement rien de plus que d'exposer ce que d'autres prônent en théorie.

La fonction politique du roman

[39] Cf. Dominique KALIFA, « Crimes. Faits divers et culture populaire à la fin du XIX^e^ siècle », *Genèses*, n° 19, 1995, p. 68-82.
[40] J.-L. PLANCHAIS, « Clara : supplices et blandices dans *Le Jardin* », art. cit., p. 49.
[41] Gianna QUACH, « Mirbeau et la Chine », *Cahiers Octave Mirbeau,* Angers, n° 2, 1995, p. 88.

Dans ce contexte où les valeurs morales semblent déjà en berne, le roman cherche à provoquer une réaction afin de mettre un terme à ce qui paraît à l'auteur injustifiable. Comme le souligne Reginald Carr :

> The main theme of *Le Jardin des supplices*, on which Mirbeau was working spasmodically at this time, was in fact to be that Europe, and France in particular, had evolved in a system of legalized torture which gave rein to all the unhealthy passions of humanity, encouraging the corrupted and corrupting the innocent.[42]

Il s'agit pour lui de rendre le cynisme aux cyniques, la torture aux tortionnaires :

> *Le Jardin des supplices* must be understood not as an exhibition of the morbid exoticism of a degenerate *fin-de-siècle* artist, but as the impassioned cry of disgust of a man who loathed contemporary civilization and who tried to exorcise its hold upon him by paying it back in its own cynical and sadistic coin. [43]

Mais dans un contexte où la violence est devenue banale, comment choquer de nouveau en la présentant ? Pour cela l'auteur procède par jusqu'au-boutisme, en faisant un *nec plus ultra* de la violence physique et de sa peinture. Seuls l'excès et la caricature permettent de critiquer les thèses que certains peuvent soutenir dans la réalité. En procédant ainsi à l'extrême banalisation, il cherche à provoquer une réaction de contraire afin de remettre sur le droit chemin. Finalement c'est l'argument de la réduction à l'absurde, qui se sert de l'outrance pour l'outrage, de l'hyperbole et de l'amplification, pour montrer l'absurdité qui règne alors dans les esprits du XIX^e^ siècle. En présentant la torture avec une insoutenable précision, et à travers le regard d'une sadique et d'un homme quelconque, Mirbeau peut exposer à la fois ceux qui en font l'apologie, et la réaction normale de dégoût qui devrait être, face à l'atrocité. Ce sont donc les antidreyfusards et leur idéologie mortifère qui sont peints à travers la torture.

Au-delà l'Affaire Dreyfus, on trouve également la critique des thèses bellicistes, et de la guerre qui est selon Mirbeau un canalisateur de l'instinct du meurtre et mis en place par les instances politiques. Le métier d'officier incarne ainsi cette institutionnalisation, « où tout l'effort intellectuel consiste à opérer sur la personne humaine les violations les plus diverses, à développer, multiplier les plus complets, les plus amples, les plus sûrs moyens de pillage, de destruction et de mort… » (p. 51). La guerre n'est que « la suprême synthèse de l'éternelle et universelle folie du meurtre, du meurtre régularisé, enrégimentée, obligatoire, et qui est une fonction nationale » (p. 53). Comme le

---

[42] Reginald CARR, *Anarchism in France : the Case of Octave Mirbeau* [1968], Manchester, Manchester University Press, 1977, p. 89. (Je traduis : « Le thème principal du *Jardin des supplices*, sur lequel Mirbeau travaillait alors de façon spasmodique, était en fait que l'Europe, et en particulier la France, avaient évolué en un système de torture légalisée, lâchant la bride à toutes les passions malsaines de l'humanité, encourageant le corrompu et corrompant l'innocent. »)

[43] *Ibid,* p. 106. (Je traduis : « *Le Jardin des supplices* ne doit pas être compris comme l'exhibition d'un exotisme morbide provenant d'un artiste dégénéré fin-de-siècle, mais comme le cri passionné et dégoûté d'un homme qui a méprisé la société contemporaine et qui a essayé d'exorciser son emprise sur lui en la payant de sa propre monnaie cynique et sadique. »)

fait remarquer l'inventeur de la balle Dum-dum, la guerre « consiste à massacrer le plus d'hommes que l'on peut, en le moins de temps possible… » (p.121) et cette logique conduit à trouver le moyen de tuer toujours plus, au moyen d'inventions toujours plus meurtrières, si bien que l'inventeur finit par avouer cyniquement : « nous n'avons qu'à supporter les inconvénients de cet état de brutalité où nous voulons nous maintenir quand même… Nous sommes des brutes, soit !... agissons en brutes !... » (p. 122). Aussi la représentation des tortures sert à présenter concrètement les effets de la guerre au lecteur, afin qu'il puisse expérimenter sa réalité, et c'est Clara qui raconte ainsi les violences coloniales en Algérie :

> Un jour, des soldats capturèrent des Arabes… de pauvres Arabes qui n'avaient pas commis d'autre crime que de fuir les brutalités de leurs conquérants… Le colonel ordonna qu'ils fussent mis à mort sur-le-champ, sans enquête, ni procès… Et voici ce qui arriva… Ils étaient trente… on creusa trente trous dans le sable, et on les y enterra jusqu'au col, nus, la tête rase, au soleil de midi… Afin qu'ils ne mourussent pas trop vite… on les arrosait, de temps en temps, comme des choux… Au bout d'une demi-heure, les paupières s'étaient gonflées… les yeux sortaient de l'orbite… les langues tuméfiées emplissaient les bouches, affreusement ouvertes… et la peau craquait, se rissolait sur les crânes… C'était sans grâce, je t'assure, et même sans terreur, ces trente têtes mortes, hors du sol, et semblables à d'informes cailloux !... (p. 189-190)

Afin de condamner la violence coloniale avec les catégories morales de Clara, Mirbeau passe par l'idée que les tortures européennes seraient sans beauté, qu'elles seraient purement meurtrières et sans raffinement. Mais ce qui est en réalité exposé, c'est la barbarie de l'Occident qui est tout aussi importante que celle de l'Orient, si ce n'est plus encore. Comme le dit le Bourreau, les Anglais « sont de vrais sauvages » (p. 206) qui tuent sans aucune espèce d'art. Encore une fois, l'argument paraît absurde, mais il permet en réalité de présenter une critique interne aux apologistes de la torture.

Le Jardin des supplices est aussi une caricature du racisme ambiant qui traverse la fin du XIX^e^ siècle et qui somme toute justifiait que l'on inflige les pires violences aux races considérées comme inférieures et aux cultures *barbares*. Sur le bateau se rendant à Ceylan, dans « En mission », l'horreur de l'anthropophage est d'autant plus ridicule que son racisme le pousse à ne manger que du blanc, puisque la viande de « nègre » serait inconsommable et comme il le précise lui-même : « J'ai connu des gens qui en avaient mangé… Ils sont tombés malades… Le nègre n'est pas comestible… Il y en même, je vous assure, qui sont vénéneux… » (p. 115). Plus loin, il précise qu'il tue des *nègres*, « pour les civiliser, c'est-à-dire pour leur prendre leurs stocks d'ivoire et de gommes… » (p. 116-117) en d'autres termes, lui-même avoue le cynisme du colonialisme politique et surtout son hypocrisie. Les stéréotypes imaginaires du racisme sont par ailleurs repris par le même individu, qui pense que « les nègres sont comme ces jeunes lapins… c'est très gentil !... » (p. 117) et qu'ils auraient « des estomacs de ruminants » (p. 117). Toutes les absurdités racialistes de l'époque sont donc caricaturées dans ce personnage. Mais c'est encore le racisme contre les Chinois qui est condamné,

dans un contexte de colonisation commerciale de la Chine, à la veille de la révolte des Boxers, et après les guerres de l'opium. Ainsi les Européens fantasmaient alors une Chine des supplices, ô combien cruelle et barbare, ce qui aurait permis de justifier qu'il faille les civiliser. Clara prend ainsi leur défense : « Vois comme les Chinois, qu'on accuse d'être des barbares, sont au contraire plus civilisés que nous ; comme ils sont plus que nous dans la logique de la vie et dans l'harmonie de la nature !... » (p. 160). Et c'est paradoxalement encore la torture qui permet de prendre la défense des Chinois, quoique ce soit elle qui permettait de les présenter comme des barbares. En effet, parce que leur pratique de la mise à mort est réalisée « selon des rites de beauté dont [les] Chinois [ont] seuls le secret divin » (p. 206), l'instinct de mort paraît plus raffiné, plus civilisé que celui des Européens qui est fait sans âme et brutalement.

Enfin la torture sert aussi à faire une peinture critique des religions, dont les représentant selon Clara, viennent « partout où il y a du sang versé à légitimer, des pirateries à consacrer, des violations à bénir » (p. 193), afin d'apporter « la civilisation au bout des torches, à la pointe des sabres et des baïonnettes… » (*ibid.*) C'est donc chacune des formes de violences étatiques qui est visée par Mirbeau, pour lesquelles il n'a que haine et mépris.

Face à un lecteur mithridatisé à la violence et qui ne peut plus rien sentir face à de petites doses d'horreur, Mirbeau doit faire le choix de l'énormité. Il faut à ses contemporains une charge importante d'atrocité afin de provoquer en eux un sursaut, et c'est le rôle du paroxysme. Plutôt que de simplement marteler un jugement moral à l'encontre de ceux qu'il critique, Mirbeau montre par l'exemple extrême le mal qui les anime, de sorte que c'est le lecteur lui-même qui le déduit par sa propre horreur et son propre dégoût. Finalement par le biais du supplice qui est le cas extrême de la violence, Mirbeau tente de procéder à une catharsis par l'horreur en décrivant les atrocités et en montrant des monstres, ainsi que par la pitié que le lecteur peut sentir à l'endroit des suppliciés. Julia Kristeva caractérise ainsi « l'acte de la *purification poétique* : processus lui-même impur, qui ne protège de l'abject qu'à force de s'y plonger. »[44] Mirbeau plonge de force son lecteur dans l'atroce, jusqu'à ce que la catharsis soit complète. Le jardin des supplices est bien un théâtre grec qui est ancré dans la politique, et où tout est hyperbolique. Mais s'il y a catharsis grâce à la torture et à l'horreur, cela signifie qu'il y a en elles le principe positif d'une renaissance, d'un optimisme où la violence devient un mal nécessaire vers un plus grand bien.

[44] J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.* p. 36.

Chapitre 3 :

La torture comme possible renaissance : une allégorie optimiste ?

Mirbeau conçoit une dimension positive de la torture qui dans sa portée allégorique devient une torsion des systèmes établis et bourgeois, et de même que la « loi du meurtre » est nécessairement couplée à un principe génésique, dans sa dimension universelle la torture devient créatrice, ce qui permet d'y voir un certain optimisme, ou à tout le moins un mal nécessaire à la progression de la vie. En fait, Mirbeau conçoit dans le concept de la torture et du meurtre un principe dynamique, suivant une dialectique qui consisterait à penser que le négatif de la torture est compensé en lui-même par une force équivalente positive.

La torture psychologique permet l'initiation

Le Jardin des supplices est plus qu'un roman allégorique, c'est également un roman initiatique[45] qui tend à dévoiler le réel. Afin d'atteindre une nouvelle vérité, il est nécessaire de passer par une épreuve, et c'est cette dynamique, qui est au centre du récit initiatique, qui suppose une certaine souffrance mise en pratique par la torture afin d'appréhender la vérité. La partie « En mission » présente ainsi l'état premier du narrateur, avant son intronisation dans le monde de Clara. Or pour qu'intronisation du narrateur il y ait, il lui est nécessaire de procéder à une mort symbolique, à abandonner son moi passé, afin d'évoluer et de transcender son état de raté de la politique pour atteindre les mystères de la nature humaine. Simone Vierne, dans *Rite, roman, initiation* parle ainsi de la mort initiatique :

> 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.[46]

---

[45] Voir Fabien SOLDÀ, « *Le Jardin des supplices*, roman d'initiation ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 2, 1995, p. 61-86.

[46] Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation* [1973], Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1987, p. 22.

