

TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź

FARCES ET MORALITÉS D'OCTAVE MIRBEAU

Abstract. Kaczmarek Tomasz, « *Farces et Moralités* » d'*Octave Mirbeau* [Forces and Moralities by Octave Mirbeau]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXII : 2005, pp. 143-159. ISBN 83-232-1465-4, ISSN 0137-2475.

Octave Mirbeau was an anarchist and radical writer who is known today for his powerful indictments of French society. He wrote to revenge this society for his upbringing. That's why the article treats of the dramaturgy of the author of *The Torture Garden* set within the wide frames of expressionism. A key enabling to decode the unconventional writings of Mirbeau lies in the plane of subjectivity, and specially in the *Farces and Moralities*, considered as dark comedies, in grotesque style. The article corroborates the contention about the original character of Mirbeau's *Farces* affecting the expressionistic aesthetics.

Farces et Moralités, éditées, dès 1904, chez Fasquelle, comprennent six pièces en un acte : *Vieux ménages*, *L'Epidémie*, *Les Amants*, *Le Portefeuille*, *Scrupules* et *Interview*, qui connurent les feux de la rampe entre 1894 et 1904, dans la majorité des cas au Théâtre du Grand-Guignol. Peu connues aujourd'hui, elles faisaient flocs parmi le public désireux d'émotions fortes du théâtre de panique, et des « douches écossaises », qui furent sensées divertir les spectateurs « entre deux syncopes ». Cela dit, les farces de l'auteur du *Jardin des supplices* n'apparaissent pas seulement comme de simples distractions, elles nous offrent nombre de nouveautés stupéfiantes dans l'écriture dramatique.

Pierre Michel, un éminent connaisseur de l'œuvre de Mirbeau, découvre et présente le théâtre inconnu de l'auteur français¹. Il se concentre, dans son *Introduction aux Farces*, sur la notion de « moralité », qui, comme on le sait, rappelle les pièces édifiantes du quinzième siècle. Elles visaient, par tous les moyens de la satire et de l'abstraction, à inviter les spectateurs à suivre le droit chemin de la morale

¹ O. Mirbeau, *Théâtre complet*, tome IV, *Farces et Moralités*, présentation, édition et notes par Pierre Michel, Eurédit, 2003.

religieuse. Mirbeau a sûrement, personne ne s'en étonne, des ambitions toutes contraires. Il subvertit tout ce qui est inhérent à l'ordre tant social que moral. Est-ce donc vrai que ces saynètes ont exclusivement un objectif didactique, le même que s'imposa Brecht une trentaine d'années plus tard ?

Certes, pour quelques groupes anarchistes ou d'*agit-prop* en Europe, les farces de Mirbeau étaient une aubaine inépuisable. L'auteur lui-même pensa un moment au didactisme libertaire tout en souscrivant au projet de la création du théâtre populaire : « le théâtre est d'origine et d'essence strictement populaire. Il ne doit pas être un délassement pour les classes aisées, il doit être, en même temps qu'un repos agréable, un enseignement pour tous »². Mirbeau ne se montra pas pour autant un partisan de la propagande, des slogans de tout poil.

Au demeurant, il sembla de prime abord négliger la forme dramatique de l'expression. On connaît son dédain ostentatoire pour le théâtre. Et pour cause, le théâtre se mourait. « Le théâtre meurt du théâtre – s'exclamait-il dans les colonnes du *Gaulois*. Depuis plus de trente ans, tous les soirs, sur tous les théâtres, on joue la même pièce »³. Ce qui est pertinent dans cette constatation, c'est que Mirbeau rejette en bloc le théâtre qui lui était contemporain, plein de routines, d'idioties bourgeoises, car ce théâtre était bien voué à cette classe, tellement haïe de l'auteur. Il proposa donc de brouiller les habitudes culturelles en lançant un appel à « une révolution radicale dans les mœurs et dans les goûts »⁴. Et Mirbeau de ne pas y aller de main morte. Il songeait à forcer les spectateurs à sortir de la jouissance passive. Il démystifie, de ce fait, la société et les forces qui la régissent. Dans ce procédé, on pourrait voir évidemment la verve d'un éducateur intrépide, mais rien de tel dans le théâtre de Mirbeau.

Inutile donc de chercher des solutions à la dégringolade galopante de la société qu'il décria d'une manière souvent humoristique. Sa dérision semble tout de même identique à celle des dramaturges dits « absurdistes » des années cinquante du XX^e siècle. Devant l'absurdité, la seule réaction digne d'un être humain est de rire. Mais c'est un rire à travers les larmes ou mieux, un rire amer. Jacquart confrontant Sartre et Camus aux nouveaux dramaturges écrit : « les nouveaux venus qui éprouvent le même désarroi tragique prennent du recul en se réfugiant dans la dérision »⁵. Et Mirbeau ne s'exprimait-t-il pas de la même façon en parlant de « cette tristesse et ce comique d'être un homme. Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes »⁶ ?

Pierre Michel évoque également un autre aspect curieusement moderne des *Farces*, celui de la mise en cause de la communication verbale. Tout en reproduisant sur les planches le langage parlé, il en montre les faiblesses et l'impos-

² *Le Théâtre populaire*, *Le Journal*, 28 janvier 1902.

³ *À propos de la censure*, *Le Gaulois*, 20 juillet 1885.

⁴ *Chronique parisienne*, *La France*, 23 octobre 1885.

⁵ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Beckett, Ionesco, Adamov, NRF, Gallimard, 1974, p. 92.

⁶ Dédicace à Jules Huret, *Journal d'une femme de chambre*, 1900.

sibilité de se comprendre. Sur ce point, une fois de plus, l'auteur devance la syntaxe de Ionesco ou d'Adamov. « Il tend [...] à faire éclater les faux-semblants du langage, et le livre aux assauts d'une démystification en règle »⁷. Mirbeau procède à la chasse aux clichés en mettant en lumière les mensonges millénaires des mots. Car les mots ne veulent plus rien dire et tout de même les gens croient toujours aux déclamations amoureuses vides de tout sens (*Les Amants*), se recroquevillent sur les absurdités « apaisantes » de la propagande (*L'Épidémie*) ou de la publicité abêtissante (*Interview*). Les mots sont complètement dénués de substance. Mirbeau dénonce cette idée sclérosée chérie par les bourgeois et utilisée pour leur cause. Car la langue représente la domination de la bourgeoisie. Mais l'auteur sait bien que nous sommes tous victimes de cette langue qui nous dupe aisément.

