

MIRBEAU ET LA CHINE

Dans *Le Jardin de supplices*,ⁱ le stéréotype des Chinois comme artistes de cruauté raffinée évoque le genre d'exotisme, répandu dans la littérature populaire, que Victor Ségalen aurait caractérisé de "rance" et de "mésusé".ⁱⁱ Mais cette exploitation systématique du mythe "péril jaune" n'exclut pas l'apparition d'une autre image plus complexe de la Chine. Dans l'entreprise exotique particulière de Mirbeau, c'est la négativité même de la Chine qui la pousse en dehors de simples clichés pour assumer une forme contraire – celle du désir européen. La vraie signification de ce désir s'opère au-delà de l'exotisme même s'il est ancré dans la tradition de l'orientalisme français.

L'éventail d'intérêts professionnels de Mirbeau – il est dramaturge, romancier, critique d'art, journaliste, et homme politique – égale l'étendue de ses orientations politiques. Ses sympathies républicaines se sont évaporées au moment où le Second Empire devenait la Troisième République, mais les phases bonapartistes et monarchistes qui suivaient subissaient un autre changement important – en anarchisme et en réforme radicale – avant la fin de sa vie.

Ces vacillations politiques s'expliqueraient-elles par l'évolution ou la maturation des convictions sociales de Mirbeau ? Après tout, sa longue alliance avec les presses conservatrices était contrebalancée plus tard par sa collaboration avec celles de la gauche. Ou est-il possible que sa politique de droite – marquée par son antisémitisme ou le rôle qu'il a joué dans l'administration bonapartiste de l'Ariège en 1877 – soit un moment aberrant pour un homme dont la réputation se faisait dans les combats pour la justice ?ⁱⁱⁱ C'est à travers le *Jardin* que la vision politique de Mirbeau peut se comprendre.

Publié en 1899, *Le Jardin* se situe à une jonction critique dans l'histoire de France. L'affaire Dreyfus, qui se déchaînait en ce moment, était la dernière des crises sociales et politiques infligées à la France. Elle a exposé la "crise de l'idéologie" qui hantait la Troisième République depuis sa fondation,^{iv} au seuil de la défaite humiliante de la France face à la Prusse en 1870. Elle a aussi fait ressortir le souvenir pénible des incidents tels les scandales de Panama (1883-1892), le mouvement boulangiste (1889), et les attentats anarchistes du début des années 1890. Cette déception profonde qu'avaient les Français pour la politique intérieure coïncidait avec une culture impérialiste contestée, mais de plus en plus cohérente. En 1890, la vocation impérialiste française, qui était marquée par les discontinuités et les ruptures provenant de la Révolution de 1789 et l'ère napoléonienne, était plus ou moins solide.^v Avec l'avènement du "Nouvel impérialisme" à la fin du dix-neuvième siècle, qui accompagnait le morcellement de l'Afrique, l'expansion anglaise et française a atteint les dimensions du globe.

D'après Lucien Goldmann, cette nouvelle étape dans le développement du capitalisme et de l'impérialisme en occident annonçait une économie de monopoles et de cartels. Elle menaçait l'idée de l'individu et les valeurs de l'individualisme libéral qui surgissaient dans les premières années de l'expansion coloniale, avec la croissance du marché compétitif^{vi}. Plus la civilisation européenne empiétait sur les territoires lointains, plus l'idée d'un "autre" et d'un "ailleurs" devenait importante. La pratique de l'exotisme est directement liée à cet individualisme menacé. Un domaine exotique retiré de l'assaut de nivellement politique et culturel représentait de plus en plus le seul endroit où un style de vie différent et une idée de l'individualisme souverain étaient encore possibles^{vii}.

Bien que l'exotisme ait existé depuis l'antiquité, sa centralité en Europe au dix-neuvième siècle coïncidait avec la croissance du pouvoir et de l'expansion européens. À ce titre, il est basé sur une contradiction fondamentale. Il est à la fois une extension de l'impérialisme, et se définit par tout ce qui en est le contraire – une enclave à l'écart des empiètements d'une culture industrialisée populaire et du modernisme, où l'Européen peut toujours exercer son individualisme par des actes extraordinaires ou héroïques.