Le Jardin des supplices est donc une torture qui se met en place à la fois sur le plan de la fiction, puisque le narrateur souffre, mais également au niveau de l'œuvre qui torture son lecteur. Ces deux niveaux de torture permettent à ceux qui en souffrent d'atteindre une nouvelle compréhension du monde. Le narrateur comprend à la fin du récit la portée universelle du jardin, et le lecteur accède à un niveau de réflexion afin de saisir le sens du roman : « Et l'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices… » (p. 248) « Son histoire devient donc symbolique (le narrateur prend conscience que la contemplation des supplices imposée par Clara n'est peut-être que le spectacle de son propre supplice) et exemplaire : l'univers est un jardin des supplices. » [47]

Autre marqueur de l'initiation, le narrateur est rentré en France, afin de rendre compte de ce qu'il a découvert au sein de la conversation. Son initiation est donc complète car il est capable de retransmettre le savoir qu'il a acquis. Par ailleurs, il est devenu « l'homme à la figure ravagée » (p. 59), ce qui atteste qu'il a dû payer un prix à cette initiation, qui s'est inscrite dans sa chair. De la même façon, le lecteur lui aussi est épouvanté, et potentiellement traumatisé par une lecture qui vient perturber ses repères moraux et esthétiques, autrement dit, la lecture du *Jardin des supplices* demande un sacrifice de pureté ; mais ces marques servent de preuve à l'initiation, comme s'il y avait un danger pour accéder à la vérité, qu'il fallait accepter pour passer au-delà des idées reçues. Simone Vierne souligne ainsi que « l'initiation est ressentie comme un acte solennel »[48]. Ainsi, de même qu'il y a une cérémonie du supplice, il y a une cérémonie de l'initiation, et ces deux cérémonies viennent se superposer dans le jardin des supplices, où le geste de la torture a pour finalité un enseignement.

L'initiateur (Clara et Mirbeau) effectue un *travail* sur le néophyte. En jouant sur l'étymon possible du mot travail, *tripalium*, qui était un instrument de torture, et en rappelant la signification qu'il peut avoir lorsque l'on parle du travail d'accouchement, l'on pourrait ainsi penser que Clara et Mirbeau pratiquent finalement une torture maïeutique, à l'instar de Socrate qui pratiquait une ironie maïeutique, où il s'agit de faire accoucher le profane par la métempsycose d'un savoir ancré dans son inconscient, et ce au moyen de la souffrance psychologique qu'ils exercent. Mirbeau est l'inquisiteur du lecteur qu'il pousse à penser, et à parler, en réaction au supplice qu'il lui inflige. De même que dans le mythe platonicien de la caverne, l'individu qui est traîné de force à l'extérieur souffre cruellement de la lumière du jour et de marcher, le lecteur et le narrateur souffrent de voir la nature humaine en face, et lorsque le narrateur retourne en France, il est désabusé, et n'ose raconter ce qu'il a vu, tout comme l'homme qui retourne dans la caverne est raillé par ceux qui y sont restés. L'initiation et la souffrance qui en résulte, marquent en réalité la nécessité de dépasser

---

[47] Bertrand MARQUER, « Mirbeau 1900 : Contre l'étiquette – *Le Jardin des supplices* (1899) et *Les 21 Jours d'un neurasthénique* (1901) », dans *Octave Mirbeau* : *passions et anathèmes*, *op. cit.* p. 245-246.
[48] S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.* p. 13.

les « obstacles épistémologiques » dont parle Gaston Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique* en 1938. L'obstacle épistémologique consiste en des croyances qu'un individu possède d'ores et déjà, et qui l'empêchent d'accéder à la vérité. Chez le narrateur et le lecteur, ce sont leurs convictions morales, politiques et esthétiques, qui doivent être mises à terre selon Clara et Mirbeau. En cela, la torture psychologique qui est opérée permet le développement de la vie psychique et intellectuelle : elle est la condition de la pensée.

La torture, principe de création du monde

Si la torture permet de déconstruire la psyché pour laisser la place à de nouveaux concepts, un même mouvement la caractérise au niveau matériel. En effet, elle suit le principe de la nature et permet un renouveau, une renaissance. Cette idée est particulièrement présente au sein du jardin, où les fleurs se nourrissent du sang et des cadavres :

> Mélangés au sol, comme un fumier — car on les enfouissait sur place — les morts l'engraissèrent de leurs décompositions lentes, et pourtant, nulle part, même au cœur des plus fantastiques forêts tropicales, il n'existait une terre plus riche en humus naturel. Son extraordinaire force de végétation, loin qu'elle se soit épuisée à la longue, s'active encore aujourd'hui des ordures des prisonniers, du sang des suppliciés, de tous les débris organiques que dépose la foule chaque semaine et qui, précieusement recueillis, habilement travaillés avec les cadavres quotidiens dans des pourrissoirs spéciaux, forment un puissant *compost* dont les plantes sont voraces et qui les rend plus vigoureuses. (p. 181)

La torture sert donc un principe de composition dans le monde, et cristallise ainsi une vision métaphysique et dialectique de la vie et de la Nature, où la mort permet une nouvelle engeance. Clara l'indique explicitement : « la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie… » (p. 163), suivant le principe de la décomposition, qui forme une nouvelle matière pour une nouvelle composition. Sylvie Thorel-Cailleteau indique ainsi que « la pourriture est un appareil à métamorphoses : défaisant les contours, elle pose la question de l'identité et de la limite, défait l'opposition entre la vie et la mort, apparaît comme une mort en acte. » [49] Or ce même principe est à l'action dans la torture, puisqu'elle fournit une transformation à celui qui subit son action. Il ne s'agit pas seulement de passer de la vie à la mort, mais elle converge dans ce même moment l'expérience de la vie et de la mort, et assure un passage vers un état physique nouveau, et certes terrible. Ainsi les condamnés perdent leur humanité pour devenir bestiaux, ils changent de sexe, ils font l'expérience d'un plaisir meurtrier, autant d'exemples où les catégories sont brouillées, et qui montre que la torture est un passage, à l'exemple de la vie qui n'est qu'une succession d'états, toujours entre destruction et reconstruction.

---

[49] Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1994, p. 374.

Mais bien plus, la pourriture qui naît de la torture est le principe même de la vie, laquelle n'est rien d'autre qu'un mouvement suivant la pensée d'Héraclite. Et la pourriture, comme la torture, c'est ce mouvement de transformation perpétuelle qui se manifeste physiquement. On retrouve là la passion qu'a Mirbeau pour le fumier, car tandis que le fumier dégoûte et représente tout ce qu'il y a d'immonde, il produit la vie. La torture en est l'image, elle incarne la fusion de la vie, de l'amour, et de la mort, comme le souligne sans cesse Clara. De la même façon sur le plan psychique, la contemplation de la torture permet une épuration de l'individu, une renaissance nécessaire. Ainsi Clara, souffrant du supplice qu'elle s'est elle-même infligé, doit purger les « démons » (p. 266) de son corps, pour être « pure », « toute blanche… toute blanche comme une anémone !... » (p. 267). Par un jeu de dialectique et de catharsis, le répugnant engendre donc bien la pureté, tout comme la mort engendre la vie.

Mirbeau est influencé par la philosophie nietzschéenne qui voit dans la souffrance une source de progrès et de création. Elle sert une finalité nécessaire pour la vie et la survie, et c'est un rappel du darwinisme où la survie de l'espèce passe par l'adaptation, et donc la mort de ceux qui ne peuvent survivre. Il ne s'agit toutefois pas de justifier pour Mirbeau un darwinisme social qui imposerait la mort des plus faibles par la société. Si la Nature suit la voie et la loi du meurtre, la société ne doit pas pour autant suivre cet instinct : la Nature est par essence neutre, et surtout elle s'équilibre d'elle-même, puisque la matière produite par la mort donne la vie, et inversement. Finalement, si la torture est bien la condition de la vie matérielle et physique, et permet la progression de la vie et de l'espèce, les institutions étatiques prétendent quant à elles jouer un rôle régulateur quant au meurtre, et donc quant à la vie, et ce par le biais même de la torture, ce qui est inacceptable.

La torture et la lutte politique

Puisque le politique entend régir le meurtre, tout en s'en servant, il faut examiner comment la loi du meurtre peut servir un principe positif dans la société. Au-delà du contexte historique et politique qui permet de créer le roman, celui-ci est également l'œuvre d'un anarchiste. Dès lors, il faut penser la torture comme positive lorsqu'elle est appliquée à la société afin d'en déconstruire les valeurs politiques figées et oppressives. Mirbeau est donc un tortionnaire révolutionnaire, pour qui la mise à mort de la société et de ses instituions n'est que justice rendue pour ses crimes, et qui permet par ailleurs la naissance d'un nouvel ordre promouvant de nouvelles valeurs. L'on trouve cette idée de façon implicite dans le roman, qui doit être lu à la lumière des tendances politiques de Mirbeau. Toutefois, il ne s'agit nullement d'user de la « propagande par le fait », qui consiste en attentats, et qui sont pour Mirbeau tout aussi criminel que l'État, quoique des pertes soient parfois

nécessaires pour la réalisation de l'utopie[50]. Mirbeau pense plutôt la torture de la société par son œuvre d'écrivain, et *Le Jardin des supplices*, qui est une diatribe politique à l'encontre de ceux « qui éduquent, dirigent et gouvernent » (p. 41) est le chevalet de son combat anarchiste.

Comme l'exprime Robert Ziegler : « 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. »[51] L'utopie mirbellienne est bien celle de l'anarchie, voulant voir la destruction de toute institution oppressive, qu'il s'agisse de l'État, de la religion, de l'armée, ou encore de la famille. Le père, et quel que soit son avatar, doit donc être mis à mort symboliquement, et avec lui ses valeurs, torturées par le bourreau révolutionnaire. La « destruction purificatrice »[52] politique est alors à l'image de la torture, l'alliance de la fragmentation et de la recomposition d'un nouvel ordre libre et égalitaire. Dans l'utopie anarchiste, les frontières sont abattues, il n'y a plus de distinction de classe sociale ou économique, ni de hiérarchie, ni d'inégalité. L'individu se fond dans le tout et le tout se fond dans l'individu, créant ainsi un équilibre entre ces deux pôles. Or la torture physique est précisément l'allégorie de cette fusion, puisque le bourreau et le meurtrier se voient en démiurge qui déconstruisent les limites matérielles. Le bourreau est donc l'un des avatars de l'anarchiste, qui veut éradiquer les frontières entre individus pour réformer la société selon son souhait, mais qui doit procéder par la pensée et le discours. L'anarchiste lutte contre l'État criminel et tous les oppresseurs, afin de supprimer la hiérarchie qui s'interpose entre eux, et retrouver un état de justice. Aussi, pour parvenir à cet état utopique où la loi et la partition (en grec, « *nomos* » signifie tant « loi » que « partie »[53]) sont abolies, il faut passer par une révolution qui prendrait les membres du *corps* sociétal, afin de les démembrer et de les rabattre en un seul point. Cette torture permettrait l'avènement d'une société sans catégories, ce qui est une renaissance positive et qui ne peut être engendrée que par le *supplice*.

Dans la pensée politique de Mirbeau, la première vérité est que la Nature pousse l'homme au meurtre, ce qui conduit l'homme en société à constituer des institutions oppressives afin de limiter le meurtre. C'est la théorie du contrat social depuis Hobbes. Mais Mirbeau pense également que l'État, afin de conserver le pouvoir acquis par le contrat social, cultive le meurtre chez les individus, et est lui-même criminel. De ce fait, le gouvernement crée le supplice en réaction au meurtre, et le meurtre en justification à la loi :

> S'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernements d'aucune sorte, par ce fait prodigieux que le crime en général, le meurtre en particulier sont, non seulement leur

---

[50] *Dictionnaire Octave Mirbeau*, *op. cit.* art. « Anarchisme », p. 631.
[51] R. ZIEGLER, « Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices* », art. cit., p. 91.
[52] *Ibid.*
[53] Sur ce rappel étymologique, R. Ziegler cite (*ibid.* p. 100) Janine Chasseguet-Smirgel, ***Creativity and Perversion***, New York, Norton, 1984, p. 9.

