

CLARA :
SUPPLICES ET BLANDICES DANS LE
JARDIN

*À Nina et Isidore, mes chats,
innocentes victimes de ce vaste
abattoir qu'est l'Humanité.*

« — Dans le vieil Orient tout est
possible ! »
Pierre Loti, Aziyadé.¹

Jusqu'à l'orée des années 1830, la perversion en littérature se présentait encore comme une technique d'évasion, le plus souvent estampillée du label pornographique. La discrétion fut longtemps de mise : le sadisme moral des *Liaisons*, le masochisme des *Confessions*, les *Turkish Delices* d'un Crébillon fils, voire certaines précautions oratoires du Marquis, se voilaient sous de fausses intentions moralisatrices.

La déferlante gothique et ses mamours cléricaux et hystériques sensibilisèrent enfin le public français à un ragoût certes plus affriolant. Puis, l'évasion perverse s'accompagna rapidement d'un retour au goût pour l'exotisme, cet Ailleurs mythique toujours mâtiné de lesbianisme jusqu'à l'inhérence. Mais avant de s'égarer dans le *Jardin* d'Octave, nous conviendrons d'un bref détour chez l'un de nos plus *phrénétiques* Jeunes France.

UN GRAND OUBLIE : PETRUS BOREL

Qualifié par Mario Praz de « *petit Baudelaire ante litteram* », mais aussi de « *fumiste* »², nous oublions trop souvent l'influence déterminante de Pétrus Borel sur bien des artistes et en particulier sur Mirbeau. Sa baraque des horreurs indique déjà celle du *Jardin des Supplices*. Si la vengeance sadique de l'anatomiste Don Andréa Vésalius (dans la nouvelle éponyme) sur la belle Maria³ influença le Baudelaire des *Métamorphoses du Vampire*⁴, la dissection d'un corps vivant fait penser inévitablement à l'art du gros *patapouf* chinois. Borel et 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. Mais plus que *Contes Immoraux*, *Madame Putiphar* (1839) demeure le grand roman

sadien de Borel conçu sur le modèle Justine/Juliette. Le supplice du chien Spy, dans *Le Calvaire*, s'apparente indubitablement à celui de Cork, l'inséparable compagnon canin du héros Patrick Fitz-Harris. « *Le troisième porte-clefs, homme de carnage, s'étant saisi de Cork, et lui ayant brisé la tête sur l'angle de la cheminée et sur la muraille, s'amusoit à barbouiller de sang Fitz-Harris* »⁵. Le châtement de la faim dans le puisard et l'épisode des rats ressemblent à la visite des cachots et autres souffrances infligées aux bagnards du *Jardin*. Enfin, les thèmes des *Contes Immoraux* se retrouvent en substance dans moult *Contes Cruels* et *Insolites* villiériens (cela jusqu'au langage désuet) et autres scénettes décadentes de Marcel Schwob. Fils spirituel du divin Marquis, rejeté à tort dans les culs-de-basse-fosse du second romantisme, n'oublions pas que le Lycanthrope fut, selon Gautier, le plus parfait représentant de l'idéal romantique.

CLARA, EXOTISME ET SADISME

Le Jardin des Supplices participe d'une autre déferlante : celle du roman exotique en recrudescence en cette fin de siècle aux visées expansionnistes. Et la voix de Loti se fait entendre, presque inévitablement. *Aziyadé* (1879) s'ouvre sur l'image de six pendus exécutant « *l'horrible contorsion finale* »⁶. Le héros du *Roman d'un Spahi* (1881) est massacré sauvagement au Sénégal⁷. L'art impeccable de Loti laisse toujours planer, au vu de l'impact romantique et mélancolique qui le caractérise, la totale dépendance de sa pensée à l'obsession de la mort, de l'échec et de la souffrance. Cette obsession récurrente s'accompagne, comme l'a étudié Roland Barthes⁸, d'une perte d'identité, d'une dérive autant existentielle que sexuelle (homosexualité furtivement évoquée). Afin d'exprimer cette perte de soi, et c'est précisément qu'ici se profile une possible influence sur Mirbeau, il crée un récit qui lui-même se délite en un bouquet d'impressions éparses. Parallélisme d'écriture, peut-être, plutôt qu'influence, qui ira jusqu'à une parfaite maîtrise, tant chez Loti que chez Mirbeau, d'une forme romanesque mixte, et, pour mieux dire, impressionniste. Toutefois, le cadre exotique lotien et les nombreuses digressions qu'il supporte, remplacent l'intrigue jusqu'à la rendre essentiellement décorative. Son exotisme ne matérialise pas, autant que Mirbeau, la projection fantastique ou fantasmatique d'un besoin sexuel. Loti dissimule, Mirbeau éjacule... Ajoutons qu'en conjuguant morbidité et cruauté au