Pierre Michel parle, en premier lieu, de l'aspect édifiant des *Farces et Moralités*. En second lieu, il argue de la fonction dévolue au langage. A la lumière de ces réflexions sur la modernité de la plume de Mirbeau, on serait tentés de rapprocher son œuvre de l'expressionnisme dramatique. « Qu'ils se soient ignorés n'altère pas cette rencontre », c'est ainsi que Maxime Bourotte finit sa communication sur Mirbeau et l'expressionnisme théâtral⁸. Une tentation hasardeuse, et selon les réticents, dangereuse même, que cette envie de mettre Mirbeau dans le rang des expressionnistes. Néanmoins il existe des points de convergences et pas des moindres.

Les Farces et Moralités furent écrites dès la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire une bonne dizaine d'années avant les premières apparitions des pièces-programmes de l'expressionnisme allemand qui s'espacent entre 1910 et 1918. Du fait donc des dates, Mirbeau n'eut pas l'occasion de connaître personnellement l'expressionnisme. Cela dit, Maxime Bourotte expose « la question de la représentation du réel, ce qui conduira [l'expressionnisme] à être un des plus rudes adversaires du naturalisme »⁹. Cette mise en cause de la réalité susceptible d'être cernée logiquement par l'œil scientifique amène l'auteur à tourner pour de bon le dos au réalisme au sens large du mot. La réalité est telle que la perçoit un artiste dans un moment donné dont les conditions et les états d'âme doivent constamment être pris en considération. Dans cette perspective où la réalité nous échappe, il est légitime de s'interroger sur l'univers mental qui s'exprime par le rejet en bloc de toute objectivité. Ce qui compte, c'est la vision subjective de l'artiste à travers son intériorité. D'où la présence dans le théâtre de Mirbeau du cauchemar, du fantasme et surtout de l'impossibilité de communiquer avec autrui.

Mirbeau, en anticipant sur les expressionnistes, présente la réalité immédiate, mais passée au crible de sa propre interprétation en permanente mutation. La vision de l'auteur émane de ces farces et reste le seul pilier de la construction dramatique. C'est dire que le « moi » plane sur tout et émerge de toute part. *Les Farces et mo-*

⁷ P. Michel, *Introduction aux Farces et Moralités*, TC, p. 28.

⁸ M. Bourotte, *Mirbeau et l'expressionnisme théâtral*, Cahiers Octave Mirbeau, n° 8, Édités par la Société Octave Mirbeau, Angers, Comeau & Nadeau, 2001.

⁹ *Ibidem*, p. 211.

ralités de Mirbeau rompent avec la construction psychologique cohérente. Difficile de parler d'objectivité donc du regard, si l'homme même, sa personnalité, se construit de miettes disparates, toujours en mouvement. Tout est subséquemment remis en cause : l'objectivité et l'intégrité psychologique de l'homme. De ce fait, l'écriture ne saurait être la même que celle défendue par les naturalistes.

La contestation farouche de l'attachement des auteurs de théâtre à la « psychologisation » et à la description soi-disant « réaliste » déchaîne en Mirbeau l'attaque contre la bourgeoisie, seule bénéficiaire des fruits artistiques. En effet, l'auteur du *Calvaire* voyait le renouveau de l'expression dramatique dans la dénégation des formules usées du théâtre voué aux seuls plaisirs des classes dominantes. C'est pourquoi il fit ses premières armes en tant que dramaturge au Théâtre Libre d'Antoine. Cependant, ses débuts ne le satisfirent point et Mirbeau se lança dans de nouvelles recherches qui, cette fois-là, dépassèrent bien l'esthétique naturaliste. Son parcours théâtral ressemble à s'y méprendre à celui d'Auguste Strindberg.

Sur ce point, on peut être étonné que Mirbeau, en découvrant les œuvres de Strindberg, les néglige, « ses critiques violentes contre l'écrivain suédois furent assez viscérales et finalement guère justifiées. Strindberg, misogyne fanatique, poussa même Mirbeau vers un féminisme ponctuel, mais virulent »¹⁰.

Rien ne prouve cependant que ces deux écrivains idéologiquement opposés, ne pouvaient s'exprimer de la même manière quant à la condition humaine et à l'impossibilité de communiquer. Tous les deux ont décrit l'enfer conjugal qu'ils avaient vécu réellement. De cette expérience personnelle naîtra la première pièce de Mirbeau, *Vieux ménages* (1894), avec un sous-titre déroutant : comédie. Comédie, certes, car elle est pleine de solécismes pouvant prêter à rire, mais c'est une « comédie noire ».

La pièce se réduit au huis clos dans lequel se débat un couple. Ils se présentent comme des vampires se déchirant mutuellement des drames de Strindberg. Unis par leur haine de la vie commune, cultivée depuis des années, les protagonistes se livrent à une lutte acharnée l'un contre l'autre. Chaque personnage scrute l'autre, désireux de l'attraper en flagrant délit, délit souvent imaginaire.

Le mariage n'est donc qu'une illusion derrière laquelle se cache une vraie lutte des sexes, motif obsessionnel dans la dramaturgie strindbergienne et repris par Wedekind. C'est une lutte pas comme les autres. « Et pourquoi trouves-tu tant de plaisir à m'humilier ?... à me torturer ? »¹¹ – reproche la malade sur le ton d'une personne en agonie. On ne tue pas avec des armes, mais avec des mots. Mais ces « meurtres psychiques » ne sont pas moins sanguinolents. La femme suppliante dit à son mari : « Il y a des moments où tes yeux m'épouvantent, où tes paroles m'entrent dans le cœur comme des coups de couteau... Et c'est de cela que je meurs, vois-tu, plus que de la mort qui est dans mes veines »¹². Un autre aspect qui rapprocherait Mirbeau de l'auteur du *Père* est la figure de la femme, qui traite

¹⁰ Ibidem, p. 214.

¹¹ *Vieux ménages*, TC, p. 52.

¹² Ibidem, p. 47.

l'homme comme son enfant : « Tu étais soumis... et tu marchais droit... tu étais un petit garçon »¹³.

Les personnages sont typisés : seuls le Mari et La Femme, ce qui souligne l'aspect universel. Ils semblent représenter, tels les protagonistes expressionnistes, les deux sexes opposés se laissant aller à une éternelle guerre sans pitié. Il n'y a donc pas de caractères individuels, juste la dénomination de l'appartenance à tel ou tel sexe. Les deux sont condamnés à vivre ensemble et à lutter. C'est un cercle vicieux d'où on ne voit guère l'échappatoire. Et ils vont se torturer parce qu'ils éprouvent profondément cette douleur existentielle qui accompagne inexorablement la vie, thème qui revient à maintes reprises dans les *Contes cruels* : « C'est vivre qui est l'unique douleur ».

