

OCTAVE MIRBEAU CRITIQUE DRAMATIQUE

Le titre de ma communication est quelque peu paradoxal, car, à l'exception de ses débuts à *L'Ordre de Paris*, quotidien bonapartiste où il a assuré la "Revue dramatique" pendant un an, de juin 1875 à juin 1876, Octave Mirbeau ne saurait être considéré comme un critique théâtral de plein droit : d'une part, parce que, dans tous les journaux auxquels il a collaboré pendant plus de quarante ans, il n'a plus jamais eu la charge de la rubrique théâtrale ; et, d'autre part, parce qu'il a toujours manifesté à l'encontre des critiques en général, et des critiques de théâtre en particulier, accusés de porter une grave responsabilité dans la mort du théâtre, un mépris qui lui a inspiré moult chroniques au vitriol. Cela ne l'a pourtant pas empêché d'exercer, en matière de théâtre, comme dans le domaine des beaux-arts¹, une certaine influence ; mais elle est liée à son talent de polémiste et de dialoguiste, pourfendeur de toutes les fausses gloires et héraut de tous les artistes novateurs, et pas du tout à un souci de rendre compte de toute la production courante, à l'instar d'un Sarcey, ou à une volonté de théoriser, l'esprit de système lui étant étranger. Inutile donc de chercher dans ses chroniques une doctrine achevée à laquelle il n'y aurait plus qu'à se référer pour comprendre ses coups de cœur en même temps que sa propre production dramatique. Il n'en reste pas moins que, de cet impressionnant ensemble de textes — dont une petite partie seulement a été recueillie en volume après sa mort² —, on peut dégager quelques constantes, par-delà les inévitables infléchissements liés à la découverte de dramaturges nouveaux venus du Nord. Et ces constantes sont d'autant plus intéressantes qu'elles permettent à un écrivain non dogmatique, et de surcroît réfractaire à tout étiquetage réducteur, d'apprécier et de promouvoir des auteurs aussi différents que Becque et Maeterlinck, Tolstoï et Ibsen. Ce sont les critères de jugement de Mirbeau que je voudrais mettre en lumière.

Mais pour comprendre l'accueil qu'il a réservé à ceux qui ont entrepris de dépoussiérer le vieux théâtre de Scribe et Sarcey — "*son Augute Triperie*", comme il l'appelle —, il convient tout d'abord de rappeler l'image qu'il nous donne du théâtre contemporain³.

Le théâtre se meurt, le théâtre est mort

Pendant trente ans, Mirbeau n'a pas cessé de crier à la mort du théâtre. Non pas, certes, pour crier misère comme les directeurs de salles, jamais satisfaits des recettes, et qui incriminent le billet de faveur, le "*droit des pauvres*" ou la concurrence étrangère. Mais parce qu'il juge que, depuis trente ans, on ne cesse de jouer la même pièce sur toutes les scènes de France et de Navarre. Pour lui, tout est lié, et aucune réforme n'est possible : le théâtre reflète la décadence d'une société où le succès est roi, où l'argent est le moteur de toutes choses, où tout s'achète et se vend, y compris l'art et le talent. Le résultat en est une dégradation générale des beaux-arts, de la littérature et du théâtre.

Concernant la décadence de l'art dramatique, Mirbeau accuse cinq catégories de personnes d'y avoir contribué :

- Les directeurs : Devenus de vulgaires industriels, et dans l'espoir de garantir des "recettes" élevées, ils proposent inlassablement au public des œuvres supposées lui plaire et dont les "recettes" ont déjà fait leurs preuves, et se refusent à prendre courageusement des risques en affichant des pièces réellement originales. Mirbeau critique déjà ce qu'on n'appelle pas encore "*la dictature de l'audimat*".

- Les acteurs : Ils profitent du *star system* pour imposer leur diktat, et Mirbeau a dénoncé leur influence désastreuse dans son article à scandale sur "Le Comédien"⁴.

- Les auteurs : Dépourvus de fierté et de courage, ils courbent l'échine devant les industriels

1 Voir ses *Combats esthétiques*, 2 volumes, Séguié 1993.

2 Trente-neuf de ces chroniques ont été publiées par Alice Mirbeau, chez Flammarion, sous le titre peu engageant de *Gens de théâtre* (1924).