détriment du sentimentalisme trop souvent rose et bleu de Loti⁹, l'auteur du *Jardin* décuple l'angoisse et la souffrance. Assurément, il utilise la veine du roman colonial que reprendront plus tard l'esbroufant de Croisset ou le soporifique Benoît¹⁰. Il met en place tout un décorum, jongle avec les stéréotypes : fiévreuse atmosphère, foule visqueuse, opium, légendaires raffinements, pavillons noirs, et ce sans chavirer dans les travers extrapolants d'un Claude Farrère. L'Orient putride de Mirbeau sort du lieu commun fin ou début de siècle. Il exhibe le versant caché de l'humanité. Ce n'est plus l'Orient du repos salvateur de bellâtres écrivassiers, mais un prétexte à une authentique plongée dans ce qu'il faut bien se résoudre à appeler l'inconscient personnel et collectif¹¹.

Nous ne nierons point que Mirbeau joue sur l'engouement morbide d'un public fasciné par les surprises sanglantes des vicissitudes coloniales, qu'exploite honteusement une presse complice. Mais la mort spectacle n'est bien souvent pour lui que prurit jaculatoire dégorgeant l'acmé de la provocation. Car si l'Orient se laisse entrevoir comme l'antithèse parisienne, symbole de l'innocence préservée des égouts de la Civilisation, il constitue aussi son double lointain célant la vermine sous la magnificence. La modernité mirbellienne s'échafaude ici précisément dans cette offrande au public, avide de sensations, du spectacle de ses propres infamies. C'est déjà le procédé que développera plus tard Bernard Noël dans son magnifique *Château de Cène*. Plus qu'un simple goût décadent pour le morbide, la réflexion de Mirbeau aboutit à la cruauté barbare, à l'horreur des comportements, à la folie de destruction. Il ne s'agit pas là de perversion de la littérature ainsi que moult contempteurs s'obstinèrent à le clamer, mais bien plutôt de perversion volontaire de l'imagination face à la vie réelle. Témoin de cette réalité, il a mis, au grand dam des buts officiels, son talent en action.

Dans ce pandémonium qu'est le monde parisien du *Calvaire*, Juliette Roux s'apparentait déjà à la future Clara du *Jardin*¹². Cette première grande mouture de la femme fatale mirbellienne appartient encore au défilé classique des *belles dames sans merci*. Tout la désigne comme telle : narcissisme, cruauté proche du sadisme sans l'être tout à fait et, bien sûr, inénarrable niaiserie. Elle tient aussi, Baudelaire oblige, du vampire. Or, elle est également et surtout symbole de prostitution. Le personnage de Juliette s'ancre dans une certaine poésie des lupanars, dorés ou pas, thème ô combien

naturaliste. Nous sommes encore loin de Clara, qui transformera l'amour en supplices, au sein d'anamorphoses symbolistes. Juliette ne réfléchit pas encore : « *Il y avait, en cette femme, un mélange [...] de finesse et de bêtise* »¹³. Clara n'est pas une prostituée, l'argent lui importe peu, elle se place en dehors du canevas classique faisant le lien entre les thèmes de la perversité et de la ville. Clara devient l'artisan de son propre plaisir, et non plus une machine à dispenser ce plaisir. Juliette demeure une femme (selon Mirbeau : idiotie, légèreté, sensibilité et danger la définissent le plus simplement possible) car son goût passionné du plaisir s'accompagne d'attendrissements sincères. La belle allumeuse des romans réalistes n'a guère de mystères à revendre. Elle a perdu toute la dimension magico-érotique des Velléda romantiques ou post-romantiques (Salammbô). L'héroïne du *Calvaire* se sait humaine, mais déçue, Clara inhumaine et rayonnante.