> excuse, mais leur unique raison d'être… Nous vivrions alors en pleine anarchie, ce qui ne peut se concevoir… (p. 44)

Ce que Mirbeau fait avouer de façon ironique et cynique à l'un des personnages du « Frontispice », c'est l'idée que sans meurtre, il n'y aurait plus de gouvernement, mais que sans gouvernement, il n'y aurait plus de meurtre non plus, puisque c'est celui-là qui le cultive, et qui est le plus grand criminel par ailleurs. En restant en partie rousseauiste, Mirbeau pense la société et plus particulièrement l'État comme le dévoiement de l'instinct du meurtre, afin de servir ses propres intérêts : « l'éducation le développe au lieu de le réfréner, les religions le sanctifient au lieu de le maudire » (p. 52) Autrement dit, Mirbeau fait l'éloge du meurtre et de la torture non pour leur violence, ni même pour leur beauté, mais pour leur fonction politique et naturelle nécessaire, précisément afin de lutter contre l'institutionnalisation de la loi du meurtre. En soumettant la société aux sévices du *Jardin des supplices*, l'encouragement à la torture et au crime par l'État prendra fin. Mais la torture pensée par Mirbeau est avant tout symbolique, car l'écrivain doit sublimer la pulsion du meurtre dans son art, afin d'abolir l'oppression institutionnelle. L'écrivain tortionnaire de la société permet donc l'avancée de l'Histoire et lutte contre les injustices politiques, quoique Mirbeau ne se fasse pas d'illusion quant à la réalisation du projet anarchique, d'autant plus qu'il reste confronté au problème de la nature de l'homme qui est ancrée dans la loi du meurtre. En effet, quand bien même l'État ne cultiverait plus le meurtre, celui-ci resterait présent, et pourrait justifier de nouveau l'État. Aussi pour Mirbeau, ce dernier doit rester à un stade minimal[54], comme un moindre mal, afin de garantir la paix sociale, mais tout en la préservant du tyran étatique.

Il y a donc bel et bien dans la torture le principe d'une création nouvelle. En détruisant, la torture laisse place à un renouveau, et plus encore, elle apporte les éléments nécessaires à ce renouveau. L'on en déduit donc quand dans la pensée de Mirbeau, la torture est profondément ambivalente, elle est une corde tendue entre la destruction et la reconstruction. Finalement, elle est un moyen dont la finalité (l'initiation, la vie, le renouveau politique) peut justifier, dans sa signification symbolique, l'usage. Ce n'est pas de la torture physique que Mirbeau fait l'éloge, mais de la méthode de la torture, prise dans son sens métaphorique.

*****

La torture permet donc une réflexion sur la société dans son ensemble, avec ses vices, ses violences et ses institutions oppressives, mais elle permet également de dégager un principe de

[54] Dictionnaire Octave Mirbeau, op. cit., art. « Anarchisme », p. 630.

recomposition, valable tant dans la Nature que dans la société. Finalement Mirbeau montre bien que la limite entre la Nature et la société est poreuse, puisque ces deux entités reprennent le même fonctionnement, et vivent dans la même violence, dans la même « loi du meurtre », qui est le principe de mort et de vie au centre de celles-là.

Et c'est ce principe dynamique, entre fragmentation et recomposition, qui intéresse certainement tant un écrivain moderne comme Mirbeau. En effet, ce dernier pense son œuvre autour de la figure du fragment, conséquence de sa pratique journalistique. Dès lors, puisqu'il conçoit la pratique même de l'écriture comme une déconstruction et une reconstruction, la torture devient également l'image d'une réflexion sur l'art et l'esthétique littéraire.

TROISIÈME PARTIE

La torture comme allégorie d'une réflexion esthétique : l'art, la littérature, la décadence

Chapitre 1 :

Du supplice à la réflexion sur l'art

L'art comme concept philosophique ne se confond pas avec l'esthétique, puisque cette dernière est, avant tout autre chose, un sentiment individuel expérimenté par une conscience devant un objet, artistique ou non. L'art est en revanche une construction culturelle et conceptuelle qui répond à des critères esthétiques certes, mais suppose aussi une communauté dans laquelle ce qui est art est considéré comme tel, et l'objet artistique se pense alors comme un objet construit par l'artiste faisant autorité, et livrant à un public un objet capable de produire un plaisir esthétique.

Comme nous avons démontré que la torture peut potentiellement produire elle-même une émotion d'ordre esthétique, être belle pour un individu donc, la torture pourrait alors être une production artistique. Cette idée, qui à première vue paraît révoltante, permet à Mirbeau de traiter de l'art à travers la torture elle-même. La comparaison est évidemment paradoxale, et même perverse, puisqu'elle retourne les catégories esthétiques. Mais s'il y a une esthétique de l'horreur, l'on doit pouvoir créer un art de l'horreur qui ignore complètement les impératifs moraux. Mirbeau se place donc dans cette fracture grandissante au XIX^e^ siècle entre ce qui est moral, bon, et ce qui est beau ou esthétique.

Et l'ambiguïté du discours de l'auteur est d'autant plus importante que les personnages apportant une réflexion d'ordre esthétique dans le roman, présentent tantôt des thèses contraires aux idées défendues par Mirbeau, tantôt ne semblent pouvoir être pris au sérieux car ils sont discrédités par l'écriture de la parodie que met en place l'auteur. Finalement, comme pour le reste de ce que pourrait vouloir signifier le roman, toutes les idées émises sont, dans leur exposé même, contredites, et c'est au lecteur de faire la part des choses et de dépasser l'aporie.

La torture comme art

Dès le « Frontispice » l'on trouve l'idée que la torture, ou en tout cas la violence exercée sur un corps, peut être comparée à une œuvre d'art, puisque le docteur Trépan met en parallèle les œuvres de musée à un corps mutilé : « L'art !... l'art !... le beau !... sais-tu ce que c'est ?... Eh bien, mon garçon, le beau, c'est un ventre de femme ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans !... » (p. 55). Mais c'est la scène du Bourreau au chapitre VI du « Jardin des supplices » qui permet de souligner

ce rapprochement et qui montre que la torture soulève ainsi les mêmes problématiques que les autres arts : la torture est une catégorie artistique dont Clara serait la Muse.

Le tortionnaire fait profession d'un art qui le définit, « comme le sculpteur aime la sculpture, et le musicien aime la musique » (p. 215), et il travaille la chair humaine, « comme un sculpteur sa glaise ou son morceau d'ivoire » (p 206). Toutefois, à l'instar des autres arts, la torture pose certaines conditions à sa réalisation : elle doit être réalisée « selon des rites de beauté » (*ibid.*) nous explique le Bourreau, et demande de plus des compétences particulières n'appartenant qu'à « d'authentiques savants, à des gens de mérites, qui connaissent parfaitement l'anatomie du corps humain, qui [ont] des diplômes, de l'expérience, ou du génie naturel… » (p. 204), compétences qui découlent d'une tradition. En somme, comme pour tout art, « il y faut de la science, de la variété, de l'élégance, de l'invention… du génie » (p. 206). Mirbeau, par le biais de la torture et du personnage tortionnaire, présente bien une théorie de l'art du supplice, mais cette théorie est valable pour tous les arts.

L'artiste use de son art afin d'atteindre une finalité première, qui est le Beau. Mais dans ce processus créatif, il devient lui-même un démiurge, qui vient redéfinir le mode et ses distinctions figées. Ainsi le Bourreau « d'un homme [a] fait une femme » (p. 204), brouillant ainsi les limites posées par les sexes. Finalement, l'artiste doit mettre en mouvement ce qui est fixe, tout en s'inscrivant dans une tradition. En effet, si le Bourreau vante la tradition, il ne cherche pas à reproduire sans cesse les mêmes supplices, mais en propose de nouveaux aux concours, qui doivent répondre à un critère d'« originalité » (p. 208). Le chef-d'œuvre doit ainsi devenir un classique qui était jusqu'à présent absent de la tradition et du passé, et il doit qui plus est être « unique, en son genre, et capable d'enflammer l'inspiration [des] plus grands artistes » (*ibid.*). Comme le souligne Christine Ferree Chabrier : « *Mirbeau clearly advocates the artist's liberation from the outdated, rigid definitions of art and beauty that he sees as a threat to the creation of true art.* »[55] L'artiste respecte la tradition, mais ne s'y enferme pas pour autant. Enfin, si l'on lit de façon métaphorique le supplice de l'écorchement auquel a procédé le Bourreau, l'on pourrait penser que selon Mirbeau, l'artiste doit retirer à son public ses protections : ce n'est pas à l'artiste d'être mis à nu, mais au public, afin qu'il puisse reconsidérer ses préjugés.

Mais pour Mirbeau, l'art est en proie à certaines *menaces*, que le Bourreau nomme « décadence » (p. 204), et qui touchent tous les arts, depuis les laques et les soies, jusqu'à la torture. Toujours selon le Bourreau, cette décadence vient du fait que le gouvernement ne respecte plus les traditions, et accorde au premier venu le privilège de pratiquer l'art du supplice. Mais plus grave encore, l'art est aussi menacé par « le snobisme » (p. 207) qui vient corrompre le véritable goût pour l'art. Ce que Mirbeau critique à travers le Bourreau, c'est « l'esprit bourgeois qui triomphe partout » (*ibid.*),

---

[55] C. FERREE CHABRIER, « Aesthetic Perversion : Octave Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », art. cit., p. 357. (Je traduis : « Mirbeau prend clairement partie pour la libération de l'artiste des définitions surannées et rigides de l'art et de la beauté, qu'il perçoit comme une menace pour la création du l'art véritable. »)

et qui apporte dans son sillage une perspective technocrate de l'art, qui pense la mort (donc les œuvres) de façon « collective, administrative et bureaucratique » (*ibid.*). L'artiste est sans cesse contraint par « toutes sortes d'interventions morales, […] l'intrigue, la concussion, la vénalité concurrente… le mépris du juste… l'horreur du beau… » (p. 212). Autrement dit, l'art périt de ceux qui voient en lui un moyen, et non une fin en soi qui permettrait de transcender l'existence. Et c'est bien le combat de Mirbeau, contre tous les esprits étriqués qui ne comprennent rien à l'art, et qui se permettent de commenter, critiquer, l'œuvre d'autrui alors que celle-ci les dépasse. Toutefois il est difficile de savoir si Mirbeau rejoint le discours du Bourreau, attendu que celui-ci est présenté comme ridicule, grand-guignol, et que Clara elle-même le qualifie de « gros patapouf » qui « a l'air bon enfant » (p. 215). Mais puisque Mirbeau pratique toujours une forme d'autodérision qui le distancie de ses propres thèses, le comique grotesque du Bourreau ne justifie pas nécessairement que ses idées soient contraires à celles de l'auteur.

La torture face à la critique

Octave Mirbeau est également un important critique d'art écrivant dans différents journaux des chroniques faisant la revue d'artistes en tout genre, et il montre un intérêt certain pour les dernières créations artistiques et pour ses confrères contemporains, à l'instar de Rodin ou des Impressionnistes. Il a toutefois le plus grand mépris pour les autres critiques, qui ne sont que des épaves d'artistes, s'étant octroyés le droit de juger l'œuvre de ceux qui ont réussi. Or la torture, qui porte en elle les conditions pour être considérée comme domaine de l'art, pourrait alors et logiquement être sujette à une critique, et développer les problématiques qui en découlent. Celle qui tient le rôle de Mirbeau dans la fiction, c'est le personnage de Clara, qui initie le narrateur à de nouvelles catégories afin de percevoir les beautés des supplices, et de former son goût. Elle se pose bien en connaisseuse qui peut ainsi comparer différents supplices et les apprécier selon leur niveau de technicité, de virtuosité, et peut en faire une description précise : « *Her discrimination and enjoyment of the formal elements of torture are illustrated by her recollection of torture enjoyed in the past.* »[56] Avec l'autorité de l'amatrice, elle incite le narrateur à observer et à aiguiser sa propre perception des raffinements du supplice : « Regarde ce cadavre qui sur le sable rouge a le ton des vielles idoles… Regarde le bien… car c'est extraordinaire… » (p. 235). L'on peut voir dans l'attitude de Clara admirative des sévices corporelles un parallèle avec l'œuvre de De Quincey, *De l'assassinat considéré comme l'un des Beaux-Arts*, qui propose une parodie des critiques d'art.[57] Clara montre par ailleurs une exigence

[56] Romana BYRNE, « Sadistic Aestheticism : Walter Pater and Octave Mirbeau », *Criticism*, Wayne State University, Volume 57, n° 3, été 2015, p. 413. (Je traduis : « La classification et la satisfaction qu'elle tire des éléments formels de la torture sont illustrées par le souvenir de tortures qui l'ont satisfaite par le passé. »)
[57] C. FERREE CHABRIER, « Aesthetic Perversion : Octave Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », art. cit., p. 361.

pour la représentation de la torture, attendu qu'elle regarde « avec une moue de mépris » (p. 174) les supplices peints que regardait le narrateur. Clara lui indique de ne pas faire attention à ces ersatz de torture, pour s'attarder là « où c'est vrai… » (*ibid.*). Clara reprend en tant que critique le regard de Mirbeau sur l'art qui ne serait qu'une mystification, et pour elle, la torture est l'art véritable, l'art vrai. En cela, Clara guide le narrateur vers la contemplation du réel, et le détourne des faux-semblants, comme doit le faire le critique d'art, qui révèle au public des œuvres suscitant un intérêt particulier.