L'auteur choisit deux vieillards, le Mari à la figure sèche et sanguine et la Femme, infirme, presque paralysée et énorme. Elle a un visage bouffi de graisse malsaine. Leur laideur démontre l'inévitable dégénérescence du corps humain : « Pense à ce que j'étais autrefois, à ce que je suis maintenant... à l'affreuse et pitoyable ruine que je suis maintenant ». Le vieillissement dégradant signifie également la solitude. Les deux barbons s'enlisent consciemment dans la turpitude de leur vie. Mais ils n'ont pas le choix. Ils sont comme des morts vivants et seuls à deux. La Femme s'écrie : « Tout le monde m'abandonne... jusqu'à mes enfants ! on me laisse mourir comme une bête » ; ou ailleurs : « des rhumatismes... cette agonie lente... cet abominable supplice... cette torture continue qui me tenaille la chair et me broie les membres ! »¹⁴. Elle n'aime pas rester toute seule et se sent « comme une pauvre chienne »¹⁵.

Le destin des vieux devrait inspirer en nous de la commotion sinon de la pitié. Cependant, ils ne sont qu'une « pourriture » bourgeoise dont Mirbeau étend ouvertement le linge sale sur les planches. Outre la dérégulation, il fustige donc tous « ceux qui ne perçoivent des êtres humains que l'apparence et que, seules, les formes extérieures éblouissent, [qui] ne peuvent pas se douter de ce que la 'haute société' est sale et pourrie... On peut dire d'elle, sans la calomnier, qu'elle ne vit que pour la basse rigolade et pour l'ordure »¹⁶.

Dans *Les Amants* (1901), pièce également montée au Théâtre du Grand-Guignol, Mirbeau puise une fois de plus dans sa vie intime. Il dénonce l'amour comme Maya qui nous prend au piège. Mais avant toute lettre, tout en démystifiant l'une des illusions les plus pernicieuses des cœurs humains, l'auteur s'en prend au mythe littéraire, tellement chuchoté par la bourgeoisie crétinisée. Après Flaubert, il dénigre cette littérature de quat-sous qui expose non sans un exhibitionnisme abasourdi les dessous des sentiments. Or, la littérature ment et les gens croient à l'amour comme

¹³ Ibidem, p. 52.

¹⁴ Ibidem, p. 46-47.

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ O. Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre, Œuvre romanesque*, t. II, p. 463.

si c'était un objet tangible. Dans les colonnes du *Figaro*, en 1890, il stigmatisa « l'état actuel de la littérature » qui sans vergogne usa l'amour comme un sujet primordial : « la littérature, elle, en est encore à vagir de pauvres chansons sur deux ou trois sentiments artificiels et conventionnels qui devraient cependant être bien épuisés, depuis le temps qu'ils servent à nous amuser, car il paraît qu'ils nous amusent [...] Dans le guignol littéraire, les personnages de roman n'expriment et ne possèdent qu'une préoccupation : aimer. Ils aiment depuis la première page jusqu'à la dernière, et, lorsqu'ils ont fini d'aimer dans un livre, ils recommencent dans un autre ». La verve polémique de Mirbeau est marquée d'humour chicanier. Il accuse les romanciers d'être de simples vendeurs. « Ils en vendent en boîte, en sac, en flacon, en bouteille »¹⁷.

Afin de parodier ce sujet préféré de la petite bourgeoisie, Mirbeau n'hésite pas à introduire dans la scène d'ouverture le récitant qui, d'emblée, permet au spectateur de se distancier, procédé qui sera largement employé par Brecht et par Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*. La scène, comme il faut dans une pièce racontant les histoires d'amour, se passe dans un parc. L'ironie et le cynisme de cet iconoclaste sont au rendez-vous :

Mesdames, Messieurs, quand le rideau se lève sur un décor de théâtre où se dresse un banc à droite près d'un arbre, d'une fontaine, ou de n'importe quoi, c'est qu'il doit se passer inévitablement une scène d'amour... Ai-je besoin de vous révéler que tout à l'heure, parmi cette nuit frissonnante -- o mélancolie des cœurs amoureux ! -- l'amant, selon l'usage, viendra s'asseoir, sur ce banc, près de l'amante, et que là, tous les deux, tour à tour, ils murmureront, gémiront, pleureront, sangloteront, chanteront, exalteront des choses éternelles...¹⁸

Dans cette pochade, nous assistons à un dialogue de sourds, chacun restant dans sa tour d'ivoire d'où on voit pas de sortie. C'est également un motif cher à Strindberg. Il serait peut-être plus légitime de parler ici d'un faux dialogue ou de deux soliloques.

L'Amant et L'Amante, représentants des deux sexes, semblent voués à une éternelle solitude. Profondément étrangers l'un à l'autre, ils se meuvent dans une danse grotesque. L'Homme ne comprend pas les frémissements de la Femme qui, pour sa part, malade et enfantine, exige de son partenaire des paroles douces. L'amour n'est donc, comme dirait Schopenhauer, qu'une illusion. Le couple cherche désespérément, mais en vain, à dépasser le néant qui les sépare, néant qu'ils veulent surmonter dans l'embrassement, les paroles berçantes. Le dialogue, s'il en est un, rappelant des roucoulares abrutissantes, se poursuit avec un *brio* infernal. Dès les premières répliques bourrées de truismes et de tautologies on plonge dans l'absurdité totale :

¹⁷ „Amour! Amour!”, Le Figaro, 25 juillet 1890.

¹⁸ *Les Amants*, TC. p. 106.

L'AMANT : Ah ! voici le banc... le cher banc... (*Il s'avance vers le banc, tenant l'amante par la taille – tendrement*) ... le vieux et cher banc de pierre... si souvent témoin de nos ivresses... de nos extases...

L'AMANTE : (*à part*) Encore ce banc...

L'AMANT : Vous semblez fatiguée... Voulez-vous que nous nous reposions un peu ?...

L'AMANTE : (*distracte*) Comme vous voudrez...

L'AMANT : Venez, alors... Donnez-moi votre main...

L'AMANTE : (*à part*) Toujours ce banc !...

L'AMANT : Que vous êtes belle !... Vous êtes encore plus belle, ce soir... Et que le soir est beau, aussi... [...] Délicieuse soirée !...

L'AMANTE : (*toujours distraite et vague*) Délicieuse...

L'AMANT : N'est-ce pas ?

L'AMANTE : (*même jeu*) Oui...¹⁹

Ou vers la fin de cette pochade grotesque,

L'AMANTE : Et puis... je suis sûre que tu me crois inintelligente ?

L'AMANT : Oh ! Comment peux-tu ?...

L'AMANTE : Que tu me crois bête ?

L'AMANT : Toi ?

L'AMANTE : Si, si... tu me crois bête... Est-ce que tu me crois bête ?