3 Je renvoie au chapitre VII de mes *Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, pp. 233-246.

4 Article paru dans *Le Figaro* du 26 octobre 1882 et recueilli dans *Combat politiques*, Séguié, 1990, pp. 43-50.

de la scène ou les exigences des cabots, et, devenus à leur tour des industriels, ils produisent à la chaîne les âneries qu'on leur commande (mélodrames, vaudevilles, opérettes, féeries etc). Quant aux rares qui, d'aventure, s'attaquent à des sujets un peu plus ambitieux, ils respectent prudemment toutes les conventions en vigueur, mettent en scène des marionnettes stéréotypées et recourent inlassablement aux mêmes ficelles dramatiques et aux mêmes dialogues à effets.

- Les critiques dramatiques : Irréductiblement misonéistes comme Francisque Sarcey ou Hector Pessard, ils "*font un métier bas et répugnant*", qui ne sert qu'"aux médiocres" et "*nuit aux vrais artistes*". Nombre d'entre eux font d'autant plus partie intégrante du système de crétinisation du public qu'ils ont le plus souvent, en tant qu'auteurs, partie liée avec les directeurs, ce qui incite notre imprécateur à proposer de "*les détruire de fond en comble*".

- Et enfin le public : Il est constitué essentiellement de mondains venus se montrer et admirer les toilettes des spectatrices et les chairs étalées des actrices, ou de petits-bourgeois en quête de divertissements qui ne dérangent surtout pas leur digestion et leur bonne conscience. Le peuple, lui, n'est pas convié et brille par son absence, alors que, selon Mirbeau, le théâtre devrait, comme dans la Grèce antique, lui être destiné.

Dans ces conditions, et à moins d'imaginer une très improbable "*complète révolution sociale*", qui entraîne "*une refonte entière de nos lois et de nos mœurs*", le théâtre dont il rêve "*est impossible*", comme il l'écrit avec fatalisme à Goncourt au lendemain de la première, fort chahutée, de *Germinie Lacerteux*, fin décembre 1888. Il faudrait en effet pour cela deux conditions majeures :

- que le théâtre échappe tout à la fois à l'emprise du capital, dans le privé, et à celle des "*mauvais bergers*" de la politique, dans le secteur d'État ;

- qu'il soit rendu au peuple pour pouvoir accomplir sa "*fonction sociale*" et permettre aux larges masses de bénéficier d'un "*commencement d'éducation morale et littéraire*".

Il est clair que de semblables conditions ont tellement peu de chances d'être remplies avant fort longtemps qu'en attendant l'instauration d'une très improbable société libertaire, il fait ce "*rêve magnifique*" de la suppression pure et simple du théâtre, devenu un instrument d'abêtissement⁷, et incite les spectateurs un tant soit peu lucides à faire la grève des salles de spectacle⁸, comme il invite parallèlement les électeurs à faire la grève des urnes⁹ : tout se tient, les combats esthétiques sont inséparables des combats politiques. Si, malgré tout, Mirbeau va finir par investir le théâtre et même, au terme de deux longues batailles¹⁰, par s'emparer de haute lutte de cette citadelle du conservatisme dramatique qu'était la Comédie-Française, si longtemps brocardée, c'est qu'auparavant se seront produites des tentatives diversifiées, mais complémentaires, pour livrer "*une guerre à mort*" au "*vieux théâtre*" sarceyforme¹¹ et explorer des voies nouvelles : celle d'André Antoine, caractérisée par le souci de vérité, et celle de Lugné-Poe, qui s'ouvre au théâtre scandinave. Certes, Mirbeau n'est pas acritique : Antoine lui paraît parfois bien étroitement naturaliste¹², et certaines recherches symbolistes sont de nature à susciter de sa part les mêmes sarcasmes que les peintres préraphaélites. Mais du moins les metteurs en scène novateurs ont-ils le grand mérite de secouer la routine imbécile et de révéler des auteurs étrangers qui ouvrent des horizons nouveaux : le Flamand Maurice Maeterlinck, que Mirbeau a lancé par un article retentissant du *Figaro*, le 24 août 1890, et les Norvégiens Henrik Ibsen et Bjoernstjerne Bjørnson. Cela leur vaut de rejoindre Henry Becque dans le panthéon mirbellien des dramaturges modernes.

Quels sont les critères de Mirbeau quand il défend ces auteurs dramatiques contre "*les*

5 "L'Idée de M. Henry Becque", *L'Écho de Paris*, 22 décembre 1890.

6 "Le Théâtre Populaire", *Le Journal*, 9 février 1902..

7 Dans "*Rêverie*", *Le Figaro*, 21 octobre 1889.

8 "*Que chacun reste chez soi*", écrit-il dans "La Presse et le théâtre", *La France*, 4 avril 1885.