Cependant Clara demeure dans sa critique en échec à cause de son manque de méthode, puisqu'elle laisse trop de place à sa subjectivité. En effet, elle est littéralement submergée par ses émotions au point de reproduire le syndrome de Stendhal qui s'évanouissait devant trop de beauté, ce qui la retient de formuler une réflexion rigoureuse quant à l'art de la torture. Lorsqu'elle est confrontée au supplice, ses émotions la gouvernent, et coupent court à tout discours qui pourrait permettre une véritable réflexion. « *While subjective response plays a significant part in Mirbeau's own writings on art, Clara is unable to regulate sufficiently her own passions in order to fill the role of the critic.* »[58] Clara incarne donc bien le problème qui est celui du critique, balançant entre le besoin d'exprimer sa sensibilité, et la difficulté de l'exprimer qui demande de passer par des remarques objectives. Le critique est celui qui va alors aux frontières de l'art, tout comme Clara cherche à aller toujours plus loin dans l'horreur, pour découvrir sans cesse de nouvelles émotions esthétiques, et tenter de les rapporter au public.

Une allégorie de la création artistique

Mais Mirbeau pense également la création artistique sur le modèle de la torture. Si la torture est un art, l'art est quant à lui intrinsèquement lié à la torture, à travers la figure de l'artiste. En effet, l'artiste est avant tout un être profondément torturé par le milieu socio-culturel dans lequel il évolue. Le supplice du Poète est ainsi l'allégorie de la souffrance infligée aux artistes, de même que le Bourreau qui n'est pas respecté pour son art symbolise la souffrance des artistes ignorés dans leur génie. Mais l'art existe également grâce à la souffrance de l'artiste torturé, dont la sensibilité trop aiguë le pousse à vivre sans cesse dans le supplice qu'est l'existence. Cette torture naît de l'écart insurmontable entre l'idéal et la boue de la réalité, créant ainsi un fatal écartèlement psychique. Mirbeau écrit ainsi, dans « Le Chemin de la croix » publié dans *Le Journal* en 1900 :

> Devant le mystère qu'est le frisson de la vie, et qu'il est impossible d'étreindre complètement pour le fixer en un vers, sur une toile, dans du marbre […], même un Shakespeare, même un Velasquez, même un Rodin se sent bien petit et bien impuissant.

[58] *Ibid.*, p. 364. (Je traduis : « Quoique la réponse subjective joue un rôle important dans les écrits sur l'art de Mirbeau, Clara est incapable de suffisamment réguler ses propres passions afin de pouvoir jouer entièrement le rôle de critique. »)

> C'est que la réalisation a toujours été inférieure au rêve, et c'est le rêve qu'ils poursuivent. De là leurs *tortures*.[59]

L'on voit alors que la torture est au centre de l'artiste, et il s'en nourrit et elle l'empoisonne. Car la torture est bien la source de l'art. En effet, l'artiste doit bien procéder en premier lieu à un apprentissage de sa technique, apprentissage long et douloureux, et qui vise à déformer et reformer son esprit afin de le rendre apte à produire une œuvre. Mais surtout, pour Mirbeau, c'est sa souffrance qui permet d'accéder à l'inspiration. Ainsi le narrateur du « Jardin des supplices », n'a pu exercer sa sensibilité que par la torture psychique que Clara lui infligea et qui lui fut une initiation à l'art, lui qui ne voyait auparavant aucune beauté dans la nature, et qui était « incapable de la moindre description poétique » (p. 107). Pour Mirbeau, la torture de l'existence permet à l'homme de devenir un artiste, ou plus exactement lui impose de devenir un artiste afin de pouvoir supporter le poids de l'existence.

Et parce que l'artiste se trouve confronté à une société lui imposant un joug qui rend son art impossible, l'art se nourrit en retour de la torture qu'impose l'artiste moderne aux structures établies. En effet, l'artiste doit être engagé et lutter contre l'oppression de l'État criminel et des conceptions bornées du beau, et c'est la mise à mort des institutions qui sert de moteur à la création artistique. Ainsi, l'art moderne suppose dans sa création une déconstruction des catégories passéistes et immuables, afin d'en produire de nouvelles. En cela, la torture est l'image de cette construction qui procède par dislocation préalable. L'art se nourrit des restes des œuvres passées, afin de renaître éternellement, tout comme les fleurs du jardin des supplices naissent du fumier produit par la mort des condamnés. La torture est donc au centre de la production artistique, puisque l'artiste est par définition un être torturé et torturant.

Or cette image offerte par la torture comme art est d'autant plus pertinente que Mirbeau pratique son écriture sur le modèle de la torture. Un double parallèle se crée alors : d'une part la torture devient l'image de l'art et de l'écriture, devient son allégorie afin de présenter les problématiques qui y sont liées, et d'autre part, dans *Le Jardin des supplices*, l'écriture est réalisée par la torture, l'écriture devient une torture de façon symbolique, afin de la représenter et afin de créer.

---

[59] (Je souligne.) Cité dans *Dictionnaire Octave Mirbeau*, *op. cit.* art. « Artiste », p. 655.

Chapitre 2 :

L'écriture par la torture : composition génétique et déconstruction générique

Si la méthode de la torture est bien la torsion d'éléments visant la destruction d'un corps, cette même méthode peut être comprise en un sens symbolique comme la torsion du langage et du texte, décomposant alors les codes linguistiques et littéraires. Mirbeau devient alors le tortionnaire de son texte, et le roman est dans sa rédaction un supplice de la forme.

La torsion : modèle de la création du roman

Le Jardin des supplices est un roman qui s'est construit par un collage réalisant ainsi un patchwork formé de fonds de tiroir, renvoyant à la pratique journalistique de Mirbeau. En effet l'auteur a repris différentes chroniques parues dans la décennie précédant l'écriture du roman, ou plutôt sa mise en forme, et les a articulées contre leur intention initiale pour produire son œuvre : cette pratique rappellerait celle du tortionnaire qui modifie les membres de sa victime selon sa volonté afin de réaliser une création nouvelle, et c'est en ce sens que l'on peut voir la torture comme étant source de la production littéraire. « 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 »[60].

Comme le souligne Sylvie Thorel-Cailleteau, dans *La Tentation du livre sur rien*, « La pratique journalistique, en effet, modifie les habitudes de composition et explique, elle aussi, l'évolution du roman vers un genre moins linéaire, où les parties soient susceptibles de prendre une certaine indépendance. *Le Jardin des supplices* et surtout *Le Journal d'une femme de chambre* se caractérisaient déjà par une espèce de déconstruction. »[61] Mirbeau a ainsi une conception moderne du fragment qui se suffit à lui-même, et qui justifie la juxtaposition d'articles issus d'une composition antérieure. Le terme de déconstruction employé par Thorel-Cailleteau indique que le roman ne se *construit* pas par un mouvement interne, mais plutôt par une déconstruction, une destruction d'objets externes dont

[60] R. ZIEGLER, « Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices* », art. cit., p. 91.
[61] S. THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien*, *op. cit.*, p. 237.

les résidus viennent nourrir l'œuvre nouvelle, tout comme le sang des condamnés nourrit les fleurs du jardin et permet un renouveau à partir des cadavres en décomposition.

Pierre Michel dans son article intitulé « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et « *soubresauts d'épouvante* »[62], rappelle ainsi l'origine matérielle des différents textes qui permettent de former le roman. Ainsi le « Frontispice » se compose de « L'École de l'assassinat » parue dans *Le Figaro*, le 23 juin 1889, de « La Loi du meurtre » parue dans *L'Écho de Paris*, le 24 mai 1892, de « Divagations sur le meurtre », parues dans *Le Journal*, le 31 mai 1896 et enfin de la chronique « Après dîner » parue dans *L'Aurore*, paru le 29 août 1898. La partie « En mission » était quant à elle un récit complet, qui connut deux parutions, la première en septembre 1893 dans *L'Écho de Paris*, puis une seconde du 11 juillet au 30 décembre 1895 dans *Le Gaulois*. Enfin « Le Jardin des supplices » d'abord autonome, fut publié en feuilleton dans *Le Journal* en deux temps, du 14 février au 4 avril 1897 puis du 3 avril au 19 juin 1898. Par ailleurs, Pierre Michel rappelle que d'autres chroniques furent ajoutées pour l'occasion, dont notamment « Colonisons », qui parut originellement le 13 novembre 1892 dans *Le Journal*, ou encore « La Fée Dum-dum » parue le 20 mars 1898 dans *Le Journal*.[63]

L'ensemble de ces articles furent également réécrits et remis en forme afin de composer *Le Jardin des supplices*, et quoiqu'ils n'eussent pas vocation à être juxtaposés. Il en résulte ainsi de nombreuses variantes, parfois mineures et parfois plus révélatrices, tant et si bien que d'un point de vue philologique, pour qui voudrait faire l'histoire de la composition du roman, celui-ci paraît être une création monstrueuse et torturée. L'assemblage de morceaux disparates se conçoit cependant dans une logique où le fragment, qui se suffit à lui-même dans la parution journalistique, tend à prendre une signification tout à fait nouvelle lorsqu'il est accouplé avec d'autres. En effet, les supplices présents dans la troisième partie du roman confèrent rétroactivement une signification tout autre et ironique aux exemples donnés dans le « Frontispice », lequel n'avait pas vocation en premier lieu à offrir une telle signification. Comme le souligne Pierre Michel, « il ne s'agit pas là d'un processus inconscient, mais de l'œuvre d'un créateur lucide, qui tâche de garder la maîtrise des matériaux qu'il manipule et met en œuvre sa raison organisatrice. »[64] D'une certaine façon, Mirbeau écrit ainsi avec le fumier de ses anciennes créations, qui servent de matériaux à l'œuvre nouvelle.

Mais si le roman est issu d'une *torture* des textes, de leur désarticulation, c'est parce que Mirbeau pense également la *torture* du genre romanesque en lui-même, dont les formes codifiées doivent être, selon lui, tordues. De même que le roman mirbellien se compose de fragments, le Roman doit être fragmenté afin de mieux représenter le réel.

---

[62] P. MICHEL, « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et *soubresauts d'épouvante* », art. cit., p. 46.
[63] *Ibid.*, p. 47.
[64] *Ibid.*, p. 48.

Une déconstruction générique

Mirbeau présente une certaine haine, ou à tout le moins une certaine méfiance envers la littérature qu'il qualifie parfois de « mystification » ; l'un des penseurs du « Frontispice » n'utilise-t-il pas ainsi le terme de « littérature » (p. 60) de façon péjorative afin de faire taire son contradicteur ? Ce mépris du fait littéraire se caractérise notamment par une volonté de mort du roman orthodoxe. Le genre traditionnel se voit donc soumis à la torture afin de décomposer ses codes, par un « Mirbeau romancier qui, pour les mêmes raisons que ses contemporains décadents et symbolistes, en est arrivé à remettre radicalement en cause les présupposés du roman balzacien, et aussi du roman zolien. »[65] Cela se traduit tout d'abord par le refus de la composition où l'auteur, en démiurge, créerait une histoire de toute pièce et où les personnages seraient des agents. « Composer, c'est en effet imposer aux éléments empruntés à la "réalité" un ordre, qui, loin d'être "naturel", est conventionnel, arbitraire, et partant mensonger ; bref, une "mystification". »[66] Mirbeau croit au contraire à la contingence de l'univers, et parce que le roman ne peut présenter cette contingence, et ne doit faire croire à une destinée nécessaire, l'auteur doit donc faire des choix arbitraires qui ne tendent pas à quelque représentation réaliste, mais qui au contraire s'exhibent et paradoxalement présentent mieux le réel, à travers le prisme manifeste du romancier. Ainsi ni les tortures du *Jardin des supplices*, ni ses personnages, ni les thèses qui y sont exposées, ne cherchent à se montrer comme réels, mais à montrer le réel tel que le conçoit Mirbeau.