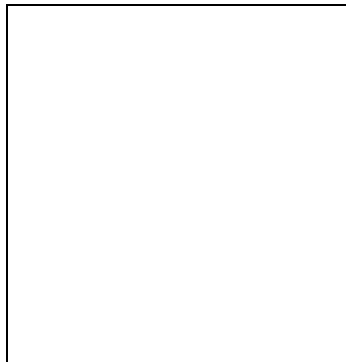
Mirbeau, soudain à rebours du flot naturaliste ayant substitué un arrière-fond d'hôpital à l'Orient luxurieux, réintroduit dans son *Jardin* cet Ailleurs rutilant hérité de Flaubert et de son binôme sardanapalesque : massacre et volupté. Un Orient, barbare et sauvage, fait d'or, de sang et de putréfaction. Si la prostituée donne de la couleur et de la réalité aux villes, la femme de l'Ailleurs fonde bien souvent l'intérêt du pittoresque étranger. Chez Loti, à chaque pays ou ville pratiquée correspond une femme pulpeuse à souhait – et c'est tant mieux – (Aziyadé et Stamboul, Rarahu et Tahiti, Fatou-gaye et le Sénégal, M^{me} Chrysanthème et Nagasaki ...). Notons au passage que les titres originels du *Voyage en Orient* nervalien furent « Les Femmes du Caire » et « Les Femmes du Liban ». Dans l'imaginaire collectif de nos écrivains, la facilité, vécue ou le plus fréquemment rêvée, avec laquelle on peut s'y procurer des maîtresses explique parfois le détour. Cependant Miss Clara n'a rien d'une autochtone, ni même d'une métisse façon Jeanne Duval. Elle est anglaise et par conséquent sujette d'un ailleurs proche. Si les belles Orientales demeurent à portée de main, l'exotisme européen se résout en paradis des femmes dominatrices, des Carmen voluptueuses aux gynandres fin de siècle.

Être britannique relève donc pour Clara du lieu commun. Le sadique anglais est à la mode depuis des lustres. Dans *Contes Immoraux* (1833) de Borel, un Anglais se délecte devant une exécution capitale (« Monsieur de l'Argentière »). Le docteur Moore, dans *Les Mystères de Londres* (1844) de Féval, pratique

sur la jeune Clary (émule de la Clarisse de Richardson) d'inavouables sévices. Un an avant Mirbeau, Toulet, dans *Monsieur du Paur*, crée le personnage de Welkinson, Des Esseintes du crime officiant au milieu d'exhalaisons florales (surtout les pivoines, fleurs préférées de Clara). Dans le *Jardin*, le sadique Anglais se mue en femme au regard glauque : le sourire lascif de Monna Lisa selon Walter Pater, la clarté trouble des yeux d'Astarté ou d'Antinoüs, lieu commun décadent que Lorrain confortera dans le bréviaire des névroses 1900 qu'est *Monsieur de Phocas* (1901).

Ce nonobstant, si Mirbeau opte pour une Anglaise, il serait vain de chercher derrière la figure de Clara la synthèse de la courtisane d'importation. Elle ne véhicule point en son bagage l'aura d'une madone des sleepings. Elle échappe au stéréotype grâce à son originalité de Chinoise d'adoption, née à Canton il y a 28 ans¹⁴. Elle hume les mœurs de l'Empire du milieu ainsi que de naissance. « *Comprends donc, mon chéri, [...] que je n'ai pas l'âme de ton affreuse Europe... Je porte, en moi, l'âme de la vieille Chine, qui est bien plus belle...* »¹⁵. D'ailleurs, en définitive, Mirbeau n'a que faire de son origine britannique. Clara tient plus de la Chinoise que de l'Anglaise, un point c'est tout. N'a-t-elle pas renoncé à la civilisation européenne ? « *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 !* »¹⁶. Même s'il respecte, en partie du moins, les arcanes du sadisme anglais, Mirbeau joue sur les stéréotypes charriés par la décadence afin de mieux recomposer le mythe éculé et racoleur de la femme fatale. Il crée un personnage aux dimensions quasi surhumaines, évoluant au sein d'une récréation esthétique qui n'a plus rien à voir avec la platitude décorative des romans coloniaux.