Même à l'époque où il n'existait pas de conflit apparent entre l'impérialisme et l'exotisme, la perception occidentale de "l'autre" – comme simultanément l'homologue valorisée de l'Europe et la bénéficiaire de la civilisation et de l'édification européennes^{viii} – rend leur bifurcation en fin-de-siècle entièrement compréhensible. 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. Alors il faut absolument extraire l'impérialisme de l'exotisme, les implications de leur incompatibilité n'étant plus une chose à ignorer. Cela pourtant mène à une autre contradiction. Leur séparation ne peut être qu'artificielle, car on ne peut guère ignorer ni les origines impérialistes de l'exotisme, ni le décalage historique qui fait de la quête exotique un acte rétroactif, sinon frauduleux. Puisque l'importance de l'exotisme dépend de sa disparition, l'exotisme est lui-même le symptôme du "Nouvel impérialisme". Ce paradoxe s'exprime largement dans l'esthétique de fin-de-siècle, qui combine une attitude blasée avec la recherche de stimulations artificielles dans l'exotisme et le bizarre.

Dans *Le Jardin*, les qualités barbares de "l'autre" (le supplice chinois, par exemple) ne sont plus citées pour justifier la mission civilisatrice européenne, mais cela devient une stratégie de différenciation. Elles ne sont plus présentées comme une extension de l'impérialisme avec lequel elles sont généralement associées, mais comme le symbole d'une "autre" culture que l'Occident n'a pas pu encore "civiliser" et former à son image. C'est dans le changement d'un exotisme "explicite" appartenant à l'impérialisme et au modernisme dégradés, à sa reconstruction à un niveau qui transcende les réalités historiques, que la vision exotique de Mirbeau se constitue.

L'exotisme de Mirbeau est donc toujours divisé entre le souvenir de sa propre image et les circonstances historiques qui ébranlent sa réalité. Il dépend de la représentation d'une Chine allégorique, d'un domaine aux explorations existentielles, dont les ornements historiques sont atténués à un minimum. Dans la section "En Mission" du texte, la critique acerbe de l'impérialisme – avec des références géographiques détaillées aux noms et aux endroits réels – est remplacée dans "Le Jardin" par un jardin mythique qui constitue l'univers entier de la Chine. En tant que jardin de supplices, la force symbolique de la Chine est conservée, masquant la perte de sa distinction culturelle, alors que la Chine se modernise et se dirige vers un système républicain.

Malgré sa motivation humaniste, l'exotisme tardif de Mirbeau contient une dimension plus sinistre. En attribuant la valeur de l'individualisme à la présence de l'exotisme, Mirbeau ne rejette l'impérialisme que pour l'affirmer sur un autre plan. Si la survie de l'individu dépend d'une réserve exotique, les territoires lointains sont, encore une fois, perçus comme une partie vitale de l'intérêt français. La geste impérialiste se répète, bien que sur un plan plus subtil. Cela dit, la gêne témoignée dans la tentative de Mirbeau d'instaurer un autre ordre moral et esthétique dans *Le Jardin* montre comment les suppositions incontestées, les événements historiques, les désirs, et les

projections particulières à une culture continuent à déterminer la direction et la portée de n'importe quelle re-négociation avec l'histoire, ou n'importe quels départs importants dans la conception du "moi" et de "l'autre".

Le Jardin commence par une mise en accusation contre une Europe où règnent l'opportunisme politique et la dépravation morale. Divisé en trois parties – le "Frontispice", "En Mission", et "Le Jardin" – le roman commence par une discussion sur la loi universelle du meurtre, continue avec les descriptions sur le climat de décadence et de cynisme marquant la France, et se termine avec "Le Jardin" où les horreurs croissantes du jardin de supplices chinois reflètent non seulement l'envers de l'ordre et de la moralité européens, mais fait allusion à la nature barbare de l'homme cachée sous le vernis de civilisation.