9 Voir "La Grève des électeurs", *Le Figaro*, 28 novembre 1888 (recueilli dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990, pp. 109-114).

10 La bataille pour *Les Affaires sont les affaires*, de 1901 à 1903, et la bataille pour *Le Foyer*, de 1906 à 1909. Voir la biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, par P. Michel et J.-F. Nivet, Séguier, 1990, chapitres XVIII, XIX et XX.

11 "Chemin de croix", *Le Journal*, 21 janvier 1900.

12 C'est ainsi qu'Antoine n'a rien compris à *L'Épidémie* et a massacré la farce de Mirbeau.

pintades” de la critique, habituées à saluer respectueusement “*les bouses de vaches*” et “*les crottes de lapins*”, mais effrayées par les bracelets d’or qui échappent à leur compréhension¹³?...

Pour un théâtre vivant

Il semble que, de l’ensemble des articles critiques de Mirbeau, on puisse dégager cinq critères principaux.

1. Tout d’abord **la capacité à faire penser**, ce qu’il appelle aussi, parfois, “*l’effort vers la vérité*”¹⁴. Cette mission éducative, voire émancipatrice, qu’il attribue au théâtre de ses vœux, comme à la littérature en général¹⁵, Mirbeau la définit notamment lorsque, au tournant du siècle, il mène bataille, avec Georges Bourdon et Romain Rolland, pour un théâtre populaire, “*c’est-à-dire un théâtre où le peuple, qui travaille trop et n’a pas encore le temps de lire, pût prendre contact avec des chefs-d’œuvre anciens et modernes, et se faire ainsi un commencement d’éducation morale et littéraire qui lui manque absolument. [...] Il doit être en même temps qu’un repos agréable, un enseignement pour tous, non pas en flattant des passions étroites et transitoires, mais par la force seule, par la force éducative et civilisatrice de la beauté*”¹⁶. Cette précision est d’importance.

- D’abord, elle met en évidence la confiance apparemment naïve de Mirbeau dans les vertus de l’œuvre d’art, dont la seule beauté est, non seulement porteuse d’enrichissement intellectuel, mais potentiellement subversive dans une société niveleuse qui pratique volontiers la chasse au génie. Ce caractère émancipateur, voire révolutionnaire, de la beauté n’a rien à voir avec les intentions de l’artiste, lequel peut très bien être politiquement obtus, comme Rodin, ou réactionnaire et antisémite, comme Degas. Cela explique que l’État ne puisse tolérer, selon le mot souvent cité de l’inamovible ministre Georges Leygues, “*qu’un certain degré d’art*”¹⁷.

- Ensuite, elle révèle à quel point Mirbeau est étranger au théâtre à thèse ou au théâtre de propagande. ou d’*“apostolat”*, qui, loin de faire réfléchir le spectateur et de développer son esprit critique, prétend lui inculquer une pensée prémâchée qu’il n’a plus qu’à ingurgiter passivement, et qui, exclusivement soucieux de la thèse à promouvoir, lui sacrifie toute recherche d’art et “*toute espèce de littérature*”. Aussi bien, dans ses *Mauvais bergers* — qui est par ailleurs une pièce ratée —, s’est-il bien gardé de conclure, ce qu’on lui a reproché¹⁸. Mirbeau n’a que sarcasmes pour “*l’honnête Brieux*”, qui prend position sur tout et qui s’imagine faire “*avancer d’un pas la question sociale*” en accumulant “*des thèses, des sur-thèses, des archi-thèses*”¹⁹ — il aurait pu ajouter “*des foutaises*” ! Et d’ironiser sur la prétention du bon Brieux, du “*Brieux des bonnes gens*”, dont le nom est dépourvu de prénom à l’instar du bon Dieu auquel il fait inmanquablement songer²⁰, réduire le théâtre à l’illustration d’une pseudo-pensée : “*Il faut de la pensée... de... la... pen...sée ! On n’est plus aujourd’hui des auteurs dramatiques, on est des penseurs*”²¹!

À l’apôtre Brieux, il oppose un dramaturge dont on parle beaucoup moins, Georges Ancey,

13 “Les Pintades !”, *Le Journal*, 15 novembre 1896.

14 “Le Public et le théâtre”, *Le Gaulois*, 20 avril 1887.

15 Voir notamment “Amour, amour”, dans *Le Figaro* du 25 juillet 1890, où il déplore le monopole abrutissant de l’amour, alors que le moment est venu de mettre en lumière le caractère obsolète des “*institutions politiques, économiques et sociales, toutes d’oppression et de mensonge, qui régissent les peuples*” et qui ne correspondent plus du tout “*à nos besoins*”.