L'AMANT : Tiens !... (*il l'embrasse longuement*) Chère... chère adorée... Bête ?... Mais tu es mon soleil... mon intelligence... mon tout... tu es mon tout... mon cher tout... (*gaiement*) mon cher petit tout-tout...²⁰

Ce jeu de mots, comme le remarque à juste titre Pierre Michel, digne de l'absurde à la Ionesco, étale toute une palette de stupidités humaines et l'impossibilité d'exprimer de vrais sentiments. Ces dialogues peuvent prêter à rire, mais en réalité on est immergés dans une comédie « cruelle », « car, à la réflexion, l'image qu'elle donne des relations entre les sexes est d'un pessimisme noir »²¹. Le pessimisme qui émane de cette « comédie » montre sans aucun doute que la communication entre les gens n'est pas possible, car chacun s'emprisonne dans un rôle que lui a assigné la société.

Mirbeau attaque ainsi le langage qui dénature la vraie vision du monde. Le langage stéréotypé, dénué de toute substance, est également au centre des recherches des expressionnistes, qui prônaient son renouveau. En dénonçant la faiblesse du langage, Mirbeau s'en prend également à la civilisation qui se sert de la logique aristotélicienne depuis deux millénaires à des fins permettant la prépondérance des classes dominantes.

L'Épidémie fut représentée au Théâtre Antoine, en 1898, contre le gré, d'ailleurs, du fondateur du Théâtre Libre. De fait, Antoine, toujours attaché à son

¹⁹ Ibidem, p. 106-107.

²⁰ Ibidem, p. 116.

²¹ P. Michel, *Introduction aux Amants*, p. 99.

naturalisme, ne comprit point la nouveauté révolutionnaire de cette farce qui chamboulait tout. « Il y a dans cette pièce, écrivit-il dans ses *Souvenirs*, qui essaie d'être satirique, des grossièretés, une violence déplaisante, qui heurtent justement le bon sens du public »²². Mais Mirbeau voulait précisément choquer.

L'origine de cette farce fut le voyage de notre contestataire à Lorient, où il écrira un papier féroce sur l'épidémie qui sévissait sur les habitants de la région alors que les médecins chantaient des psaumes tout en se remettant à la protection de Sainte Anne. Les bourgeois se fichent royalement du destin des pauvres, qui, selon eux, sont des victimes de leur propre chef et des soldats dont le seul rôle honorable est de mourir « conformément aux prescriptions militaires ». L'indifférence des bourgeois vient d'être sapée par la nouvelle de la mort des deux représentants de leur caste. Miracle, on débloque instantanément les crédits, « et Lorient va – enfin ! – bénéficier des travaux d'assainissement que les bourgeois ne jugeaient pas nécessaires tant qu'ils n'étaient pas eux-mêmes frappés »²³.

Ce fait divers inspira à Mirbeau l'écriture de la farce dont la verve caricaturale fait penser au grotesque de Sternheim ou d'Ivan Goll, sans oublier les meilleures farces de Molière. Mirbeau démystifie la démocratie bourgeoise soucieuse uniquement de ses propres intérêts. La farce présente la salle des délibérations du conseil municipal. D'un coup, nous participons à des discussions aberrantes entre les gouvernants et l'opposition, discours absurdes qui sont encore aujourd'hui d'actualité. On apprend qu'une « épidémie de fièvre typhoïde vient de fondre sur la ville ». Suivent les réactions démentes des détenteurs du pouvoir. Pris de panique, ils s'affolent :

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Sur la ville...

LE MAIRE : Vous voyez bien, Messieurs, qu'il ne s'agit pas de politique...

LES MEMBRES DE L'OPPOSITION ET DE LA MAJORITÉ : (*ensemble*) – Sur la ville...

Une épidémie sur la ville !

LE MAIRE : Quand je dis : sur la ville, ce n'est pas tout à fait exact... Dieu merci !

L'épidémie n'est pas sur la ville... elle est...

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Au fait... elle est où ? elle est sur quoi ?... Est-elle sur la ville ou non ?... [...]

QUELQUES VOIX : Sur quoi ?... Sur quoi ?

LE MAIRE : Vous ne me laissez pas parler... Elle est sur la ville et pourtant, elle n'y est pas absolument... Elle y est, sans y être...²⁴

La frayeur des conseillers se transforme vite en un soulagement quasi religieux dès qu'on découvre que la susdite épidémie ne décime que les soldats dans la caserne de l'artillerie. De plus, il s'agit là de simples soldats, des sous-officiers, le

²² A. Antoine, *Mes Souvenirs de théâtre Antoine et de l'Odéon*, Grasset, 1928, p. 131. Je cite d'après P. Michel, op. cit., p. 66.

²³ *Au pays de la fièvre*, Le Figaro, 12 juin 1888.

²⁴ *L'Épidémie*, TC, p. 77.

fléau ne s'attaque point aux officiers, ce qui paraît d'ailleurs, à leurs yeux tout à fait normal. Le docteur affublé du nom parlant de *Triceps* attire l'attention de l'assemblée sur « l'esprit de ces sortes d'épidémies... c'est un esprit hiérarchique »²⁵. L'humour noir de Mirbeau ne fait pas dans la dentelle. La bourgeoisie ne veut pas intervenir, comme dira un membre de l'opposition, applaudi par tous les autres : « cette épidémie n'est pas de notre compétence... j'allais dire... de notre juridiction... Elle n'offre aucun caractère municipal »²⁶. L'indifférence criminelle des autorités, dénoncée à l'aide de grossissements grotesques, ne se manifeste donc pas par des scènes d'horreur, comme l'auraient souhaité Antoine ou Catulle Mendès. Et c'est dans ce procédé de distanciation que réside la modernité de la plume de Mirbeau. Il croque des personnages « florissants de santé » qui parlent comme des pantins d'un théâtre de l'absurde. C'est pourquoi seule la dénomination de profession les caractérise. Il n'y a point d'individualités. La brutalité de leurs propos met en cause tout le langage pompeux sous lequel se cache l'idiotie totale des représentants politiques. Les répliques dévoilent la bêtise et l'égoïsme des classes dirigeantes qui n'hésiteront devant rien pour garder leurs apanages. Les conseillers s'expriment sur le même ton à propos de la maladie : « La fièvre typhoïde est une institution nationale... Ne touchons pas aux vieilles institutions françaises », à quoi le docteur *Triceps* d'ajouter : « Ne touchons pas à ce qui fait la force de notre belle armée... à ce qui est son honneur : l'intrépidité devant la mort... Ne donnons pas à l'étranger le spectacle douloureux d'une armée française battant en retraite devant quelques problématiques microbes... d'une armée, Messieurs... synonyme d'Austerlitz et de Marengo »²⁷.