Comme le constatent Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Le Jardin* est "*une monstruosité littéraire*",^{ix} un collage composé de parties et de thèmes différents. Le développement général du roman est souvent interrompu par des passages à la satire et à la caricature, et les personnages ne sont parfois pas plus que des types sociaux servant de porte-parole pour les opinions politiques de Mirbeau. L'irrégularité du récit est attribuable peut-être aussi à une composition peu systématique. Les parties différentes du *Jardin*, tels le discours de Clara dénonçant le colonialisme, ou l'histoire de la Fée Dum-Dum, étaient des textes plus ou moins autonomes qui étaient publiés séparément dans les journaux et les revues, et qui répondaient souvent aux événements politiques spécifiques. Même les parties plus importantes du roman s'attachent d'une manière peu systématique. Par exemple, la critique de Mirbeau sur la défaillance morale du système politique français, qui servait d'ébauche pour la section "En Mission" dans le roman, était achevée en 1893, tandis que "Le Jardin" était publié dans *Le Journal* en 1897 comme une série de six épisodes qui a pour titre "Un bain chinois".

En dépit des efforts de Mirbeau pour réconcilier la critique sociale et politique dans les deux premières parties avec "Le Jardin" où l'on entre dans un univers sadique de fantasme sexuel et d'excès morbide (Mirbeau insiste sur le fait que les deux parties se reflètent), il est difficile d'accepter que le jardin de supplices chinois n'élabore que la discussion antérieure du texte sur les natures identiques de l'amour et du meurtre. De plus, la dédicace ironique – "*Aux prêtres, aux soldats, aux juges, aux hommes, je dédie ces pages de meurtre et de sang*" – qui, d'après le narrateur, fait allusion à l'histoire contemporaine, suggère une intention de rapprocher le roman de l'affaire Dreyfus, embrouillant davantage l'effet d'une cohérence dans l'ensemble du roman.

Malgré l'absence apparente d'un centre, *Le Jardin* a une unité interne. Si l'on considère le roman comme une tentative pour réintroduire l'amour dans le meurtre afin de redonner à la société sa vitalité ancienne, on trouve un motif derrière les thèmes différents. Dans cette perspective, le mélodrame, l'exagération, et la répétition du grotesque, en barrant tout retour à la normale, ne diminuent pas la cohérence du roman, mais indiquent plutôt son vrai message.

L'argument clé s'établit dès le début, où un groupe d'amis et des citoyens responsables – les poètes, les docteurs, les philosophes, les moralistes, et d'autres membres de l'Académie des Sciences Morales et Politiques – comparent l'amour au meurtre, et prétendent qu'ils ne sont pas des instincts séparés, mais le recto et le verso d'un seul instinct :

"...Ces deux instincts se combinent si bien l'un par l'autre, se confondent si totalement l'un dans l'autre, qu'ils ne font, en quelque sorte, qu'un seul et même instinct, et qu'on ne sait plus lequel des deux nous

pousse à donner la vie et lequel à la reprendre, lequel est le meurtre, et lequel est l'amour."

(Le Jardin 23)

Comme un instinct vital dont proviennent toutes les actions humaines, l'amour/le meurtre questionne l'existence même d'une société qui se maintient par leur séparation totale. C'est la société même qui met en place les exutoires légaux pour l'instinct meurtrier – tels la guerre, la chasse, l'antisémitisme, et le colonialisme. Elle pervertit nécessairement, puisqu'elle se base sur les déformations d'instincts naturels qui sont dégradés par des institutions et des lois inventées pour les restreindre. Et c'est souvent l'homme civilisé qui commet les crimes et les violations contre l'humanité les plus atroces.

Ce premier renversement de l'Europe comme la quintessence de la culture et de la civilisation se révèle par une satire sur ses représentants, tels Mortain et les passagers du navire en route vers Ceylan, qui expriment ses valeurs et sa philosophie. Ces voyageurs habitués se régalaient avec les histoires d'atrocités commises contre les hindous et les nègres. Deux personnages se détachent sur ce fond de pauvreté morale – le narrateur et Clara, qui vit ses fantasmes en réalisant l'instinct destructeur de l'homme.