16 “Le Théâtre populaire”, *Le Journal*, 9 février 1902.

17 La formule est notamment mise en exergue dans “Bulletin d’art”, *Le Journal*, 29 décembre 1901 (recueilli dans *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. II, p. 312).

18 “*On voulait que j’eusse résolu, en une seule soirée, et en cinq actes, une question jusqu’ici insoluble [...]. Si je l’avais, cette solution, croyez que ce n’est point au théâtre que je l’eusse portée, c’est dans la vie !*” (“Un Mot personnel”, *Le Journal*, 19 décembre 1897).

19 “Un peu de théâtre”, *Le Journal*, 5 novembre 1901. Quinze ans plus tôt, il ironisait pareillement sur Alexandre Dumas fils, “*le dernier des prophètes*”, qui “*se repose dans sa gloire, en guérissant les peuples malades et les sociétés pourries*”... (“La Question des comédiens et du théâtre”, *Le Gaulois*, 22 mars 1886).

20 “*Ces Messieurs et la censure*”, *Le Journal*, 24 novembre 1901.

21 “Un peu de théâtre”, *loc. cit.*

dont la pièce, *Ces Messieurs*, vient d'être interdite : il y trouve "une autre portée sociale" et "une autre signification littéraire" que dans *Les Avariés* de Brieux, également victime de la censure, parce que, au lieu de prêcher, il "agit" et "réalise, dramatiquement, une des plus poignantes, une des éternelles histoires de notre vie" — c'est-à-dire "le détraquement moral, la ruine matérielle causés par l'introduction d'un prêtre dans une famille"²². De même, tout en reconnaissant que ses "tendances ne [lui] plaisent pas", il trouve "très belle" une pièce d'Albert Guinon, également interdite, *Décadence*, qui révèle tout à la fois "un tempérament dramatique puissant et des idées". Or, des idées, voilà ce qu'aucun politicien, fût-il étiqueté républicain, ne saurait tolérer : "Cela seul justifierait l'interdiction, car la République, de même que les monarchies, n'aime pas beaucoup qu'on vienne la troubler, dans sa digestion, avec des idées... Les idées peuvent germer, est-ce qu'on sait ? Il peut arriver que des gens qui ne pensaient pas, qui ne pensaient à rien, se mettent tout d'un coup à penser que tout n'est pas pour le mieux dans la société"²³. C'est précisément ce type de "pensée" que Mirbeau va tâcher d'éveiller dans ses propres pièces, notamment dans ses *Farces et moralités*²⁴. Mais c'est aussi ce qu'il trouve dans les pièces d'Henry Becque, dont "l'effort vers la vérité" laisse malheureusement indifférent un public "qui ne veut, en l'écoutant, ni penser, ni sentir"²⁵ ; ou chez Ibsen, considéré comme l'ennemi à abattre par les critiques tardigrades parce qu'il voudrait les "forcer à penser"²⁶ ; ou chez Bjørnson, dont *Au-dessus des forces humaines* ne peut plaire qu'aux poètes capables de voir "des choses" que les gens prétendent "sensés" et "de sens rassis" ne voient pas du tout²⁷ ; ou encore chez Maurice Maeterlinck, dont *La Princesse Maleine* est "plus extraordinaire de pensée que Hamlet"²⁸.

2. Cependant, cet effort pour penser et pour faire penser n'aurait qu'un intérêt modeste s'il ne débouchait pas sur une révélation en **profondeur** de ce que les hommes ordinaires, aveuglés par leurs "préjugés corrosifs", ou bien par les dogmes du scientisme, odieuse et dangereuse caricature de la vraie science, seraient bien en peine de percevoir. Ainsi, Mirbeau exprime sa déception de ne pas trouver dans *Renée*, piètre adaptation de *La Curée*, "sur l'homme et sur la vie, ces visions amères et profondes qui font bondir de colère les banquiers millionnaires et se démaquiller les vieilles cocottes prises de pudeurs tardives"²⁹. Par contre, s'il s'est décidé à rédiger son célèbre article sur *La Princesse Maleine*, c'est que l'avant-dernière réplique du roi, à qui "il ne reste plus rien" que les trois cadavres de son fils, de sa femme et de Maleine, jette sur l'âme humaine une lueur tragique "vertigineuse" : le vieux Hjalmar, qui se sent "un peu triste aujourd'hui", se demande s'il y aura "de la salade" au déjeuner, il voudrait bien "un peu de salade"³⁰... "Épris d'inconnu", Maeterlinck "aime" en effet "à descendre dans les profondeurs inexplorées de l'âme"³¹. Mirbeau trouve également chez Becque "des mots âpres", "des brutalités irrespectueuses", "des nuances d'un art admirable" et "une observation âpre et pénétrante, qui descend dans la vie profonde", de l'aveu même d'un critique pourtant hostile à qui le journaliste prête la parole³².