Mirbeau pousse l'absurdité à l'extrême. A la nouvelle de la mort d'un bourgeois, tous les participants s'agitent. Là, il faut agir, car l'un des leurs est victime. Cet inconnu défunt devient le héros de toute la bourgeoisie. Anonyme, on lui forge, d'un coup, le prénom de Joseph. Le maire pathétique en trace son portrait qui ironiquement correspond à toute la classe moyenne :

Messieurs, c'était un bourgeois vénérable, gras, rose, heureux... Son ventre faisait envie aux pauvres... Chaque jour, à heure fixe, il se promenait, souriant, sur le cours, et sa face réjouie... son triple menton... ses mains potelées étaient pour chacun un vivant enseignement social... Il semblait qu'il ne dût jamais mourir, et pourtant il est mort... Un bourgeois est mort !²⁸

Et plus loin toujours le même Maire avec un effort pour dominer son émotion,

Je me le figure ainsi, avec quelle émotion !... Courtaud et rondelet, il avait, entre des jambes grêles, un petit ventre, bien tendu sous le gilet... Sur le plastron de la chemise, son menton s'étagait, congrûment, en un triple bourrelet de graisse jaune... et ses yeux, au milieu des

²⁵ Ibidem, p. 79.

²⁶ Ibidem, p. 78.

²⁷ Ibidem, p. 83.

²⁸ Ibidem, p. 85.

paupière boursouflées, jetaient l'éclat triste, livide et respectable de deux petites pièces de dix sous... il était beau... Nul ne représentera plus exactement l'idéal que L'Économie politique...²⁹

Suivent les sanglots des bourgeois touchés par cette tragédie. Ces fantoches s'agitent dans tous les sens comme des poupées, braillant tels les fous dans un hôpital psychiatrique. Mirbeau devance Sternheim dans la construction d'un dialogue proche des expressionnistes où dominent des phrases courtes, hachées.

LE DOCTEUR TRICEPS : Maintenant, Messieurs, il ne faut pas nous laisser abattre par cette mort imprévue et irrégulière... antiscientifique même... comprenez-vous?... Nous devons lutter !

TOUS : Oui ! Oui !

LE DOCTEUR TRICEPS : Sursum corda !

TOUS : Oui ! Oui !

LE DOCTEUR TRICEPS : Aux circonstances douloureuses, opposons les résolutions viriles...

TOUS : Oui ! Oui !

LE DOCTEUR TRICEPS : Aux périls qui nous menacent... l'énergie qui en triomphe...

TOUS : Oui ! Oui !

LE DOCTEUR TRICEPS : Êtes-vous prêts à tous les sacrifices ?

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : À tous...

LE MEMBRE DE LA MAJORITE : À tous...

TOUS : Oui ! Oui ! À tous...

LE DOCTEUR TRICEPS : Il nous faut de l'argent...

LE MEMBRE DE LA MAJORITE : Nous en trouverons.

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Nous en trouverons... nous en forgerons...

LE MEMBRE DE LA MAJORITE : Les emprunts !

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Les octrois !

LE DOCTEUR TRICEPS : Les expropriations !

TOUS : Oui ! Oui ! Oui !... C'est cela...

LE DOCTEUR TRICEPS : Il faudra démolir les vieux quartiers de la ville, ces foyers d'infection...

PREMIER CONSEILLER : Nous les démolirons...

LE DOCTEUR TRICEPS : Et les reconstruire...

PREMIER CONSEILLER : Nous les reconstruirons...

TOUS : Oui ! Oui ! Oui !

LE DOCTEUR TRICEPS : Percer de vastes boulevards...

LE MEMBRE DE LA MAJORITE : Planter des jardins publics...

TOUS : Oui ! Oui !

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Des avenues...

TOUS : Oui ! Oui !... des avenues ! des avenues !...

LE DOCTEUR TRICEPS : Aérer les cours... immuniser les égouts...

LE MEMBRE DE LA MAJORITE : Multiplier les squares...

²⁹ Ibidem, p. 86.

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Introduire des essences fébrifuges...

LE DOCTEUR TRICEPS : Désagglomérer les collèges, les couvents... les maisons de prostitution... les casernes...

TOUS : C'est cela !... C'est cela !...

LE DOCTEUR TRICEPS : Il faudra faire jaillir de partout des sources d'eau pure... des sources larges et profondes comme la mer...

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Elles jailliront...

LE DOCTEUR TRICEPS : Si elles ne jaillissent pas... nous irons les capter au cœur vierge des montagnes...

TOUS : Oui !... Oui !...

LE DOCTEUR TRICEPS : De la Suisse...

LE MEMBRE DE L'OPPOSITION : Des Carpathes...

LE DOCTEUR TRICEPS : Du Caucase...

TOUS : Oui !... Oui !...³⁰

La conduite du dialogue, dans la dernière scène, faisant contraste aux scènes précédentes, se réduit à de multiples phrases nominales (« Les emprunts », « les octrois », « les expropriations ») et aux infinitifs (« Aérer les cours », « Multiplier les squares », « Introduire des essences », « Désagglomérer les collèges »), qui donnent au discours une verve comique. Parfois dans un « hurrah formidable » les bourgeois ne peuvent crier que « Oui, oui ». Le style télégraphique enferme toute une phrase en un seul mot (« À tous », « À tous », « Votons », « Votons »). Cette accumulation verbale, raisonnablement dosée, s'accroît effectivement à la fin de la pochade afin de démontrer la courbe du dialogue qui atteint le point culminant de la folie. Cette intensité ne dure pas longtemps, car elle ne pouvait pas provoquer un effet au théâtre.

La concentration du langage se traduit par des expressions peu compliquées (« Il faudra des étuves puissantes », « des commissions de salubrité ») qui s'opposent nettement à la loquacité bourgeoise dont l'auteur se délecte sarcastiquement dans les premières scènes. Les conseillers ne péroreront plus longuement comme ils s'y adonnaient, il n'y a pas longtemps, de tout cœur, pour encenser leur feu Joseph. Les longueurs du verbiage petit-bourgeois viennent d'être remplacées par des formules toutes courtes relevant du psittacisme. Ils ne trahissent même plus leur goût des citations, des formules ramassées au hasard. Le dialogue, réduit à l'essentiel, se manifeste par nombre de monosyllabes (« Aux périls qui nous menacent... l'énergie qui en triomphe », « Aux circonstances douloureuses, opposons les résolutions viriles ») dont le laconisme dénonce les idées simplistes des membres. Mirbeau dévoile ainsi, d'une part, le caractère figé des personnages et de l'autre, la cruauté et la bêtise des classes dominantes.