En tant que personnage marginal, le narrateur reconnaît les conditions sordides de la scène politique sans, pourtant, pouvoir s'en libérer ou en profiter. À la suite d'un fiasco politique qui exige son départ de France, il accepte l'exil (avec le patronage du gouvernement) à Ceylan. En route, il rencontre Clara et se retrouve en Chine avec elle. L'impression initiale d'une force morale discrète qu'il suscite – créée en partie par sa sensibilité ironique et en partie par une impression de sagesse (peut-être trompeuse) due au récit rétroactif – est vite dissipée, au moment où il se montre aussi disqualifié que les autres à critiquer Clara et l'Europe.

L'encadrement d'un récit antérieur dans un récit "présent" établit deux moments narratifs réciproques : les événements passés marquent la signification d'une perspective "présente" qui, en retour, les éclaire. D'un côté, le narrateur se rend compte de ses illusions passées en décrivant comment il a cru qu'une vie débarrassée de compromis et de corruption pouvait provenir de ses références frauduleuses et de son faux titre officiel, et comment il a vu en Clara l'agent de sa renaissance spirituelle tandis qu'en réalité, c'est elle qui l'a initié à une sorte de débauche qui dépassait son expérience et son imagination.

D'autre part, l'aveuglement moral et la lâcheté, ainsi que l'absence de scrupules, qui définissent la relation du "jeune" narrateur avec Clara continuent à s'opérer dans celui, plus âgé, qui comprend seulement à demi la vraie signification de l'excès de Clara. Le narrateur reste une sorte d'intermédiaire entre l'univers fantastique de Clara et celui plus raisonnable du narrateur diégétique qui écoute l'histoire de Clara et, implicitement, du lecteur d'histoires d'aventures et du consommateur indirect d'expériences exotiques à qui le narrateur diégétique ressemble aussi.

Qui est Clara ? Une double du narrateur dans son dégoût de la culture répressive d'Europe, un autre Mortain dans son impitoyable recherche du plaisir et du pouvoir, ou l'expression ultime de l'impérialisme et de la décadence européenne dans sa jouissance des souffrances humaines qui sont à sa portée ? D'après le narrateur, elle incarne les doubles instincts de meurtre et d'amour ; elle est à la fois *"une force cosmique d'élément (et) une force invincible de destruction, comme la nature"* (Le Jardin 42). Sa nationalité anglaise et son nom, qui signifie la clarté ou la beauté, peuvent aussi faire allusion aux qualités beaucoup plus mondaines.

À première vue, Clara ressemble assez à la plupart des héroïnes de

Mirbeau dont l'apparence de pureté cache d'une manière plus efficace leur violence intrinsèque, et dont l'histoire est encore une autre expression misogyne de l'inévitable guerre entre les sexes. Ce qui constitue un départ ici est l'insistance sur le côté "naturel" de Clara. Étant donné la philosophie "rousseauiste" de Mirbeau sur la nature et la représentation du meurtre comme un instinct vital et positif, l'emphase mise sur le côté naturel de la femme crée une tension dans le contexte plus large du roman. Car si Clara n'est pas le symbole de pureté imaginé par le narrateur victime de ses propres illusions, elle représente une sorte de femme archétype qui lui donne la possibilité d'échapper à la civilisation répressive d'Europe, et de se rapprocher des forces naturelles de la vie. Le fait que Clara ne se révèle pas *"la liberté édénique des pays vierges"* (*Le Jardin* 101) révèle par le narrateur expose clairement le caractère superficiel des aspirations du narrateur. Si le narrateur est dégoûté par l'Europe, il ne refuse pas, pour autant, les privilèges que seule l'Europe peut lui offrir, indiquant son incapacité de concevoir une (autre) solution vraiment existentielle et morale en dehors de l'Europe.

À un certain niveau, Clara, elle aussi, est coupable. Son intention de vivre en Chine est basée sur des raisons aussi suspectes que celles du narrateur. Quand elle prétend *"qu'en Chine, la vie est libre, heureuse, totale, sans conventions, sans préjugés, sans lois... pour nous, du moins... Pas d'autres limites à la liberté que soi-même... à l'amour que la variété triomphante de son désir"* (128), elle exprime le fantasme impérialiste d'être dans un endroit libre de tous tabous et de toutes lois. Pour elle, l'idée de liberté et de différence culturelle n'est qu'une parodie, une licence sexuelle venue du spectacle de supplices et de souffrances.