Plus encore, les codes romanesques sont ainsi décomposés selon les souhaits du tortionnaire qu'est l'auteur et qui les bafoue. Si le roman traditionnel guide son lecteur le long d'un récit, *Le Jardin des supplices* semble plutôt le perdre. La construction du roman où un récit s'intègre au sein du « Frontispice », crée ainsi différentes strates narratives où le lecteur perd ses repères, mais où ses interrogations et ses attentes sont sciemment écartées. Ainsi, puisque le récit du narrateur s'intègre dans le « Frontispice », l'on pourrait s'attendre, après la lecture de son roman, à une réaction qui viendrait clore la discussion qui l'accompagnait, et qui viendrait conclure le roman tout entier. Mais en termes de conclusion, *Le Jardin des supplices* n'en a guère, puisque si l'on sait que Clara retournera au jardin, mais rien ne nous indique comment le narrateur lui rentrera en France, ni ce qu'il advient de Clara par la suite par rapport à l'époque du « Frontispice ». Par ailleurs, le roman « manifeste de nouveau un souverain mépris pour le code de "vraisemblance" […] et pour le code de "crédibilité" »[67]. La question de la langue dans laquelle les dialogues sont réalisés, que ce soit en anglais, en chinois ou en français, est ainsi oubliée, sans doute à dessein, puisque le narrateur traduit sans problème les réclames des vendeurs chinois. De la même façon, le narrateur, ignare en matière

[65] *Ibid.*, p. 47.
[66] *Ibid.*, p. 48.
[67] *Ibid.*, p. 49.

de biologie, semble particulièrement bien versé dans la nomenclature des fleurs, ce qui semble peu concevable. Si ces détails peuvent sembler peu importants, ils marquent toutefois l'idée que Mirbeau ne voit pas dans la littérature ni dans le roman une quelconque sacralité, mais qu'au contraire ce sont des constructions pouvant être déconstruites, et dont la cohérence formelle importe moins que le message de fond. Si l'on parle bien d'une mort du roman, Mirbeau procèderait plutôt quant à lui à la torture du roman, dont les codes sont retournés et bafoués.

Un style littéraire à l'image de la torture

Mais la torture est aussi le motif au centre du style de Mirbeau, et qui le détermine, le fait tortueux et symbolique du supplice qu'il représente. Ainsi le phrasé est décomposé, et il en va de même pour la syntaxe. L'on retrouve au sein de la narration des phrases où les syntagmes s'arrangent dans un ordre surprenant, et les dialogues, qui tendent à représenter un parler réel, sont également soumis à une décomposition d'un style arrangé et conventionnel. Julia Kristeva note ainsi que « l'écrivain, fasciné par l'abject, en imagine la logique, s'y projette, l'introjecte, et pervertit la langue — le style et le contenu — en conséquence. »[68]

Ainsi « les phrases prononcées sont inachevées, morcelées, et se désintègrent à mesure de leur progression »[69], autrement dit, le narrateur et les autres personnages parlent comme les bourreaux torturent, en décomposant, en découpant. En effet, « le style de Mirbeau s'oppose donc (peut-être encore modestement) aux canons classiques de la narration, du dialogue et de la syntaxe »[70], aussi est-ce les normes du langage qui sont elles-mêmes soumises à une déconstruction sur le modèle de la torture. Clara exemplifie cette progression saccadée de la parole, et cela se remarque dans l'usage des points de suspension : « — Si tu es près de moi… quand je mourrai… cher petit cœur… écoute bien !... Tu mettras… c'est cela… tu mettras un joli coussin de soie jaune entre mes pieds et le bois du cercueil… ». (p. 219).

Plus encore, la torture elle-même détermine la construction de la phrase afin de la représenter :

> Horreur !... Au-dessus d'un massif, sur la pourpre mourante du soir, je vois tourner et tourner, tourner sur des pals, tourner lentement, tourner dans le vide, et se balancer, pareilles à d'immenses fleurs dont les tiges seraient visibles dans la nuit, je vois tourner, tourner les noires silhouettes de cinq suppliciés. (p.248)

On remarque ici que le supplice de la roue justifie entièrement la répétition du verbe infinitif *tourner*, afin de signifier par le signifiant le mouvement même des cadavres, lesquels n'arrivent

---

[68] J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.,* p. 23.
[69] Michaël PRAZAN, *L'Écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours, de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Calmann-Lévy, 2005, p. 124.
[70] *Ibid.*, p. 129.

qu'après une longue description dudit mouvement, où la phrase se tord sur elle-même, revient sans cesse et ne parvient pas à avancer, à l'image du supplice.

Mais l'on remarque aussi un lexique étrange, qui vient mettre en pratique l'idée d'un langage déconstruit, et si ces principes peuvent être liés à l'écriture décadente, ils participent tout autant à une esthétique de déconstruction qui est symptomatique du thème du roman. Des termes rares ou inusités viennent parsemer le roman, à l'instar de « smaragdine » (p. 245), ou même des *hapax*, comme « trémescent » (p. 175) (pour tremblant, construit autour d'un barbarisme latin venant de *tremescere*), ou encore « paroxystement » (p. 240). C'est donc que la représentation de la torture demande de torturer le langage de l'intérieur, de produire des formes barbares pouvant symboliser la violence jusque dans le signifiant.

Le romancier et son langage annoncent ainsi le modernisme, et ne cherchent plus à suivre une cohérence rigoureuse dans la construction du roman et dans la syntaxe. De nombreuses perturbations et de nombreuses torsions se mettent en place à l'image de la torture qui y est représentée : le texte et le langage sont soumis à une torsion afin de suivre la volonté de l'auteur et représenter ce qu'il souhaite voir dans son œuvre, et les codes traditionnels sont eux aussi brisés, tordus, afin de présenter quelque chose de neuf. Cet usage de la torsion et ce mépris pour les formes rigides et établies semblent rappeler l'esthétique fin-de-siècle, mais peut-on pour autant rattacher Mirbeau au mouvement décadentiste ?

`

Chapitre 3 :

La décadence mise au supplice : une caricature de l'esthétique décadente

La critique veut souvent lire dans *Le Jardin des supplices* un roman décadent à cause de ses thèmes et de la personnalité neurasthénique de son auteur[71], quoique ce dernier refuse cette étiquette, et qu'il condamne l'attitude de Huysmans (parangon de la décadence), faisant la critique « de son pessimisme faisandé, de ses raffinements de dégoût, magnifiquement parés de toutes les gemmes, de toutes les joailleries du verbe »[72] et en juillet 1887, dans une lettre à Hervieu, il le qualifie d'« imbécile » et voit en lui « une espèce de Dubrujeaud de la décadence »[73]. Si le roman ne semble pas convenir à l'esprit de morosité complaisante qui caractérise le décadent, qui se laisse aller à une certaine passivité, à une certaine agonie tout en criant à la fin d'un temps, c'est parce que Mirbeau est quant à lui plus actif, il est polémiste et engagé politiquement, et veut croire à un certain optimisme, ce qui s'accorderait mal avec un esprit décadentiste. Aussi si son roman semble reprendre des codes de la décadence, c'est certainement parce qu'il en fait une certaine critique, une certaine caricature, et que, comme pour le reste, il place ce mouvement sur son chevalet afin de le déconstruire. Il faut en réalité voir un certain parallèle entre la torture et l'esprit décadent, puisque la torture est à l'image de la décadence, une source de tentation mais également de déconstruction dangereuse et pleine d'absurdité, ce que vient souligner *Le Jardin des supplices*.

Une œuvre limite qui caricature les codes décadents

Tandis que Mirbeau travaille son style afin de représenter une certaine violence qui viendrait s'inscrire dans l'expression elle-même, la phrase qu'il ciselle devient également une caricature des œuvres décadentes, et qui plus est par les mêmes procédés. Les codes mêmes de la décadence et son écriture se trouvent en effet soumis à une hyperbole ironique, qui permet à l'auteur de *supplicier* cette esthétique, et ce notamment par le biais de la torture qui permet une écriture aux thèmes décadents afin de les rendre grotesques. Mais toute la difficulté de caricaturer l'écriture décadente

---

[71] Cf. Monique BABLON-DUBREUIL, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 7-47.
[72] *Dictionnaire Octave Mirbeau*, *op. cit.* art. « Huysmans », p. 172, tire cette citation de « Quelques opinions d'un Allemand », *L'Écho de Paris*, 4 novembre 1889.
[73] *Ibid.*

vient de ce qu'il faut en premier lieu la définir et en tracer les aspects fondamentaux, et d'autre part déjouer l'une de ses armes, à savoir sa propre *hyperinflation* ironique.

Ainsi, dans un brillant article, Jankélévitch définit l'expression décadente par la frénésie du signifiant :

> La chose signifiée, cette fois, s'impose au signe par une sorte de violence lyrique, par sa volonté passionnée de faire vibrer, chanter, hurler les formes impassibles. La décadence c'est la volonté de l'expression à tout prix, la furie de l'expression. *Expressico*, dit Nietzsche, est la consigne fondamentale de la décadence.[74]

Cette surabondance dans l'expression à tout prix se retrouve ainsi principalement dans les tournures orales de Clara, qui sans cesse a besoin d'exprimer son intériorité sensible et ses pulsions libidinales ou sadiques. Les cris orgasmiques poussés par cette dernière soulignent sans cesse son extase : « 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. » (p. 240). Mirbeau fait ainsi la caricature de la nécessité de l'expression en délire propre aux décadents, par le discours de Clara qui entre dans une convulsion.

Mais plus encore, selon Jankélévitch toujours, « la matière, affolée par la pléthore d'intentions, se contorsionne et tirebouchonne ; ce ne sont que spirales, courbes et torsades – un vrai délire de la pierre ! » Ici, la matière et la pierre sont la phrase et le mot, pris par des secousses qui, comme nous l'avons précisé, tendent à incarner la torture elle-même et son mode opératoire, mais viennent également faire la parodie du style décadent, où la phrase se retourne sans cesse sur elle-même et où les syntagmes s'additionnent et se disposent contre leur suite logique. Finalement, si le style du *Jardin des supplices* est à la fois à l'image de la torture et parodie de la décadence, c'est parce que l'esthétique de la décadence chante la torture du langage. Tout comme elle est retour incessant de la conscience sur la conscience dans un effort névrotique de parvenir à la conscience pure, elle fait se retourner sa parole sur elle-même à la recherche d'une expression absolue qui contiendrait toute sa pensée.

Et de même que la phrase se contorsionne pour contenir le plus possible de signifiant, elle doit en même temps surajouter à l'expression initiale, afin de mieux exister indépendamment.

> L'hypertrophie du langage est le cas particulier d'un phénomène plus général qu'on pourrait appeler la frénésie du contenant. Tout à l'heure c'étaient les contenus déchaînés qui tourmentaient, ravinaient, *suppliciaient*, faisaient délirer la matière : à présent la matière bourgeonne et fleurit en vertu de son automatisme propre, comme l'éloquence roule et gronde en se grisant d'elle-même par le mécanisme spontané des associations, des lieux communs, des constellations verbales.[75]

---

[74] Vladimir JANKÉLÉVITCH, « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 90e Année, n° 4 octobre-décembre 1985, p. 446.
[75] *Ibid.* p. 448. (Je souligne.)