Mirbeau décrit aussi bien les scènes muettes où les conseillers gesticulent comme les personnages des ballets expressionnistes : « Ils se précipitent autour de

³⁰ Ibidem, p. 88-89.

la table, avec des gestes violents, des physionomies exaltées »³¹. Cette pièce est également révélatrice car elle trahit des analogies avec les théories du langage lancées par les expressionnistes et les futuristes.

Tout d'abord, Mirbeau rejette le maniérisme gratuit en faveur de la simplicité. Sur ce point, ses positions ne diffèrent pas de celles de Sternheim, ou même de Benn. La « monumentalité décharnée » de la langue dont parlait Sternheim était aussi celle de Mirbeau. Les mêmes analogies existent dans l'esthétique futuriste. Marinetti rédigea ses manifestes à partir de 1909 dont la version allemande ne fut connue que trois ans plus tard. Ce rebelle qui s'attaqua au « néant ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère » ne pouvait qu'exiger la « liberté des mots ». On sait bien qu'il annonçait la disparition totale de l'adjectif et de l'adverbe. Mirbeau ne va pas si loin dans sa dramaturgie. Cependant, il aurait partagé pleinement cette horreur des expressions arabesques, pleines d'ornements superflus. Mirbeau pourrait être comparé à Sternheim, qui plaidait également pour le substantif et l'infinitif comme éléments suffisants de l'expression artistique. Les revendications ne trouvèrent leur pleine réalisation que dans la prose et le lyrisme. Le théâtre ne pouvait pas assumer cette révolution sans craindre sa propre disparition. L'exemple des surréalistes ou des dadaïstes en est le plus manifeste.

Dans une autre comédie en un acte, *Le Portefeuille*, présentée pour la première fois au Théâtre de la Renaissance-Gémier, en 1902, et plus récemment à la Gaieté-Montparnasse, en 1951, Mirbeau continue son attaque farouche contre la respectabilité et l'hypocrisie bourgeoises. Or, après le succès des *Affaires sont les affaires*, l'auteur-polémiste nous prouve que la loi opprime les pauvres considérés comme « classe dangereuse ». Jean Guenille, dont le nom nous dit déjà beaucoup sur sa condition, trouve un portefeuille dans la rue. En bon citoyen il l'apporte au commissariat. Le clochard est tout de suite averti qu'il court un risque si le commissaire n'y trouve rien. A la surprise de tous, le commissaire en sort une liasse de billets de banque. Ému, il prononce ces paroles, qui mettent à nu le système social : « N'attaquez jamais les millionnaires, mon brave homme... Ils sont indispensables au mécanisme social. Et s'il n'y avait plus de millionnaires... est-ce que vous trouveriez sur les trottoirs... des portefeuilles... comme celui-là ? »³². Mirbeau ne joue pas sur les mots, mais il pousse au paroxysme le cynisme des représentants de l'ordre.

Guenille en bonne et due forme devrait logiquement être traité comme un héros. Cependant ce héros incontestable étant sans domicile fixe, il ne pourra pas être récompensé. Juste au contraire, il s'expose au danger d'être arrêté, car, comme le précise le commissaire scrupuleux : « il n'existe pas, dans le Code, ni ailleurs... un article de loi qui vous oblige à trouver, dans la rue, la nuit, des portefeuilles garnis de billets de banque... [...] il y en a, au contraire, qui, sous les peines les

³¹ Ibidem, p. 91.

³² *Le Portefeuille*, TC, p. 145.

plus sévères... vous force à avoir un domicile ». Tout va à rebours du bon sens. La loi, prise à la lettre par le commissaire sadique, justifie le fonctionnement « normal » de la société gouvernée par les riches pour les riches. Le brave clochard sera empoigné, bourré de coups et envoyé au dépôt, car la société bourgeoise sanctionne toujours les plus faibles.

Mirbeau dénonce également dans cette comédie la morale bourgeoise corrompue dans le domaine de la sexualité. Le représentant de la loi officielle s'avère un pervers exemplaire. Il force Flora à faire la retape sur le trottoir devant le commissariat, et ceci, pour sauvegarder les apparences. Mirbeau-anarchiste révèle les pulsions sadiques du commissaire qui exige des « sacrifices » de la prostituée :

Tes lèvres... tes lèvres... Je ne t'aime pas ?... Mais si je ne t'aimais pas... mon petit bébé... est-ce que je te ferais attendre des heures et des heures... la nuit, sur le trottoir... par la pluie... par le froid... par la neige ?... Est-ce que je t'exposerais aussi carrément aux insultes grossières des passants... aux brutalités de mes agents... aux congestions pulmonaires... à pire, peut-être ?... Réfléchis un peu... sans nervosité... avec sang-froid [...] Mon enfant... ces sacrifices-là... qui élèvent l'âme... qui purifient l'âme... ces sacrifices sublimes... on ne les exige que des créatures que l'on aime... véritablement... passionnément...³³

Le commissaire rappelle le personnage sarcastique de Casti Piani du drame de Wedekind *Tod und Teufel* (*La mort et le diable*). Dans les deux pièces, la sexualité féminine est perçue comme un danger pour l'ordre bourgeois. C'est pourquoi on met les femmes, et ceci au nom de la moralité, au ban de la société. Flora partagera le même sort que le pauvre Guenille. Tout est revenu à la normale. La morale bourgeoise a triomphé.

La comédie permet à Mirbeau de décharger sa bile sur le théâtre de son époque. Le dialogue entre le commissaire et Jean Maltenu (une fois de plus le nom porté par le protagoniste nous en dit long sur sa vie) illustre le talent polémique de l'auteur. Ce qui surprend, c'est que Mirbeau met ses philippiques impitoyables dans la bouche du commissaire vicieux : « Bien décevant, le théâtre... Je trouve que le théâtre se traîne, Monsieur Jérôme Maltenu, dans des redites fatigantes... dans des banalités... oiseuses... On n'y attaque pas assez de front la question sociale, que diable ! » En faisant allusion au Vaudeville, Mirbeau évoqua le théâtre de boulevard dirigé par Porel, où régnait la comédie légère bien faite pour les palais peu raffinés. *Le Portefeuille* paraît être un manifeste contre le théâtre à la mode qui use sans ignominie des bassesses de tout acabit. Déjà, en 1884, il écrivait : « aujourd'hui la beauté rapporte plus que le talent. Il ne s'agit plus de savoir si une comédienne a du talent, il s'agit seulement de savoir si elle est belle, si elle a de jolies épaules et une taille fine [...] Les pièces ne se comptent plus par actes, par tableaux, par scènes ; elles se comptent par toilettes et par femmes habillées ou déshabillées »³⁴.

³³ Ibidem, p. 138.