Et la Chine tant estimée par Clara n'est pas moins déshonorante, puisqu'elle est un jardin d'Éden renversé, un empire de sens, de sexe et de supplices dont l'unique porte-parole est un supplicieur qui regrette la grandeur de la Chine dans les termes suivants : *"Savoir tuer !... c'est-à-dire travailler la chair humaine, comme un sculpteur sa glaise, ou son morceau d'ivoire... en tirer toute la somme, tous les prodiges de souffrances qu'elle recèle au fond de ses ténèbres et de ses mystères"* (*Le Jardin* 213). Il a même quelques mots sur les ravages occasionnés par l'impérialisme : *"Leur (celle des Anglais) influence sur nos mœurs a été désastreuse... chaque jour ils enlèvent à notre Chine son caractère exceptionnel... Au seul point de vue du supplice, ils nous ont fait beaucoup de tort"* (211).

Si ni Clara ni la Chine n'offrent de vraies solutions aux problèmes d'Europe, est-ce que, comme le narrateur veut nous le faire croire, Clara est seulement une métaphore pour *"la présence réelle de la vie"*, et le jardin de supplices une autre Europe, un emblème pour *"l'éternelle souffrance humaine... sur toute la terre"* (262) ? Est-ce que les doubles aspects, positifs et négatifs, de l'instinct d'amour/de meurtre se résolvent dans une équation qui semble abolir toutes les ouvertures évoquées par son ambiguïté ? Dans la dernière scène, quand c'est la différence entre Clara et la Chine, et non leur similitude, qui est mise en valeur, ce n'est pas une idée de corruption universelle qui saute aux yeux. En murmurant dans sa transe qu'elle ne répéterait jamais son orgie de sexe et de supplices, Clara est menacée par une image grotesque de la Chine : *"Comme pour donner un démenti à ces paroles... une sorte de singe de bronze... tendait vers Clara, en ricanant férocement, un sexe monstrueux"* (286).

Pourquoi un singe ? Est-ce une autre image orientaliste qui élabore le thème exotique des histoires d'aventures, où la solidarité avec "l'autre" dégénère inévitablement en état de différence essentielle, signalant la réhabilitation et le renforcement de l'ordre européen ? Ou

est-ce que l'image du singe se moque des efforts de Clara pour s'échapper de l'ordre européen ? Est-ce que la qualité grotesque et parodique du singe questionne l'hypocrisie de la civilisation européenne et rejette ses bases "humanistes" et "normalisatrices" ? C'est Clara qui lie la sauvagerie à l'élan vital en instaurant le meurtre dans l'amour, et en voyant dans la brutalité une façon de défier non seulement la perversion de l'élan vital par la civilisation, mais la civilisation elle-même.

Dans sa transe, Clara retombe dans un état temporaire reconnaissable de remords européen, tandis que le singe, symbole de tout ce que Clara désire de l'expérience immédiate et irréfléchie, laisse voir la distance entre Clara et la Chine, et l'impossibilité de la conscience civilisée de Clara d'atteindre l'état de plénitude tant voulu. Quand le vrai sens de la quête de Clara se déclare, sa critique de l'Europe – *"cette contradiction permanente entre vos idées, vos désirs, et toutes les formes mortes, tous les vains simulacres de votre civilisation"* (*Le Jardin* 129) – prend une dimension plus intéressante.

Plus qu'un appel au libertinage, le jugement de Clara identifie la cause de l'échec de la société européenne dont l'opportunisme politique et la déchéance morale sont moins les conséquences que les symptômes. La contradiction entre les désirs et les structures répressives d'Europe découvrent la désintégration d'une société qui ne permet pas de point commun entre l'amour et le meurtre. La société pervertit car, en détruisant l'unité de l'expérience humaine, elle la vide de toute signification.