Tant est si bien que la phrase décadente, dont Mirbeau reprend le style pour le parodier, suit une double tendance, qui est de se plier sur elle-même, et de sans cesse progresser et d'ajouter, faisant ici l'exemple du gigantisme et du nanisme propre à l'esprit décadent. C'est ainsi que l'on explique la surabondance en détail à laquelle procède Mirbeau, où les termes rares et fleuris partent du principe de l'étalement de soi qui fait vivre la phrase. Ainsi, pour représenter le jardin luxuriant, la phrase devient surchargée à outrance :

> Depuis le palétuvier jusqu'à l'azalée saxatile, la violette cornue et biflore jusqu'au népenthès distillatoire, l'hibiscus volubile jusqu'à l'hélianthe stolonifère, depuis l'audrosace [*sic*], invisible dans sa fissure de roc, jusqu'aux lianes les plus follement enlaçantes, chaque espèce est représentée par des spécimens nombreux qui, gorgés de nourriture organiques et traités selon les rites par de savants jardiniers, prennent des développements anormaux, des colorations dont nous avons peine, sous nos climats moroses et dans nos jardins sans génie, à imaginer la prodigieuse intensité. (p. 184)[76]

En une seule phrase, Mirbeau parvient à faire valoir un faste de vocabulaire qui assommerait même un horticulteur amateur, et ce en enchaînant les propositions et imbriquant les groupes adjectivaux et les circonstancielles dans les relatives (« qui, gorgés de… » et « dont nous avons peine, sous nos climats… ») ; au point de provoquer un *développement anormal* de la phrase, tant par la syntaxe que par le lexique, la rendant difficile à comprendre. La phrase prend le contrôle d'elle-même, se surcharge, et c'est un trait caractéristique de la phrase décadente qui finit par se boursoufler d'épithètes et de propositions. Jean de Palacio dit ainsi que la décadence « oppose au lecteur le langage de son érudition, de son écriture et de ses silences. »[77]

Mais plus que le style, les thèmes décadents sont présents dans le roman et ce d'une façon presque excessive. Comment expliquer que Mirbeau, qui rejetait l'idée de décadence, inscrive son roman dans « l'un de ces textes qui exhibent tant et si bien les tics décadents qu'il semble voué à des approches thématiques, rapidement catégorisé aux rayons de la femme fatale, de l'inversion des sexes, de l'exotisme mortifère, etc. »[78] ? À propos de la femme fatale, nous avons déjà montrer en quoi celle-ci devenait ridicule par sa propre attitude et par ses excès, si bien que sa représentation ne peut être vue comme autrement que caricaturale. Et sans doute pourrait-on penser qu'il en va de même pour les autres thèmes décadents, à l'exemple des fleurs, dont nous venons de montrer l'hypertrophie lexicale qui crée une incompréhension presque comique, et qui semble directement inspiré de la bible décadentiste qu'est *À rebours*. Au chapitre VIII du roman de Huysmans, Des Esseintes se plaît à faire l'acquisition de fleurs qui doivent être d'une extrême rareté pour suffire à

---

[76] Lire *androsace* pour *audrosace*. L'erreur est également présente dans l'édition originale chez Charpentier-Fasquelle.
[77] Jean de PALACIO, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994, p. 11.
[78] É. ROY-REVERZY, « Les perversions de la pastorale : *La Faute de l'Abbé Mouret* et *Le Jardin des supplices* », *Littératures*, Toulouse, n° 36, printemps 1997, p.82.

son goût extravagant, et qui justifie que l'on retrouve ces citations de dictionnaires biologiques. Et c'est *À rebours* encore qui semble parodié dans les descriptions des instruments de torture, rappelant le chapitre V, où le narrateur contemple les *Persécutions religieuses* de Jan Luyken :

> Il possédait de cet artiste fantasque 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 décalottés 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 soin, des os mis à nu, longuement raclés avec des lames.[79]

Ces peintures des supplices à caractère religieux trouvent ainsi un écho avec les descriptions présentent dans *Le Jardin des supplices* :

> De place en place, dans les renfoncements de la palissade, simulant des salles de verdure et des parterres de fleurs, les blanquettes de bois, armées de chaînes et de colliers de bronze, les tables de fer en forme de croix, les billots, les grils, les gibets, les machines à écartèlement automatique, les lits bardés de lames coupantes hérissés de pointes de fer, les carcans fixes, les chevalets et les roues, les chaudières et les bassines au-dessus des foyers éteintes, tout un outillage de sacrifice et de torture, étalait du sang, ici séché et noirâtre, là, gluant et rouge. Des flaques de sang remplissaient les parties creuses ; de longues larmes de sang figé pendaient par les assemblages disjoints… Autour de ces mécanismes, le sol achevait de pomper le sang… (p. 226)

Ici, la longue énumération des instruments de torture, puis la répétition du mot « sang » donnent à la scène un aspect surréaliste, excessif, qui, avec l'écriture de la décadence, joue la surenchère dans l'horreur à un point tel que cette dernière perd en crédibilité, et à tant vouloir culminer dans l'horreur l'horreur perd son sens. « Disant le pire avec soin, avec art, [la décadence] a le tort de s'en prendre au corps, […] de le réduire en pièces. »[80] C'est bien cette réduction qui est poussée à l'extrême.

Mais le problème de tout caricature de la décadence découle d'une autodérision importante qui lui est intrinsèque, puisque le personnage de Des Esseintes est lui-même une caricature de la morosité et de l'affaissement neurasthénique. Finalement Mirbeau n'a d'autre choix que de reprendre l'autodérision des décadents, mais il cherche à la retourner plus encore contre eux. Plutôt que d'une morosité joyeuse telle que la pratiquait Huysmans, où les excès de Des Esseintes ont un aspect risible et presque touchant, Mirbeau veut porter cette humeur comique contre la décadence, et lui retirer son caractère risible pour la rendre ridicule. On rit contre la bêtise des décadents, plutôt qu'avec eux de leur souffrance. Le comique d'*À rebours* n'est pas tant contre Des Esseintes qu'une tentative de dédramatisation de la chute d'une société pensée par Huysmans, tandis que le comique

---

[79] Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Gallimard, coll. Folio Classique, 1983, p. 138.
[80] J. de PALACIO, *Figures et formes de la décadence*, *op. cit.* p. 11.

de Mirbeau est à charge afin de provoquer une réaction en retour, afin de condamner la décrépitude décadentiste.

Et c'est certainement parce qu'il est si délicat de parodier un style pratiquant déjà une certaine autodérision que Mirbeau ne peut se restreindre à la caricature simple des goûts baroques qu'on les décadents, mais doit également les caricaturer eux-mêmes en tant que personnes, et c'est la torture qui permet de faire ressortir ces ridicules.

Une caricature des décadents

Afin de mieux les décrier, et tout en en montrant leurs versants positifs par souci d'honnêteté intellectuelle, Mirbeau se fait miroir grossissant des décadents, et cette parodie passe essentiellement par le ridicule des personnages qui viennent incarner cette décadence. Il ne s'agit pas ici de montrer que la torture permet de souligner le comique des personnages, mais de montrer qu'à travers ce comique c'est l'esthétique de la décadence qui est mise au supplice. Autrement dit, l'auteur fait de l'extrémisme qui caractérise l'esthétique décadente une caricature par l'extrême afin d'en souligner les ridicules. Cela passe par la mise en scène chargée à outrance du désir d'absolu qui caractérise l'esprit décadent.

> La conscience excessive fonce dans les deux directions à la fois, la tendance au colosse et la tendance au bibelot n'étant à cet égard qu'une seule et même tendance : la cathédrale de style flamboyant n'est-elle pas une sorte de bibelot colossal ? Et d'abord hypertrophie et hyperbole, hyper sur toute la ligne ![81]

Et justement, en termes de gigantisme et de bibelot, Clara montre à leur égard une passion insatiable. Son amour de l'hyperbole est précisément ce qui la pousse à des sensations toujours plus fortes, ce qui est caractéristique de l'esprit décadent, las et fatigué de tout. Elle ne connaît aucune limite afin de satisfaire son besoin de réaction et de récréation pour sortir de son marasme psychique. Mirbeau montre cette tendance comme particulièrement ridicule, puisque Clara apparaît comme profondément puérile et excessive, ce qui par transfert devient une caractéristique de la décadence elle-même, avec ses caprices de perversion : « Si… si…, insista-t-elle… Dis que c'est inouï !... Je veux, je veux !... Sois gentil !... » (p. 236), et cela afin que l'on reconnaisse la validité de son esthétique. Qui plus est, elle tire son ridicule du paradoxe qu'elle met en pratique et qui consiste à banaliser le gigantisme qu'elle recherche sans cesse : « Quelle horreur !... fit Clara d'une voix tranquille, qui démentait le dégoût de son exclamation. » (p. 203). De même pour les bibelots : l'on remarque chez Clara une attention particulière pour les détails *a priori* insignifiants. Ainsi après avoir

[81] V. JANKÉLÉVITCH, « La décadence », art. cit. p. 442.

fait la narration du supplice de la caresse, exemple de l'excès, de l'hypertrophie, elle ne se focalise que sur le bibelot :

> Cette femme avait, à l'un de ses doigts, un gros rubis qui, durant le supplice, allait et venait dans le soleil, comme une petite flamme rouge et dansante… Annie l'acheta… Je ne sais pas ce qu'il est devenu… Je voudrais bien l'avoir. (p. 167)

L'attention portée à un détail anecdotique, un bijou de surcroît (on sait la fascination des décadents pour les bijoux qui concentreraient le raffinement et la préciosité) réalise un effet de chute burlesque compensant l'horreur peinte auparavant, tout en rappelant le souvenir du personnage d'Annie.

Car c'est bien dans cette dernière, qui partageait les inclinations de Clara, que s'inscrit l'esprit décadent, et qui plus est, et par une espère d'ironie particulièrement morbide, qu'il vient s'inscrire de façon matérielle. La décadence qui voue une fascination à la maladie et au gigantisme est finalement ce qui tue Annie, qui meurt « de cette lèpre effrayante qu'on appelle éléphantiasis » (p. 144) qui conduit sa peau à enfler en « une poche énorme » et en « de grosses tumeurs » (*ibid.*). Et Annie qui vouait aux perles un culte tel qu'il en devient « une folie… une fureur… » (p. 145), finit par souiller également ces bijoux de sa maladie. Elle cristallise de la sorte la double passion de l'esprit décadent pour le morbide excessif et pour la préciosité, ce qui la conduit à sa propre perte. Ainsi l'humour présent dans l'esthétique de l'horreur fait que l'esthétique décadente ne peut être prise au sérieuse dans le roman, mais également en général selon Mirbeau, et cela se traduit par la souffrance ironique des personnages.

Parallèlement, le Bourreau qui crie à la décadence se fait le prototype de l'artiste fin-de-siècle se désolant d'une fin dans son art, mais ses réclamations sont présentées comme comiques, aussi faut-il sans doute lire dans le discours du « gros patapouf » une caricature des lamentations et des jérémiades décadentistes. Outre l'aspect comique qu'il dégage en lui-même et qui discrédite en partie son discours, c'est le discours lui-même qui est chargé de ridicule. En effet, à l'image de ceux pour qui « tout décade » comme dirait Anatole Baju[82], le Bourreau pousse sa complainte :

> Nous ne savons plus, aujourd'hui, ce que c'est réellement que le supplice… Bien que je m'efforce à en conserver les traditions véritables… je suis débordé… et je ne puis, à moi tout seul, arrêter sa décadence. (p. 204)

Le Bourreau devient finalement le personnage type de celui qui se désole en continue que « tout se perd aujourd'hui » (p. 207), confinant ainsi au cliché, et de celui qui lit dans cette décadence jusqu'à la perte de son pays (autre éternelle doléance des décadents) et fait donc dans les « plaintes patriotiques » (p. 213) ; mais ce qui rend son discours encore plus absurde, c'est qu'il parle d'une

[82] Dans un article du premier numéro du *Décadent*, le 10 avril 1886.

décadence du supplice, comme si la Chine ne savait plus faire souffrir, ce qui précisément pour d'autres serait plutôt signe d'un progrès moral. Pour Mirbeau, l'esprit décadent est donc ridicule parce qu'il préfère, par conservatisme, rejeter toute idée de progrès, quitte à devoir renverser les catégories et faire du passé, encombré par l'horreur, un idéal, et du futur et de ses modifications morales, une aberration.

En fait, ce que Mirbeau expose de façon caricaturale dans l'esprit décadent, c'est précisément la confusion des catégories du bon goût et du mauvais goût. Jankélévitch parle ainsi, à propos de la décadence d'un « bon mauvais-goût, celui qui se croit assez libéré pour jouer avec son contraire, et assez ironiquement complexe pour goûter le beau du laid ; celui qui est la conscience et du laid et du beau et de la conscience du laid et du beau, la conscience du mauvais goût et du bon goût… »[83]. Or ce qu'incarnent Clara, le Bourreau, et les philosophes du « Frontispice », c'est cette superposition du bon goût sur le mauvais goût, qui n'est autre qu'un travestissement qui naît d'une pseudo-libération face aux formes établies pour prétendre revendiquer une subversion au nom d'une complexité fantasmée. La banalisation qu'opèrent les philosophes de la torture est précisément ce travestissement philosophique, qui consiste à voir dans le supplice une réalisation du genre humain qui serait du meilleur goût. Mais c'est encore l'affirmation qui postule que l'humanité est toute entière meurtrière, qu'il n'y aurait là aucun inconvénient, et qu'il ne s'agit que d'« une de ces vérités éternelles, comme en découvrait tous les jours le légendaire M. de la Palisse… » (p. 43-44). Quant à Clara, elle fait profession de foi de la beauté du sang et de la souffrance, l'instituant comme bon goût donc, quoiqu'elle-même finisse par ne plus pouvoir le supporter, ce qui révèle finalement que cette subversion n'est qu'apparente. Clara ne peut rester dans cette esthétique, et bien plus, elle en incarne la limite.