Effectivement, la beauté méduséenne ou médusante de Clara¹⁷ s'accompagne, à l'image de sa gran-de sœur aurevillienne Vellini, de toute une rhétorique de l'oxymore¹⁸, rhétorique du diable donc, qui lui confère de la même façon une dimension viriloïde, non



Traduction néerlandaise du
Jardin des supplices.

point garçonnière, mais concourant à lui offrir les prérogatives de l'autre sexe. Sans être pourtant dans la dépendance du *Monsieur Venus* (1884) « déséxué » de Rachilde, qui devient la « maîtresse » de l'héroïne, le narrateur du *Jardin* se sent progressivement atteint dans sa virilité, dépouillé de ses préséances masculines¹⁹. Nous n'avons pas retenu dans ce roman un quelconque aspect d'androgynie morale comme put le subodorer Barbey²⁰ ou le concevoir Péladan. Il n'y a pas chez Mirbeau interprétation perverse des primitifs (il abominait le préraphaélisme), ni même obsession récurrente pour l'intersexualité, voire d'une androgynie supérieure. Rien de tout cela. Clara ne véhicule pas les attributs des pseudo-madones du décadentisme, exsangues et mystiques, ne psalmodie pas les litanies de la luxure. C'est davantage une Juliette bis²¹, puisqu'elle expose pareillement la doctrine considérant le crime et la destruction comme des lois universelles de la nature, médiatrices privilégiées. C'est une femme-vampire qui joue sur la volupté de sa victime, une vamp déjà expressionniste, plutôt que baudelairienne ou décadente, inhumaine machine (aux élans paradoxalement naturels) annonçant en creux certaines héroïnes sulfureuses du cinématographe à venir (Stroheim, L'Herbier, Pabst...). Mirbeau vitupère ce qui pour lui caractérise la Circé moderne, la cruauté qu'il juge effective de la femme contemporaine, et qui trahit peut-être l'angoisse d'un homme se croyant incapable de satisfaire des désirs apparemment inextinguibles.

Clara constitue à elle seule tout un chapelet d'excentricités qui lui confèrent, au bout du compte, l'aspect d'une somme que son créateur, en bon tatarologue, sembla vouloir rendre indépassable. Il y adjoint même ce qui fit l'originalité de bon nombre de chefs-d'œuvre érotiques, ou supposés érotiques, du XVIII^e siècle. En effet, les morts spectacles, qui jettent Clara dans des états d'éréthisme toujours plus effrayants, quoique aussi délicieusement racoleurs pour le lecteur masculin, se doublent avec régularité du plaisir de l'évocation. En repensant aux scènes sadiques, dont elle fut l'incurable spectatrice, Clara accentue la complaisance. Ses récits renvoient bien évidemment à une certaine littérature épistolaire ; et, pour ainsi dire, le mal est décuplé du fait que l'on pense et repense à une scène en l'écrivant, ici en la récitant (ce qui revient au même). Théâtralisation du sadisme, par conséquent, puisque Clara joue et se rejoue en même temps la scène. Or si *Les Liaisons dangereuses*, pour ne citer que cet exemple phare, se fondent

sur l'échange et le dialogue, *Le Jardin* exclut toute éventualité de réponse, le narrateur se soumet à la violence orale de Clara ; elle est celle qui enseigne et qui montre. Il devient le récipiendaire de l'initiation au sadisme ou, plus exactement, à la mort (rituels nécrophiles), réactif permettant d'appréhender de façon paradoxale la vie, et par conséquent l'amour, en profondeur et dans des directions souvent inexplorées depuis Sade. Les scènes vues ou racontées par Clara, insoutenables dans leur réalisme, éveillent les désirs charnels par leur exubérance vitale, les développent en nombre, en acuité et en intensité²². Ajoutons que le déroulement des scènes décrites indirectement renvoie à une théâtralité profonde, la jouissance perverse naissant non tant de l'acte sadique lui-même – puisque toujours occulté – que des gestes, des propos, des accessoires ou du décor qui l'entourent. Les thèmes du supplice, de l'humiliation dédoublant l'objet du désir, en l'éloignant, traduisent presque inévitablement les fantasmes sexuels de l'auteur.