Michel Foucault attribue la fragmentation de l'expérience humaine, à notre ère, au changement de la structure sociale.^x Pour lui, les réformes pénales en Europe vers la fin du dix-huitième siècle et le début de dix-neuvième siècle coïncident avec l'apparition de la modernité. La disparition de supplices comme spectacle public est basée moins sur les raisons humanitaires que sur la croissance d'une économie industrielle pour laquelle la continuité et la permanence s'opposent directement à l'excès et aux dépenses des monarchies. Comme les personnes sont plus utiles réformées que tuées, une nouvelle technologie politique du corps s'établit au cœur du système légal, qui ne fonctionne plus autour de la figure du souverain, mais reflète de plus en plus le système panoramique de contrôle et l'efficacité bureaucratique de l'état impersonnel moderne.

La discipline, la surveillance et tout un réseau de préventions et de normalisations remplacent l'expression dans les supplices du pouvoir absolu du souverain. L'instabilité explosive des spectacles publics, où les criminels ont toujours la potentialité d'être transformés en héros, et le peuple de sujets dociles en foule irrépressible, peut être supprimée. La vérité se travaille non sur le corps, mais sur l'âme, et les jugements ne visent plus le corps, mais les passions, les perversions, et les désirs. Pourtant, ce nouveau régime de pouvoir disciplinaire n'annonce pas une distribution égale du pouvoir. Les groupes dominants continuent à exister et à profiter des instincts réprimés, devenus clandestins sous l'effet de codes de moralité et de normalité de plus en plus rigides, une situation qui décrit la criminalité légale de Mortain et de l'élite gouvernante dans *Le Jardin*.

La fascination de Clara pour le corps supplicé est donc vraiment une forme de nostalgie pour un temps où l'amour et le meurtre n'étaient pas des abstractions polarisées de normalité et d'anormalité, où les instincts naturels ne s'exprimaient pas secrètement. Quand elle affirme qu'elle possède l'âme de l'ancienne Chine plutôt que celle d'Europe, Clara se situe au côté de l'Empire – non pas l'empire européen qui s'identifie avec tout ce qui est "progressif" et "moderne" et adopte même un raisonnement éclairé pour sa perpétuation dans

le monde, mais l'empire chinois dont les caractéristiques barbares rejetées par Europe deviennent son attirance centrale. Par suite, les descriptions détaillées de blessures et de chair déchirée et l'accumulation des scènes d'horreur sont les expressions linguistiques de l'extravagance impériale. Le problème, c'est que ces affirmations de différence en termes d'excès et de négation ne font que souligner leur position marginale. Elles souscrivent à la dichotomie civilisés/sauvages dictée par la société civilisée, même si elles sont vouées à son abolition.

En voulant rétablir une condition d'harmonie avec la nature et échapper à sa conscience civilisée, Clara pousse son "moi" aux limites de son identité. Cet acte d'auto-destruction – cette tentative pour être "autre" – reste la plus forte critique de l'Europe.

D'après Kristeva, la violence contre soi-même est une partie intrinsèque de n'importe quelle attirance de l'horrible, ou de ce qu'elle appelle l'abjection :

"Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venu d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable".^{xi}

Au moment de l'abjection, l'horrible efface les frontières entre sujet et objet, menaçant l'autonomie du sujet. Sa force vient d'une qualité qui ébranle une identité stable, un certain ordre. La transe qui accable Clara à la fin de chaque orgie montre son désir de détruire sa propre conscience européenne, mais son expression comme une sorte d'expiation révèle aussi la profondeur de son échec.

En fait, la transe est seulement la conséquence attendue d'une entreprise vouée à l'échec dès le début, car le moyen de fuite de Clara dépend (de la présence) de l'interdit. Ses aventures érotiques ne peuvent jamais restaurer l'unité de l'expérience humaine, sauf par une exploitation perverse du meurtre et de l'amour, affirmant *a priori* la suprématie du sens et de la moralité. Pour Bataille, la triomphe de l'érotisme indique peut-être un débordement de vie, mais il se rapproche plus d'une idée de mort et de sacrifice que du besoin de reproduction. L'expérience érotique est contraire à l'état béat où le bon et le mal ne se distinguent pas ; elle est conçue comme un acte transgressif qui met en question l'identité de l'homme. Comme l'explique Bataille :

"Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en jouir. L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre".^{xii}

En jouant avec l'interdit, Clara se prive du domaine amoral tant rêvé, et s'emprisonne dans une immoralité qui n'apporte ni soulagement ni oubli du moi. Le désir d'être "autre" – "*Je voudrais être fleur... je voudrais être tout*" (Le Jardin 226) – indique un égocentrisme, un sens du moi qui veut son expansion illimitée. L'équilibre naturel entre la vie et la mort, ou la régénération de la vie dans la mort, est brisé dans cette obsession égoïste pour la vie nourrie par la mort. En se nourrissant de la mort des autres, Clara ne réalise pas la fusion réelle entre la vie et la mort, puisqu'elle reste un voyeur de supplices, une spectatrice à qui l'expérience directe est perpétuellement refusée.

Avec chaque supplice, Clara participe à un cycle éternel d'espoir, de déception, et d'expiation, ne pouvant pas s'échapper à une identité et une conscience qui la hantent, surtout au moment de sa mort simulée (sa transe), le mieux qu'elle puisse faire pour atteindre l'état d'oubli de son "moi".

C'est dans la sphère politique que le paradoxe dans l'exotisme de

Mirbeau s'exprime le plus clairement. Les changements radicaux dans la politique de Mirbeau sont basés, non sur une évolution ou une défaillance de principes, mais sur une contradiction non résolue constitutive de ses aspirations politiques. Ce qui lie le républicanisme au bonapartisme et à l'anarchisme semble être une insatisfaction chronique du "présent". La nostalgie et un idéal orienté vers l'avenir forment la matrice d'une politique changeante. En 1894, quand Mirbeau était pour la gauche, il exprimait ses opinions sur le socialisme et l'anarchisme qui montre la forme de sa quête idéologique. Il rejetait le socialisme en faveur de l'anarchisme en disant : *"le socialisme... cet écrasement imbécile de l'individu, ce rêve de bureaucrate affolé, voulant numéroter, réglementer, niveler l'espèce, empêcher toute espèce d'initiative, toute espèce d'effort particulier, voilà le redoutable péril."*^{xiii}

Le socialisme est inacceptable car sa promotion de justice sociale diminue l'individualisme. La rhétorique de Mirbeau, insufflée par les mots comme *"initiative individuelle"*, *"le nivellement"*, ou *"l'effort particulier"*, fait partie du pessimisme plus général de la fin-de-siècle sur la perte de l'autonomie individuelle et sur l'autorité déshumanisante ou la bureaucratie croissante de l'état moderne. L'exotisme de Mirbeau exprime sa vision nostalgique/utopique. Il est ancré dans l'idée d'un individualisme souverain, dont la conservation a une importance spéciale dans la polémique autour de l'affaire Dreyfus, où les droits individuels sont menacés par l'état.

Dans *Le Jardin*, la trajectoire moral du narrateur évoque l'ambivalence de Mirbeau dans son engagement politique anarchiste et dans son entreprise exotique. On a vu comment, pour le narrateur, Clara représente l'élan vital seulement après avoir perdu son masque de vertu. Plus elle dépouille le narrateur de ses illusions et l'emmène vers un univers de mort, plus elle devient un symbole de vie. Dans un sens, la chute du narrateur commence au moment où son intérêt lascif pour Clara se change en amour et en une foi mal placée en sa pureté. Mais une fois en place, cet investissement arbitraire dans l'amour soumet le narrateur aux sentiments contradictoires d'espoir et de désespoir, de fascination et de dégoût, et de connaissance et de déception desquels il ne peut pas se dégager.