Clara comme allégorie des limites de l'esthétique décadente

En effet, Clara est l'archétype même de la Décadence et du sadisme. Elle présente ainsi une obsession pour la mort : « Ah ! mon chéri… je voudrais, je voudrais être morte, déjà ! » (p. 219), puisque le suicide est un thème récurrent chez les écrivains décadents, et reprend en effet un certain nombre de caractéristiques propres à la décadence dans son rapport à la souffrance, aux fleurs et à la sexualité, dans sa tendance à mélanger les choses, et son rapport à la maladie, aux regards, aux bijoux, etc.

Puisque Clara symbolise donc cette esthétique, elle est y liée et l'on peut ainsi remarquer qu'elle porte en elle les limites de l'esprit décadent, et ce que Mirbeau considère comme son échec manifeste et sa déliquescence. En effet, lorsque Clara finit par se détruire elle-même au terme du

[83] V. JANKÉLÉVITCH, « La Décadence », art. cit., p. 440.

roman, cette destruction est due à sa perversité sadienne, à son amour de la décadence. Plus encore, Mirbeau nous rappelle qu'elle ne peut y échapper, comme le dit le personnage de Ki-Paï à la fin du roman :

> Dans huit jours, je vous reconduirai comme ce soir, tous les deux, sur le fleuve, rentrant du Jardin des Supplices… 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 ! (p. 269)

Si cette remarque doit être comprise comme un commentaire de la nature humaine qui revient sans cesse aux mêmes excès, on peut également y voir le destin particulier de Clara auquel elle ne peut échapper, comme si les esprits décadents s'enferment eux-mêmes dans une spirale autodestructrice les conduisant à la mort. Ils sont en somme responsables de leur propre torture. Vladimir Jankélévitch, dans son article sur « La Décadence », note ainsi l'un des traits de cette mouvance : « la conscience qui s'est une fois découverte ne cesse de se diviser cancéreusement d'avec soi, de devenir plus abstraite, plus légère et plus intelligente ; en se découvrant elle découvre, comme le menteur, le secret de son exercice et de son propre usage comme conscience, secret dont les suites incalculables expliquent rétroactivement le prix de l'innocence perdue »[84]. Ce retour de la conscience dans la conscience se trouve chez Clara comme la volonté d'atteindre le fond de sa pensée, de descendre « au fond de [s]a chair… tout au fond des ténèbres de [s]a chair… » (p. 150). Bien plus, comme le souligne Jankélévitch, « la conscience qui dégénère prend goût à sa propre dégénérescence et trouve à s'éplucher elle-même une sorte d'amère et morose délectation. »[85] Et c'est ainsi que la passion de la torture est une torture en soi. Clara souffre de son plaisir et du retournement des catégories qu'elle opère pour prendre plaisir à ressentir non seulement la souffrance d'autrui, mais également la souffrance de sa propre destruction psychique en tant que décadente.

Les limites de la décadence se trouvent ainsi dans sa quête insatiable d'un absolu inaccessible, puisque Clara cherche éternellement une souffrance plus extrême encore, tandis que le narrateur représente la part humaine qui la retient, et l'empêche de rentrer complètement dans la conscience de la souffrance. Et cette quête engendre qui plus est en elle une souillure, et la détache du reste du monde. Clara finit par être incapable d'aimer lorsqu'elle est surexposée à la torture à la fin du roman, ce qui la conduit à avoir une vision de l'amour nécessairement prise dans la souffrance : « quand on est gai, c'est que l'on n'aime pas… L'amour est une chose grave, triste et profonde… » (p.138). La contemplation sadique fait faire à celui qui la réalise un saut de conscience dont il n'y aurait pas de retour, comme le montre la tentative de Clara d'être pure à la fin du roman, sans pouvoir véritablement le devenir. Le narrateur présente la même difficulté face à cette initiation à l'esprit

---

[84] *Ibid.,* p. 437.
[85] *Ibid.,* p. 438.

décadent qui le pervertit. Si la torture permet de renouveler la conscience, cet état est temporaire, et l'on ne peut fuir le souvenir de la torture. Ainsi, le narrateur voudrait pouvoir « [s]e décrasser l'âme et le cerveau avec des souvenirs anciens, avec le souvenir des visages connus et familiers » (p. 249), il voudrait revenir à un état précédant l'initiation, presque antélapsaire, mais il est confronté à l'échec d'un retour vers l'état sain de sa conscience. Tant et si bien que le narrateur du début du roman dans le « Frontispice » est devenu « l'homme à la figure ravagée » (p. 60), signifiant l'inscription dans son corps d'une révélation destructrice.

Et c'est ce que condamne Mirbeau, lui qui ne rejette pas l'idée qu'il y ait une beauté à l'horreur, mais qui pense que sa contemplation complaisante conduit nécessairement à la destruction de soi, tout comme d'autres décadents se meurent et se complaisent à mourir. Mirbeau présente donc un écart avec cette esthétique au moyen de son narrateur, et ne s'y adonne pas complètement, puisque Clara n'est pas le porte-parole de Mirbeau. Aussi s'il y a bien des thèmes décadents dans le roman, ceux-ci montrent surtout leurs effets néfastes sur des esprits torturés, et Mirbeau présente par le biais de Clara et de la contemplation des supplices la contradiction au sein de l'esprit décadent, à savoir l'admiration de la mort au point de se détruire soi-même.

Faire du *Jardin des supplices* un roman décadent, ce serait accorder à son style plus de sérieux qu'il ne développe, puisqu'au contraire il est une parodie de style décadent. La décadence est liée à la torture en ce qu'elle est torture de soi, et fascination pour le macabre, aussi Mirbeau reprend-il cette esthétique pour la caricaturer et renvoyer à eux-mêmes ceux qui vantent la torture pour son esthétique, tout comme il condamne ceux font l'apologie de la torture en politique. Le supplice est donc bien l'allégorie d'une réflexion sur la tendance décadente.

*****

Considérer la torture comme une allégorie de l'art permet alors de lire dans le roman de Mirbeau ses conceptions de la création artistique, mais également de voir en quoi la méthode de la torture permet à Mirbeau de réaliser une « monstruosité littéraire »[86] défiant les normes du langage, des genres, et de l'esthétique décadente, afin de dépasser des conceptions simplistes de la création littéraire. C'est le supplice de la littérature et du langage qui est mis en scène dans *Le Jardin des supplices*, et de même que la torture présentait une dynamique créatrice dans la nature, la torture littéraire est au centre de la création du roman. Aussi Mirbeau fait bien l'apologie de la torture

[86] P. MICHEL, « Le Jardin des supplices : entre patchwork et soubresauts d'épouvante », art. cit., p. 50.

symbolique en ce qu'elle a de force créatrice d'un point de vue artistique, mais se moque également de ceux qui voient en son usage systématique une délectation par amour de la décadence.

CONCLUSION

Toute la difficulté du *Jardin des supplices* réside en ce qu'il faut nécessairement dépasser ses affects premiers, de dégoût ou de fascination morbide, afin de saisir la signification véritable de la torture dans l'économie du roman de Mirbeau. Cette signification est soumise à l'exigence de l'auteur qui est de voir et de montrer le réel, dans tout ce qu'il a de contradictoire et d'inacceptable. Les vérités qu'expose Mirbeau sont ainsi noires de son propre pessimisme quant à la nature humaine, et pleines de sa colère contre les institutions oppressives, faisant ainsi de la torture l'objet de tous ses combats, devenant l'image de tout ce contre quoi il lutte en tant qu'écrivain. Mais Mirbeau refuse également toute simplification de la réalité et tout manichéisme. Il veut également croire en la possibilité d'un monde nouveau, en un progrès humain et social, tout ce pour quoi il s'engage non pas *contre*, mais *pour*. Et c'est alors que paradoxalement, la torture dans son roman incarne également cette lutte, cet effort vers le progrès, ce qui pourrait faire croire qu'il existe dans cette œuvre un éloge subversif de la torture en elle-même. Mais parce que *Le Jardin des supplices* est un roman allégorique, toute analyse doit dépasser l'objet représenté en soi pour aller vers sa signification allégorique, pour comprendre de quoi la torture est le symbole, et pourquoi elle est à la fois élevée et condamnée.

Dès lors, pour Mirbeau, la première étape était de comprendre l'origine du mal, de répondre à la question : pourquoi la torture ? Afin de répondre à cette question, l'auteur doit sonder les « ténèbres de [l]a chair » (p. 150) et exposer dans la souffrance tout ce « qu'elle recèle au fond de ses ténèbres et de ses mystères » (p. 206). C'est donc dans la nature humaine, dans la psyché et dans la condition de l'homme que Mirbeau va chercher une réponse à la violence partout présente. Adepte de Schopenhauer, il voit dans l'existence une douleur intrinsèque, qui partout se manifeste. La torture dans *Le Jardin des supplices* n'est rien d'autre que la manifestation d'une souffrance partout présente, qu'elle soit physique, psychique, ou qu'elle soit infligée sur le lecteur lui-même. Mirbeau ne fait que constater que les hommes se font souffrir les uns les autres, et souffrent en eux-mêmes. Mais encore faut-il comprendre pourquoi cette souffrance est autant recherchée. Pour cela, Mirbeau voit dans l'humanité un instinct mortifère, une « loi du meurtre » qui dérive directement de la Nature. Mais qui plus est, l'instinct inscrit au plus profond de la psyché humaine se sublime et se sexualise : la psyché tend à admirer la souffrance, à voir en elle une source immense de plaisir esthétique et sexuel, ce qui explique que l'Homme provoque la torture comme un jeu macabre et sadique. Sans affirmer que la torture serait d'une beauté indéniable et d'une sensualité érotique, Mirbeau expose dans le supplice ce paradoxe qui est présent au sein de la réalité, à savoir la

potentialité du beau et du plaisir dans la souffrance. Devant un tableau si sombre d'une humanité profondément perverse, où la civilisation n'est qu'un vernis craquelé dissimulant une cruauté effrénée, l'artiste comique tend à lénifier ce constat par le grotesque, qui sert à la fois à condamner cette Nature, et à s'extraire d'une fatalité tragique où tout ne serait que souffrance. L'on comprend alors pourquoi Mirbeau semble complaisant dans sa représentation de la torture, puisqu'il la présente dans tous ses aspects, même ceux qui pourraient être positifs, et plutôt que de s'en lamenter, il préfère répondre à l'horreur par le rire et l'énergie du comique.

Mais parce que la souffrance est vue par Mirbeau comme issue d'une pulsion naturelle, et qu'elle est infligée entre les hommes au moyen du supplice qui n'est autre qu'une violence raffinée par la culture, *Le Jardin des supplices* développe autour de la torture une allégorie de la société et de la Nature. Le roman reprend en effet tous les codes de l'allégorie, ce qui permet de lire dans la torture en elle-même une thèse la dépassant. Cette thèse, exprimée dans le « Frontispice », est celle du darwinisme social. Si Mirbeau accepte bien l'idée du darwinisme dans la nature, où il constate la survie du plus adapté, l'idée que la société justifie ses actes d'oppression par la Nature lui est intolérable. La torture est alors le symbole de toutes les institutions qui exercent une violence réelle ou symbolique sur les plus faibles afin de garder le pouvoir, à l'instar de la religion et de l'État qui écrasent les esprits et contraignent les corps. Si le roman et la torture servent à dénoncer la violence institutionnelle, c'est avant tout parce que le contexte politique alors en vigueur l'exigeait. Entre l'Affaire Dreyfus, les brutalités coloniales, et l'usage de la guerre en politique, la société est déchirée par une violence banalisée. Par le jeu de la satire, la torture devient l'image hyperbolique d'une époque qui se prétend civilisée, mais est plus barbare que les barbares qu'elle colonise. Aussi Mirbeau se fait-il le bourreau d'une société déliquescente, en chirurgien qui excise de force les tumeurs du corps sociétal. Si la torture est le mal dont il faut purger les hommes, elle incarne également le moyen de les en purger. En effet, l'allégorie du supplice montre un certain optimisme chez Mirbeau, puisqu'il voit dans toute destruction, dans toute mise à mort, une possible renaissance. La torture psychologique est donc le moyen nécessaire de l'initiation à de nouvelles vérités, la torture physique permet le renouveau de la vie dans la Nature, où la mort est le principe même de la vie. Et par le jeu de la métaphore, la mort de la société permettrait selon Mirbeau la naissance d'une nouvelle société, plus juste et anarchique, comme l'appelle de ses vœux le romancier. La torture allégorique permet de représenter les crimes de l'État et des institutions, et sa représentation outrancière vise à lutter contre ces dits crimes. Mais Mirbeau voit dans la torture une méthode avant tout autre chose. Il s'agit de déconstruire, de tordre, pour formuler quelque chose de nouveau, et c'est cette méthode qui est au centre de sa pratique d'écrivain, permettant ainsi de lire dans le supplice une allégorie de l'art et une réflexion esthétique.