À Clara se substitue la théoricienne exemplaire de la fatalité de l'amour faisant du crime et de la débauche un puissant stimulant de la passion. Elle renvoie au plus profond des pulsions obscures, résume en solo toute une mythologie chtonienne²³ délibérément outrée, et au bout du compte à la double image d'Éros. Elle établit la réponse extrême d'un certain romantisme postérieur, au romantisme noir des années trente dans sa frénésie, en particulier borélienne, la plus inventive. Rappelons ce doux passage du *Frontispice* consacré au sadique tueur de femme : « *Son sport était que le spasme de plaisir de l'un concordât exactement avec le spasme de mort de l'autre : "Dans ces moments-là, me disait-il, je me figurais que j'étais un Dieu et que je créais le monde !"* »²⁴. Puissance génésique et violence physique se mêlent dans le plus ardent orgasme (c'est une constante du *Jardin*) : « *Le meurtre naît de l'amour, et l'amour atteint son maximum d'intensité par le meurtre...* »²⁵. L'affreuse joie du crime correspond à une donnée élémentaire de Sade, à « *cette fêlure* »²⁶ qui donne sa dimension la plus véridique à l'érotisme²⁷. La vie, d'après Sade, équivaldrait à la recherche du plaisir, proportionnel à la destruction de cette vie, paradoxe que l'on retrouve avec Clara puisque la négation de la vie pour la vie en constitue le principe.

Toutefois, il est évident aussi qu'une telle littérature apparente *a contrario* l'érotisme à une expérience mystique, en ce qu'il

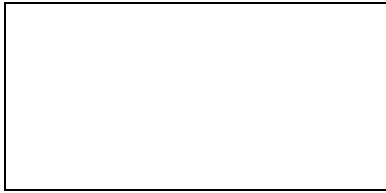
reflète une relation violemment négative de l'homme à la divinité. En fait, l'érotisme anti-chrétien (et peut-être même chrétien au bout du compte) de Mirbeau, tout en identifiant désir et perversion, plaisir et malédiction de l'amour, blandices et supplices, finit fatalement par culpabiliser le sexe et impose, à l'évocation du coït proprement dit, une place paradoxalement faible et à vrai dire nulle.

LESBOS DANS L'IMAGINAIRE MIRBELLIEN

Quant à Lesbos, nous pouvons affirmer que c'est un cas où le caractère évasif de la perversité restera patent au XIX^e siècle, de *La Fille aux yeux d'or* à *Méphistophéla* de Catulle Mendès, des *Fleurs du mal* (titre originel : *Les Lesbiennes*) à « *la négresse par le démon secouée* » de Mallarmé. Face au passé où tout était facile, charme délicieux mais lointain, trop lointain, à l'image des tribades, au demeurant joueuses de pipeau, d'un Pierre Louÿs ou d'un Nonce Casanova, le réalisme lyrique de Mirbeau oppose d'emblée les allures équivoques de la domestique du *Calvaire*. « [S]es mains, molles, flasques, faites pour tripoter de sales choses, se plaquaient sur le corps de Juliette avec amour. Elle était heureuse, ne répondait plus aux observations vives, aux reproches blessants, et ses yeux, allumés d'une flamme de vie canaille, s'attachaient sur moi, obscurément ironiques »²⁸. Le premier regard d'Octave sur le saphisme²⁹ ne laisse aucun doute sur sa pensée. Quoique fasciné, les ébats lesbiens lui rappellent l'omnipotence sexuelle de la femme qu'il faut satisfaire coûte que coûte, comme le subodora avant lui Baudelaire, et probablement pour les mêmes raisons gynophobiques. Désirs inextinguibles qui traduisent, pour Mirbeau, la contrepartie d'un sexe retournant toujours à son profit le désavantage causé par sa passivité physique. Ainsi, nous pouvons en déduire que l'homosexualité de Célestine (avec Cléclé) renvoie au trauma fondateur : le viol de Cléophas Biscouille. L'homophonie invite la perspicacité du lecteur à reconsidérer les penchants saphiques de Célestine comme une vengeance ou une revanche inconsciente.