³⁴ *Le Gaulois*, le 15 septembre 1884. Nous citons d'après Pierre Michel, qui dans ses notes évoque encore un autre fragment d'un papier signé par notre auteur, daté du 15 novembre 1896, paru

Aux dires de Mirbeau, *Scruples*, pièce en un acte, représentée au Grand-Guignol en 1902, « n'a même pas la prétention d'être une pièce ». On pourrait être d'accord avec l'auteur qui précise plus loin que c'est « une simple conversation entre deux personnes », ce qui nous permet de constater que nous avons affaire à l'un des *Sprechstücke* expérimentaux du théâtre allemand. L'auteur présente une situation complètement invraisemblable entre le voleur et le volé. C'est une démonstration, par l'absurde, des forces qui régissent la société en décadence. D'une manière grotesque qui est celle de Mirbeau-arracheur des masques déformant de la vérité, on nous montre une société basée sur le vol permanent. Ce sont surtout les bourgeois riches qui excellent dans ce procédé du *struggle for life*. C'est à eux qu'incombe l'ingrat travail d'extorsion. Et pour cause, ils représentent non seulement l'élite, mais ordre-même de la société. A ce bourgeois logique au possible de ses charges imposées par le simple fait d'appartenir à la classe dominante, est confronté un voleur gentleman, qui rappelle Alexandre Jacob, un fameux « anarchiste moraliste », dont les mots criés juste avant sa condamnation à perpétuité, en 1905, résumant bien la teneur de la pièce : « les audacieux seuls s'emparent du pouvoir et s'empressent de légaliser leurs rapines. Du haut en bas de l'échelle sociale, tout n'est que friponnerie d'une part, la reprise de possession [...]. Je préfère être un cynique conscient de ses droits qu'un automate »³⁵.

Tous les fondements de l'organisation sociale semblent être iniques. Ils servent à garder le *statu quo* des riches. Le voleur vient d'entrer de force dans la maison d'un bourgeois respectable. Pris en flagrant délit, il ne pense point à fuir. Il cause avec le volé : « excusez-moi de vous avoir si maladroitement réveillé... Mais ce n'est pas tout à fait de ma faute... Vous avez, Monsieur, des bibelots bien sensitifs, vraiment, et que l'approche de la plus légère pince-monseigneur fait tomber, aussitôt, en pâmoison... [...] Je crois qu'ils sont atteints, eux aussi, de la maladie du siècle... et qu'ils sont neurasthéniques... comme tout le monde... »³⁶. Gentleman, le volé prévient qu'il doit appeler la police comme il le faut, car tout doit être conforme aux rites bourgeois. Le voleur n'objecte rien et loin de se sauver, il déclare l'attachement à sa profession tout en ironisant sur les valeurs sociales, censées être des garants de l'ordre public : « Le vol, Monsieur, – et je dis le vol, comme je dirais le commerce, le barreau, l'industrie, la littérature, la peinture, la finance, la médecine – le vol fut une carrière décriée, parce que tous ceux qui s'y destinèrent, jusqu'ici, n'étaient que d'odieuses brutes, de répugnants vagabonds »³⁷. Et plus loin, d'une manière explicite : « On ne choisit une profession – n'importe

dans les colonnes du *Journal*. En voici un extrait : « Les critiques ne viennent pas au théâtre pour comprendre et être émus : ils y viennent pour voir des décors, des petites femmes nues sur la scène, des femmes drôlement enchaînées dans la salle, des petites femmes dont on pinçe, sacerdotale, le derrière dans les couloirs encombrés ».

³⁵ Cité par P. Michel, d'après J.-M. Berlière, *L'Histoire*, n° 127, 1989, p. 21.

³⁶ *Scruples*, TC, p. 172.

³⁷ *Ibidem*, p. 175.

laquelle [que] parce qu'elle nous permet, nous autorise, nous oblige même, de voler – plus ou moins – mais enfin de voler quelque chose à quelqu'un »³⁸.

En appelant le commissaire, Mirbeau crée un certain *suspens*. L'estimable bourgeois a pris conscience de sa vie dégradée. Il ne veut plus voler, car il a déjà une situation stable. Il ne va donc pas accuser le voleur qu'il considère dorénavant comme son égal. Il lui envie même son audace. La pièce finit comme elle a commencé, comme si rien ne s'était passé.

Mirbeau s'en prend à l'esprit embourgeoisé, qui, indépendamment des classes, se propage comme un virus. Ainsi, nous passons à la dernière pochade de l'auteur, *Interview*, représentée en 1904 au Théâtre Grand-Guignol. Cette farce annonce la crétinerie de la culture de masse, problématique évoquée par Ortega y Gasset et qui est plus que jamais d'actualité aujourd'hui.

Mirbeau dénonce tout d'abord la presse à scandales, qui n'hésite pas à aborder les sujets les plus abracadabrantes possibles juste pour que cela rapporte de juteux profits. En second lieu, les diverses théories scientifiques, entre autres sur l'hérédité, lui serviront de cible pour railler le 'scientisme' dévergondé. En ceci, l'auteur du *Calvaire* rompt nettement avec le naturalisme tellement attentionné pour l'atavisme et les maladies vénériennes.

Mirbeau ne lésine pas sur les mots afin de dévoiler l'absurdité du monde. Nous assistons à des scènes tant farcesques que dramatiques. Le dialogue trahit le sado-masochisme, qui semble, aux yeux de l'auteur, la seule force qui pousse ce monde en avant. Tout d'abord, nous voyons une scène entre un marchand de vins et une Femme alcoolique, à qui ce premier vend des trois-six, eau-de-vie fort titrée, pour soigner la colique de son enfant. L'ironie de l'auteur est dissonante étant donné le fait qu'il écrivit de nombreux papiers sur la surmortalité infantile, dans une série d'articles du *Journal*. Mais nous savons trop bien qui est responsable. Les autorités sourdes à ce « carnage des innocents » contribuent, selon Mirbeau, à élever le nombre de morts. Cette première scène contraste avec la deuxième, par sa brièveté et le laconisme d'expression. La deuxième, beaucoup plus longue, aurait pu être aussi bien signée par Pinter ou Ionesco. De fait, le dialogue dénué de sens fait penser au *reality show*, que nous connaissons aujourd'hui. La brutalité des propos, l'envie morbide de savourer des histoires croustillantes, tels sont les ingrédients de cette farce onirique.