La création artistique ne va pas de soi chez Mirbeau, puisqu'en effet il la pense en tant que critique, et remet sans cesse en question sa propre fonction d'écrivain, craignant toujours de faire

dans la mystification, et donc de participer au mensonge que pratiquent les puissants. Afin d'établir dans *Le Jardin des supplices* une réflexion engageant la thématique de l'art, il tisse une analogie entre la torture et la production artistique, en faisant du supplice un art parmi les autres. En tant qu'art, il possède donc ses artistes, ses codes, et peut être soumis à une critique, autant d'éléments qui permettent à Mirbeau d'exposer ses idées quant à la création esthétique, laquelle est selon lui profondément ancrée dans la dynamique qu'instaure la torture, comme ce mouvement de destruction et de recomposition. Et c'est en effet tout le roman qu'il compose, *Le Jardin des supplices*, qui naît du supplice lui-même, puisqu'il se développe à partir de textes anciens remodelés, et que son auteur déforme les codes génériques et le langage lui-même. Si enfin l'on a pu relier l'œuvre de Mirbeau avec l'esthétique décadente, ce n'est pas tant que Mirbeau est décadent qu'il reprend ces codes afin de les caricaturer, qu'il procède par le jeu de l'hyperbole à la torsion d'une esthétique, à travers ses personnages, mais surtout à travers la torture comme objet esthétique et qui est symptomatique des décadents. Mirbeau voit plutôt la décadence comme une torture puérile de soi par soi, et comme le besoin de tout vouer à la torture, jusqu'au langage, pour le plaisir du jeu.

Dès lors, l'on comprend mieux pourquoi cette œuvre résiste tant à une interprétation immédiate. En effet, puisqu'elle contient différents niveaux d'allégories qui s'incarnent dans la torture seule, le lecteur peut facilement être tenté de se limiter à un seul niveau, et voir en Mirbeau un seul aspect de sa vision des choses. Pourtant, ce n'est pas tant par plaisir du scandale que Mirbeau est scandaleux et paraît complaisant avec l'horreur ; c'est plutôt parce qu'il a l'exigence de faire voir le monde tel qu'il est, et le monde est contradictoire, mais surtout ni bon ni mauvais. Aussi sans doute Mirbeau ne croit-il pas, à l'instar de Nietzsche[87], qu'il y ait une essence morale des choses, mais seulement une interprétation morale des faits. Plutôt donc que de présenter la torture comme simplement une aberration morale en soi, Mirbeau préfère pousser le lecteur à développer une interprétation d'un fait dont il cherche à présenter toute la complexité, et à travers lui, une interprétation de la nature de l'homme, neutre par essence mais que l'on peut déplorer, de la société, dont il révèle toute la violence, et de l'art avec ses problématiques. *Le Jardin des supplices* est donc fondamentalement une œuvre philosophique et engagée, qui pousse ses lecteurs à méditer au moyen du supplice, parce que le lecteur ne peut jamais rester neutre devant une telle lecture. Tout comme Nietzsche, Mirbeau cultive les symboles et se rend volontairement difficile à comprendre, afin d'écarter les lecteurs peu enclins à réfléchir véritablement, mais pour mieux stimuler l'intellect de ceux qui sont prêts à remuer, avec lui, le fumier et le sang d'un jardin chinois.

[87] Cf. Lucien GUIRLINGER, « Mirbeau et Nietzsche », art. cit.

BIBLIOGRAPHIE

I - SOURCES :

Corpus :

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Charpentier-Fasquelle, juin 1899.

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, éd. Michel Delon, Gallimard, coll. Folio Classique, 1991.

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, dans *Œuvre romanesque*, éd. Pierre Michel, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2001, t. 2.

Corpus intertextuel :

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1857], éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Gallimard, coll. Folio Classique, 1983.

DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie*, éd. et trad. Jean-Charles Vegliante, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2012.

II - ÉTUDES :

Usuels :

MICHEL, Pierre, *Bibliographie d'Octave Mirbeau* [2005], Angers, Société Octave Mirbeau, 2017.

Dictionnaire Octave Mirbeau, dir. Yannick Lemarié et Pierre Michel, Lausanne, L'Âge d'Homme – Société Octave Mirbeau, 2011.

Théorie Littéraire :

Ouvrages :

ASSOCIATION AMERICAIN DE PSYCHIATRIE, *DSM-IV*, (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux)* [1995], Masson, Paris, 1996.

ARISTOTE, *Poétique*, dir. Michel Simonin, Le Livre de poche, 2015.

BAUDELAIRE, Charles, *Journaux intimes* [1887], dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1975, p. 647-710.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre,* Gallimard, coll. Blanche, 1980.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs* [1939], trad. Pierre Kamnitzer, Pocket, coll. Agora, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire grotesque. L'Esprit fumiste*, Corti, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éd. du Seuil, 1980.

PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le Diable : le romantisme noir* [1930], trad. Constance Thompson Pasquali, Gallimard, coll. Tel, 1998.

PRAZAN, Michaël, *L'Écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours, de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Calmann-Lévy, 2005.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1994.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation* [1973], Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Articles :

COQUIO, Catherine, « La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 91-107.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 90e Année, n° 4 octobre-décembre 1985, p. 435-461.

KALIFA, Dominique, « Crimes. Faits divers et culture populaire à la fin du XIX^e^ siècle », *Genèses*, n° 19, 1995, p. 68-82.

KJELL HAUGEN, Arne, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, n°72, 1988, p. 12-29.

Études sur Mirbeau et *Le Jardin des supplices* :

Ouvrages :

Un moderne : Octave Mirbeau, dir. Pierre Michel, Eurédit, 2004.

Les Paradoxes d'Octave Mirbeau, dir. Marie-Bernard Bat, Pierre Glaudes et Émilie Sermadiras, Classiques Garnier, 2019.

Octave Mirbeau : passions et anathèmes, dir. Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin, Presse Universitaire de Caen, 2007.

CARR, Reginald, *Anarchism in France : the Case of Octave Mirbeau* [1968], Manchester, Manchester University Press, 1977.

Articles :

BABLON-DUBREUIL, Monique, « Une fin de siècle neurasthénique : le cas Mirbeau », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 7-47.

BYRNE, Romana, « Sadistic Aestheticism : Walter Pater and Octave Mirbeau », *Criticism*, Wayne State University, Volume 57, n° 3, été 2015, p. 403-429.

CHATZIDIMITRIOU, Ionna, « *Le Jardin des supplices* et les effets discursifs du pouvoir », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 14, mai 2007, p. 35-47.

CHABRIER, Christina Ferree, « Aesthetic Perversion : Octave Mirbeau's *Le Jardin des supplices* », *Nineteenth-Centure French Studies*, University of Nebraska, Volume 34, n° 3 et 4, été-printemps 2006, p. 355-370.

DELON, Michel, « L'ombre du Marquis », dans *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 393-399.

GLAUDES, Pierre, « Entre diatribe et allégorisme satirique : l'affaire Dreyfus dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* », *Studi Francesi*, n° 185 (LXII/II), février 2018, p. 206-215.

GUIRLINGER, Lucien, « Mirbeau et Nietzsche », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, 2001, p. 228-240.

HADLOCK, Philip, « Le supplice, l'écriture, et la modernité littéraire dans *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau » dans *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, dir. Sandrine Bazile et Gérard Peylet, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Eidôlon, n° 81, 2008, p. 69-75.

LLOYD, Christopher, « Octave Mirbeau et la caricature », dans *Le Champ littéraire 1860-1900, études offertes à Michael Pakenham*, éd. Keith Cameron et James Kearns, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 285-292.

LYLE, Louise, « Charles Darwin dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 14, 2007, p. 47-64.

MARGAT, Claire, « Sade avec Darwin. À propos du roman d'Octave Mirbeau *Le Jardin des supplices* (1899) », *Analyse freudienne presse*, n° 6, 2003, p. 47-64.

MARQUER, Bertrand, « Mirbeau 1900 : Contre l'étiquette – *Le Jardin des supplices* (1899) et *Les 21 Jours d'un neurasthénique* (1901) », dans *Octave Mirbeau : passions et anathèmes*, *op. cit.* p. 237-248.

MICHEL, Pierre, « *Le Jardin des supplices* : entre *patchwork* et *soubresauts d'épouvante* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 3, 1996, p. 46-72.

MICHEL, Pierre, « Mirbeau et le concept de modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, p. 11-32.

PLANCHAIS, Jean-Luc, « Clara : supplices et blandices dans *Le Jardin* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 8, 2001, p. 47-57.

PRZYBOS, Julia, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », dans *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 207-216.

QUACH, Gianna, « Mirbeau et la Chine », *Cahiers Octave Mirbeau,* Angers, n° 2, 1995, p. 87-100.

ROY-REVERZY, Éléonore, « Les perversions de la pastorale : *La Faute de l'Abbé Mouret* et *Le Jardin des supplices* », *Littératures*, Toulouse, n° 36, printemps 1997, p. 81-95.

ROY-REVERZY, Éléonore, « D'une poétique mirbellienne : *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 3, 1996, p. 30-45.

ROY-REVERZY, Éléonore, « Mirbeau excentrique », dans *Un moderne : Octave Mirbeau*, dir. Pierre Michel, Eurédit, 2004, p. 157-170.

ROY-REVERZY, Éléonore, « Du bon usage de l'allégorie : du *Jardin des supplices* à *Dingo* », dans *Octave Mirbeau : passions et anathèmes*, *op. cit.*, p. 249-257.

SOLDÀ, Fabien, « *Le Jardin des supplices*, roman d'initiation ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 2, 1995, p. 61-86.

SOLDÀ, Fabien, « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire : *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du mal* revisitées », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 4, 1997, p. 197-216.

ZIEGLER, Robert, « Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, Angers, n° 11, 2004, p. 91-114.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION……...…….. 1

PREMIÈRE PARTIE : La torture comme allégorie anthropologique : souffrances et perversions…….…… 7

Chapitre 1 : La torture au cœur de l'expérience humaine……. 9

Une mise en scène cynique de la torture…… 9

La torture sur le plan psychologique…… 11

Souffrance du lecteur…… 15

Chapitre 2 : Une nature humaine paradoxale : extases et perversions…… 17

Un instinct naturel……..……. 17

La Beauté du supplice…….. 18

Plaisir sexuel des sévices…… 21

Chapitre 3 : L'humour, compensation à une nature tragique……. 25

Théorie de l'humour mirbellien…… 25

Des tortionnaires au grotesque manifeste……..... 27

Le comique de la torture…… 28

DEUXIÈME PARTIE : La torture comme allégorie d'un principe universel : la Nature et la Société……. 33

Chapitre 1 : *Le Jardin des supplices*, récit et allégorie thétiques par la torture…… 35

La logique sous-jacente à la représentation de la torture……. 35

Une mise en scène allégorique de l'univers…….. 36

La symbolique des tortures……. 38

Chapitre 2 : Une diatribe politique contemporaine : l'affaire Dreyfus et le colonialisme.. 41

Un miroir de société…….. 41

Un contexte politique troublé par la violence…….. 43

La fonction politique du roman…… 45

Chapitre 3 : La torture comme possible renaissance : une allégorie optimiste ?..... 49

La torture psychologique permet l'initiation…… 49

La torture, principe de création du monde…….. 51

La torture et la lutte politique…… 52

TROISIÈME PARTIE : La torture comme allégorie d'une réflexion esthétique : l'art, la littérature, la décadence……. 57

Chapitre 1 : Du supplice à la réflexion sur l'art…… 59

La torture comme art……... 59

La torture face à la critique……... 61

Une allégorie de la création artistique…….. 62

Chapitre 2 : L'écriture par la torture : composition génétique et déconstruction générique……. 65

La torsion : modèle de la création du roman……... 65

Une déconstruction générique……... 67

Un style littéraire à l'image de la torture……..... 68

Chapitre 3 : La décadence mise au supplice : une caricature de l'esthétique décadente.. 71

Une œuvre limite qui caricature les codes décadents…….. 71

Une caricature des décadents……... 75

Clara comme allégorie des limites de l'esthétique décadente…… 77

CONCLUSION……. 81

BIBLIOGRAPHIE…… 85