Clara a déjà mesuré, selon Mirbeau, la suprématie féminine dans ce domaine. En sa troublante présence, le narrateur se sent frappé d'incapacité, de peur ; à chaque nouvelle découverte, tenant du parcours initiatique aux multiples rituels, il ne cesse de défaillir... Les aventures homosexuelles de Miss Clara échappent à la commune mesure. Octave endosse à nouveau la défroque du téréatologue, celle du docteur Torty des

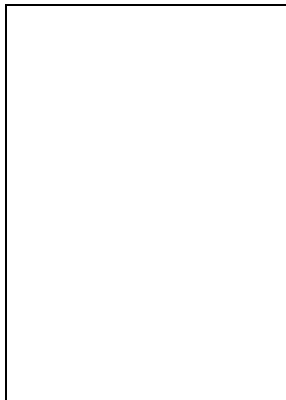
Diaboliques. « À Berlin, un soir, j'ai vu une femme que j'avais aimée la veille, une splendide créature en maillot rose, je l'ai vue, dévorée par un lion, dans une cage... »³⁰. Nonobstant le cliché fin-de-siècle de la dompteuse, ce passage confine à une



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

espèce d'union virile ; cette incarnation de la surfemelle ramène à la volonté de puissance rognant toutes prérogatives au mâle exsangue, ou se considérant comme tel. Cette vision tantalisante³¹ figure, à

l'évidence, l'angoisse de l'incapacité masculine. « Ah ! je ne veux plus t'aimer... je n'ai plus de désirs pour toi... Cette nuit, tu coucheras, tout seul, dans le kiosque... Moi, j'irai retrouver ma petite Fleur-de-Pêcher, qui est bien plus gentille que toi, et qui connaît l'amour, mieux que les hommes... »³². Fleur-de-Pêcher, peccamineuse angoisse : *Le Jardin des supplices* serait-il le roman de l'impuissance ? En tout cas, il le fut probablement pour toute une génération de créateurs hantés



Clara, par Edy Legrand.

par les ravages de la syphilis.

La volonté de cette démonsse se complète d'un sadisme naturel à l'égard de sa semblable, sorte de loi de la jungle entre élues. Clara se remémore la fin horrible d'Annie, la partenaire d'un moment, victime de l'éléphantiasis, la plus terrible des lèpres selon Mirbeau, évidente orientalisation d'une autre maladie, comme le fit Schwob dans son admirable conte symboliste : *Le Roi au masque d'or* (1892). « Le lendemain, son corps

était couvert de petites taches pourprées... Sa peau, plus rose et d'une plus fine pulpe que la fleur de l'althea, se durcit, s'épaissit, s'enfla, devint d'un gris cendré... de grosses tumeurs, de monstrueux tubercules la soulevèrent. C'était quelque chose d'épouvantable. Et le mal qui, d'abord, s'était attaqué aux jambes, gagna les cuisses, le ventre, les seins, le visage... Oh ! son visage, son visage !... Figurez-vous une poche énorme, une outre ignoble, toute grise, striée de sang

brun... et qui pendait et qui se balançait au moindre mouvement de la malade... De ses yeux [...] on ne voyait plus qu'une mince boutonnière rougeâtre et suintante... »³³. À bien réfléchir, Clara enterre la *mangeuse d'homme*, la *Nana* zolienne s'en allant de vérole³⁴. La révolte par le sexe s'efface devant le triomphe absolu de la Femme Fatale, idole géante ravalant l'homme à sa destinée de souffrance, mais aussi de confrontation avec la nature. « *Regardez mes yeux morts, ma bouche qui ne sait plus parler, mes mains qui tremblent... rien que de l'avoir vue !... [..] La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature !...* »³⁵. Pour Mirbeau, la Femme constitue un élément anarchique aux pulsions en accord avec la nature, une médiatrice privilégiée et non remplaçable. Quand le jovial bourreau, le *gros patapouf* de Clara, déclare en parlant des fleurs : « — *Voyez, milady ! [..] Voyez comme elles sont frémissantes !... [..] Ils se mettent, quelquefois à vingt mâles pour le spasme d'une seule femelle !...* »³⁶, celle-ci répond brièvement mais sûrement : « *Je voudrais être fleur... Je voudrais... je voudrais être... tout !...* »³⁷. Clara dévoile son expérience des limites passant nécessairement par l'homosexualité pour se réaliser, son infinie liberté ; ce que Georges Bataille a pu appeler *l'érotisme divin*. « *Rien n'existait plus en dehors et au-delà d'elle* »³⁸, conclut Mirbeau. Tout comme Sade avec Juliette, l'auteur du *Jardin* propose l'unicité, *l'unicisme* (osons le néologisme) absolu de son héroïne, génératrice de souveraine liberté.