L'Interviewer prend toutes les notes sur le protagoniste de son article. Il l'examine avec attention, soucieux du moindre détail : « bras courts », « face bestiale », « tatoué », « un vase de giroflé entre deux cœurs », « aucun sentiment de la proportion esthétique », « doigts en spatule », « zygomes proéminents », « asymétric de la face » et ainsi de suite. Il le photographie sous différents angles comme s'il se documentait sur un cas exceptionnel. Il le touche tels les scientifiques analysant un spécimen rare. Chapuzot ahuri exécute machinalement toute com-

³⁸ Ibidem, p. 176.

mande. L'interviewer demande pourquoi le bon viveur de marchand a jeté une bouteille de cassis à la tête de sa femme, même s'il n'est pas marié ? Les répliques cocasses nous font rire, mais il est difficile de ne pas penser à l'itinéraire kafkaïen d'un certain Joseph K. Nous sommes, de fait, en plein cauchemar : « Voyons... mon cher Chapuzot... mon vieux Chapuzot (*très doucement*). Quel est le mobile de cet acte de brutalité sauvage ?... Car, enfin, vous avez l'air d'un brave homme, que diable !... Est-ce une vengeance vulgaire ?... Une explosion soudaine de colère irréfléchie ?... Une suggestion ?... Une congestion ? »³⁹. Chapuzot complètement déboussolé perd petit à petit la raison. On a l'impression que les protagonistes se meuvent dans un monde onirique. Le journaliste continue son enquête, selon laquelle, le marchand de vins serait accusé d'un meurtre inexplicable, meurtre terrible d'autant plus que commis envers une personne qui, en réalité, n'a jamais existé. Sur ces entrefaites, l'interviewer poursuit ses tortures : « Alors, dès votre naissance, vous avez été livré aux mauvais instincts de la solitude, aux déplorables exemples de vagabondage ?... Ce serait une explication... une excuse peut-être »⁴⁰. Le dialogue mené avec dextérité atteint son apogée quand le journaliste ne prononce que des substantifs : « Etes-vous un déséquilibré ? [...] Un mystique ?... Un syphilitique ?... Un alcoolique ?... Un sadique ?... Un ataxique ambulatoire ?... Un dilettante de la chirurgie ?... Un décadent ?... Un pauvre ?... »⁴¹. Le marchand faillit tomber en syncope, tellement la situation le dépasse. L'accumulation d'énergie verbale finit par la sortie du journaliste qui n'a pas payé pour ce qu'il avait consommé. Le marchand au comble de l'affolement se retrouve par terre parmi la vaisselle brisée.

Mirbeau ne tourne pas en dérision uniquement la presse, mais il s'attaque à la science, le cas échéant, aux divagations lombrosiennes. Ce psychiatre italien, père de la criminologie (1835–1909), fut connu par sa théorie du « criminel-né ». À l'instar des fameux propos de l'éminent docteur Triceps, l'interviewer s'exclame sur les travaux de l'illustre Lombroso : « sur ses découvertes admirables, relatives au criminel né... à l'insensibilité physique des assassins et des femmes ?... Sur ses affirmations catégoriques de la stupidité de Baudelaire... et de l'abject gâtisme de Verlaine... de Tolstoï... de Victor Hugo ?... Sur ses glorifications de l'esprit scientifique de Dubut de Laforest »⁴². La critique de Mirbeau passée au vitriol des élucubrations scientifiques, qui considèrent la pauvreté et la criminalité comme étant des tares organiques, relèveraient les organisations sociales de leurs obligations envers les citoyens. Le dialogue absurde qui suit est une démonstration efficace de l'indifférence des politiciens dans le domaine des problèmes sociaux. Les nouvelles découvertes des médecins ne pouvaient que légitimer cette désinvolture,

³⁹ *Interview*. TC, p. 204.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 205.

⁴¹ *Ibidem*, p. 210.

⁴² *Ibidem*, p. 207.

car « jamais encore le célèbre savant n'avait observé ces taches sur le cerveau des malades riches, ou seulement aisés... [...], il s'agissait des recherches effectuées sur une dizaine de pauvres qui trahissaient des lésions fonctionnelles graves, et parmi elles, des taches noirâtres sur le cerveau, dès lors, « il fut fixé... et il ne douta plus que, là, fût la cause de cette affection névropathique et démentielle : la pauvreté ! » »⁴³.

Les Farces et moralités témoignent de la recherche assidue de Mirbeau d'une écriture qui échappe posément au naturalisme. Mirbeau se montre sous le visage d'un novateur qui choque et bouleverse les vieilles formes du théâtre français, même s'il est difficile de le considérer comme un vrai révolutionnaire. Le chemin que prend l'auteur du *Portefeuille* le rapproche même inconsciemment de Strindberg, et plus encore de Wedekind quand il fustige la morale bourgeoise de l'Allemagne de Guillaume II. L'approche de cette œuvre avec l'expressionnisme dramatique ouvre de nouvelles perspectives, d'autant plus que la farce était également l'une des formes préférées des auteurs tels que Karl Valentin, Ivan Goll et surtout Carl Sternheim. C'est en effet ce dernier qui est le plus souvent évoqué à propos des farces mirbeliennes. Malgré l'hétérogénéité des formes d'expression littéraire expressionniste, car en ce qui concerne le théâtre il est impossible de parler d'un style expressionniste unique, on peut décerner des intentions conjointes et avant tout la recherche effrénée de renouveler la langue pour révéler de nouvelles visions.

Sternheim définit ainsi sa formule du théâtre expressionniste : « La caractéristique de la forme d'expression qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler expressionniste est la suivante : il n'exprime que les choses essentielles et écarte soigneusement tout ce qui n'est qu'accessoire »⁴⁴. Mirbeau dans son *credo* artistique penche également pour la simplicité et la concision, tant quand il aborde les thèmes dramatiques que les thèmes comiques. Les personnages s'expriment donc comme ils le feraient dans la vie : « Point de discours, mais les mots, les exclamations, les gestes »⁴⁵. Dans une lettre à Paul Hervieu, il écrit : « ce que je veux essayer de rendre, c'est du tragique dans le très simple, dans l'ordinaire de la vie »⁴⁶. Il est vrai que cette lettre a été écrite pendant les premières moutures de son roman *Sébastien Roch* et ne concerne que celui-ci. Nonobstant, cette préoccupation semble être au centre de ses recherches artistiques. Il répète à maintes reprises la même phrase : « j'ai cherché à faire du tragique dans le simple »⁴⁷. Ceci est aussi valable pour sa production dramatique. La preuve en est dans ses *Farces et moralités*, des pièces très courtes qui, à un rythme quasi télégraphique, nous présentent la vision terrifiante de la société, mêlée à la satire moderne.

⁴³ Ibidem, p. 208.

⁴⁴ Carl Sternheim cité d'après H. Vormus, *Carl Sternheim, scènes de la vie héroïques bourgeoises, L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 129.

⁴⁵ Interview par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907, p. 220.

⁴⁶ Lettre de Mirbeau à Paul Hervieu, 28 janvier 1889.

⁴⁷ Lettre de Mirbeau à Catulle Mendès, fin décembre 1889.