Dans un sens, l'exotisme est une réflexion de l'anarchisme. L'exotisme et l'anarchisme vacillent entre une reconnaissance de leur caractère frauduleux – la nature tardive de l'exotisme et la réalité future dans le cas de l'anarchisme – et l'insistance sur leur validité "présente" pour engendrer une "autre" réalité. En se déclarant plus authentique dans un monde de plus en plus dégradé, ni l'exotisme ni l'anarchisme ne peuvent se détacher du spectre oppressif de l'Histoire qu'ils évoquent inévitablement. En même temps, ils ne peuvent pas rejeter l'Histoire, qui fournit le décalage temporel (dans le passé ou à l'avenir) dont dépend la force de leur position marginale. En fait, puisque chaque affirmation exotique/anarchique implique son contraire – la présence du "même" et de "l'ordre" – elle est paradoxalement toujours et profondément divisée en elle-même.

Ici encore, le cas de Clara sert de bon exemple. Elle désire la mort autant qu'elle en est dégoûtée, et elle jouit de la vie le plus intensément quand elle se fait le plus de mal. De plus, puisque l'auto-destruction de Clara ne peut-être que simulée, elle n'obtient jamais l'objet recherché – l'expérience immédiate. L'échec de Clara est l'échec des trois narrateurs, dont les distances de Clara et de sa quête exotique soulignent la nature médiatisée de l'exotisme, qui s'exprime le mieux dans la narration et la fiction. La seule façon dont les narrateurs puissent comprendre la quête de l'expérience non-médiatisée de Clara, c'est à travers l'Europe où la signification règne et où "l'horreur" peut être mitigée par le langage.

La duplicité des narrateurs révèle le sentiment d'échec qu'aurait éprouvé Mirbeau sur son incapacité à "*sortir de cette crasse intellectuelle*" et à réaliser son utopie anarchiste.^{xiv} Elle donne aussi une perspective plus claire sur les conséquences de l'anarchisme, conséquences que Mirbeau aurait dû soupçonner car, à part sa foi dans une nature bienveillante pervertie par la civilisation, l'autre thème dominant dans son œuvre est l'état de corruption universelle. Heureusement, puisque l'utopie anarchiste dépend d'une absence "présente", Mirbeau n'était pas obligé de faire face aux problèmes que produirait une société sans loi. Il pouvait exploiter en toute sécurité la distance qui séparait son entreprise romanesque de son idéal politique, ou se donner à l'admiration des Claras qui osaient mélanger théorie et pratique. Et s'il concevait les recherches littéraires comme une autre forme de compromis avec le langage qui ne pouvait que "*vagir sur deux ou trois sentiments artificiels et conventionnels*",^{xv} il savait implicitement que l'incapacité même de la littérature à déplacer ou à remplacer l'Histoire représente la seule façon dont la répression de l'Histoire et l'existence d'AUTRES mondes peuvent être rendues.

Gianna QUACH
New York City

NOTES :

- i. Octave Mirbeau, *Le Jardin de supplices* (Paris : Union générale d'éditions, 1986).
- ii. Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme* (Paris : Fata Morgana, 1978) 36.
- iii. Jean-François Nivet et Pierre Michel, *Octave Mirbeau* (Paris : Librairie Séguier, 1990) 106, 113, 204.
- iv. Séverine Jouve, *Les Décadents : Bréviaire fin-de-siècle* (Paris : Plon, 1989) 10.
- v. Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York : Alfred A. Knopf, 1993) 63.
- vi. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris : Gallimard, 1964) 15-37.
- vii. Chris Bongie parle de la nature "*tardive*" ou "*posthume*" de l'exotisme, et définit l'exotisme comme une pratique discursive qui a pour but la récupération "ailleurs" des valeurs perdues avec la modernisation de la société européenne. Voir Bongie, *Exotic Memories : Literature, Colonialism, and the Fin-de-Siècle* (Stanford : Stanford University Press, 1991) 2-32.
- viii. Bongie 22.
- ix. Nivet et Michel 610.
- x. Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris : Gallimard, 1975).
- xi. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris : Seuil, 1980) 9.
- xii. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. X (Paris : Gallimard, 1987) 42.
- xiii. Entretien avec Mirbeau, le 25 février, 1894. Voir Nivet et Michel 495.
- xiv. Roland Dorgelès, "Préface" aux *Œuvres illustrées* de Mirbeau, tome I (Paris : Les Éditions nationales, 1935) XXIII.
- xv. Roland Dorgelès XXIII.