* * *

La très exotique et pourtant britannique Clara demeure donc une figure peut-être inégalée de la femme sadique, à l'exception de la Juliette sadienne. Tribade sanglante et castratrice d'idéaux, elle fait de sa propre personne un absolu à la place de Dieu, la destruction de l'autre étant la confirmation de sa suprématie. Le sadisme pur de l'héroïne mirbellienne, lié aux épanchements saphiques de l'exotisme, borne la femme à elle seule. Car, pour reprendre le mot d'Ivan Karamazov : « *S'il n'y a pas de Dieu, tout est permis* ». En conséquence, l'homme supplicié se garantit *a contrario* un nouvel idéal aux forces sacramentelles et immanentes, celles de l'érotisme et de ses blandices.

Jean-Luc PLANCHAIS
 Université catholique de l'Ouest-Bretagne Sud

NOTES :

1. *Aziyadé*, Folio Gallimard, 1991, p. 44.
2. *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle* (Paris, Gallimard, Collection Tel, 1998) p. 132.
3. *Champavert, Contes Immoraux* (1833), (Paris, Le Chemin Vert, 1985).
4. Selon Mario Praz, *op. cit.*, p. 133 et Jean-Luc Steinmetz, note *Contes Immoraux, op. cit.*, p. 247.
5. *Madame Putiphar* (Paris, Le Chemin Vert, 1987) p. 277. *Le Calvaire*, 10/18, 1986, p. 301 : « *Et faisant tournoyer Spy dans l'air, de toutes mes forces, je lui écrasai la tête contre l'angle de la cheminée. Du sang jaillit sur la glace et sur les tentures des morceaux de cervelle coulèrent sur les flambeaux, un œil arraché tomba sur le tapis...* ». Notons au passage que le chienchien de Juliette préfigure celui de Clara : « *Un chien du Laos, aux poils rouges* » (*Le Jardin des Supplices*, 10/18, 1986, p. 139).
6. *Aziyadé, loc. cit.*, p. 33. Et dans *Le Jardin* : « *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.* » (*op. cit.*, p. 261).
7. *Le Roman d'un Spahi*, Le Livre de Poche, 1974, p. 276.
8. Cf. « Pierre Loti : *Aziyadé* », *Le Degré zéro de l'écriture...*, Points Seuil, 1972, p. 176 : « *Aziyadé n'est pas un livre tout rose : ce roman de jeune fille est aussi une petite épopée sodoméenne, marquée d'allusions à quelque chose d'inouï et de ténébreux.* » Barthes, toutefois, s'égare dans un délire pseudonymique sans fondement, *Viaud* n'ayant opté pour *Loti* qu'à contrecœur.
9. Cette dominante rose et bleue (*fade et rose*, a encore dit Roland Barthes, *Ibid.*, p. 170), présente dans toute l'œuvre romanesque de Loti, s'oppose à celle, jaune et verte (corruption et pourriture) ou blanche et rouge (pureté et souillure), du *Jardin*.
10. Antinéa, la croqueuse d'hommes de *L'Atlantide*, bâtarde d'un ivrogne polonais et d'une fille du quartier Marbeuf, aurait bien des points communs avec Clara (en plus feutrés dans la luxure) : « *L'amour a-t-il donc besoin à ce point de la mort pour être ainsi multiplié !* », s'exclame le capitaine de Saint-Avit (Le Livre de Poche, 1959, p. 175).
11. *Op. cit.*, p. 260 : « *Existe-t-elle réellement ?... Je me le demande, non sans effroi... [...] Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ?...* ».
12. Les deux textes se referment d'ailleurs sur un semblable acmé de frénésie peccamineuse.
13. *Op. cit.*, p. 146.
14. *Op. cit.*, p. 94.
15. *Ibid.*, p. 149. Cf. aussi p. 101 : « *Elle m'avoua que l'Europe la dégoûtait de plus en plus... Elle ne pouvait plus supporter ses mœurs étriquées, ses modes ridicules, ses paysages frileux... Elle ne se sentait heureuse et libre qu'en Chine !...* ».
16. *Ibid.*, p. 161.
17. Cf. le travail admirable de Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau* (Paris, Nizet, 1992).
18. *Op. cit.*, p. 101 : « *D'allure très décidée, d'existence très exceptionnelle, causant, parfois, à tort et à travers, parfois avec une vive sensation des choses, d'une gaieté fébrile et poussée à l'étrange, sentimentale et philosophe, ignorante et instruite, impure et candide, mystérieuse, enfin, avec des trous... des fuites... des caprices incompréhensibles, des volontés terribles... elle m'intrigua fort, bien qu'il faille s'attendre à tout de l'excentricité d'une Anglaise.* » (C'est nous qui soulignons). Cf. encore p. 237 : « *fée des charniers, ange des décompositions et des pourritures* ».
19. Le narrateur est successivement qualifié par Clara de « *petite femme de rien du tout* » (pp. 153, 154 et 170), de « *vieille poule* » (p. 224), de « *petite chiffon de rien du tout* » (*Ibid.*) et de « *petite chiffon molle* » (p. 226). Encore faudrait-il ajouter les redondants « *bébés* » ainsi que le « *de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi !...* » (p. 225)...
20. Cf. Jean-Luc Planchais, *Androgynie et Dandysme : le cas Barbey d'Aureville* (Paris III, 1993) et « *Assomption de la gynandre* » (*La Revue des Lettres Modernes*, août 1999, pp. 53-64).
21. Nous faisons bien sûr référence ici à la Juliette de Sade.
22. À ce propos le jeu sur les répétitions intensifie le processus. Cf. la citation de la note 6 avec le verbe *tourner*, ou bien : « *Cette cloche qui sonne... qui sonne...* » (p. 247), ou encore : « *Et nous regardions le cadavre et, dans un même mouvement de stupeur, nous tendions le cou vers le cadavre, et nous ne pouvions détacher notre vue du cadavre.* » (pp. 251-252 ; c'est nous qui soulignons).
23. Cf. Claude Herzfeld, *op. cit.*

24. *Op. cit.*, p. 23. On songe aussi au destin similaire de Dinah la Belle Juive, dans l'un des *Contes immoraux* éponymes de Pétrus Borel.
25. *Ibid.*, p. 40.
26. Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris, Gallimard, 1987) p. 105.
27. *Le Jardin des Supplices*, pp. 162-163 : « *Est-ce ennuyeux que tu ne comprennes rien !... Comment ne sens-tu pas ?... comment n'as-tu pas encore senti que c'est, je ne dis pas même dans l'amour, mais dans la luxure, qui est la perfection de l'amour, que toutes les facultés cérébrales de l'homme se révèlent et s'aiguisent... que c'est par la luxure, seule, que tu atteins au développement total de la personnalité ?... Voyons... dans l'acte d'amour, n'as-tu donc jamais songé, par exemple, à commettre un beau crime ?... c'est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tous les préjugés sociaux et de toutes les lois, au-dessus de tout, enfin ?... Et si tu n'y as pas songé, alors, pourquoi fais-tu l'amour ?* »
28. *Op. cit.*, p. 196. Une femme de chambre au nom prophétique : Célestine.
29. À moins que la production *nègre* de Mirbeau, prochainement disponible, ne nous réserve quelques surprises.
30. *Op. cit.*, pp. 145-146.
31. Le supplice de Tantale est au reste celui qu'endurent les bagnards : *ibid.*, pp. 172-173.
32. *Ibid.*, p. 247.
33. *Ibid.*, p. 140-141.
34. *Nana*, coll. Folio, Gallimard, 1977, p. 474 : « *Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les formes. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté.* »
35. *Ibid.*, p. 42.
36. *Ibid.*, p. 221.
37. *Ibid.*, p. 226.
38. *Ibid.*, p. 123.