Malheureusement, ces révélations sur les abîmes du cœur humain, qui complètent celles de

22 "Ces Messieurs et la censure", *loc. cit.*

23 "Décadence", *Le Journal*, 24 février 1901.

24 Voir Pierre Michel, "Farces et moralités", dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 379-392.

25 "Le Public et le théâtre", *loc. cit.*

26 "Les Pintades !", *loc. cit.* L'article est relatif au *Canard sauvage*, créé au Théâtre-Libre.

27 "Entr'acte à l'Œuvre", *Le Journal*, 24 janvier 1897.

28 "Maurice Maeterlinck", *Le Figaro*, 24 août 1890.

29 "Le Public et le théâtre", *loc. cit.*

30 "Maurice Maeterlinck", *loc. cit.* Il y aura comme une réminiscence de ces dernières répliques au dénouement des *Mauvais bergers* (1897).

31 "Maurice Maeterlinck", *Le Journal*, 27 avril 1902. Même idée dans "Propos belges" (*Le Figaro*, 26 septembre 1890) : "... ce jeune poète qui m'a révélé le plus de choses de l'âme".

32 "Ça les embête", *L'Écho de Paris*, 1er décembre 1890. Dans *Tête d'Or*, du jeune Paul Claudel, Mirbeau trouve "à chaque page, des visions extraordinaires, des surnaturalisations vraies, des analogies effarantes, qui font de cela quelque chose de tout à fait exceptionnel dans la littérature" (lettre à Marcel Schwob du 6 mars 1892, reproduite dans les *Cahiers Paul Claudel*, t. I, p. 147).

Dostoïevski, dont Mirbeau a subi l'influence dans *Le Calvaire* et *L'Abbé Jules*, sont tellement choquantes pour le *profanum vulgus* qu'il les juge incompréhensibles : "Y comprenez-vous quelque chose ?", demande un critique affolé à un abonné de L'Œuvre, qui juge "au-dessus des forces humaines" de comprendre la pièce éponyme de Bjørnson, "absconse, fjordesque et polaire"³³. De même, à propos de *Peer Gynt*, parle-t-on de "brouillard du Nord" et d' "obscurité scandinave", contraires au prétendue "génie latin" : les critiques misonéistes font en effet "de leur compréhension une exigence universelle, un dogme d'infailibilité, un code d'esthétique rigoureux qu'il ne faut pas transgresser, sous peine d'être un snob, un imbécile ou une canaille"³⁴. Or, pour Mirbeau, dans la mesure où l'univers est absurde et où rien n'y rime à rien, vouloir tout comprendre de ce qui échappe à la raison, exiger de la clarté de ce qui est naturellement obscur, c'est nier la complexité de l'homme et du monde, c'est mutiler le réel³⁵. Mirbeau en arrive logiquement à chanter les charmes de l'obscurité, pourtant si contraire à ses habitudes journalistiques et aux tendances spontanées de son esprit, avide de clarté, à propos de *La Ville*, de Claudel, qu'il a dû lire trois fois avant de pouvoir en saisir toutes les beautés : "Il n'est pas besoin, je crois, de tout comprendre en art. Il y a des obscurités harmonieuses et sonores qui vous enveloppent d'un mystère qu'on a tort souvent de vouloir percer. Puisque nous ne comprenons pas la vie, pourquoi tout vouloir comprendre à l'art, qui en est la paraphrase"³⁶?

3. Cependant, pour en arriver à ce type d'appréciation, encore faut-il que le dramaturge ait acquis, de l'homme et de la vie en général, une connaissance qui suppose une exceptionnelle capacité d'**observation**, celle-là même qui permet à Becque de descendre "dans la vie profonde"³⁷ : "Sous peine d'irréparable mort, le théâtre devra revenir à l'étude du caractère, à l'étude de la nature, en dehors de laquelle aucun art n'est viable ni beau"³⁸ ; "Il y a une humanité, qui est un modèle constant, et quelqu'un qui recherche le sens, l'interroge et l'écoute", et, comme "l'humanité est partout", il importe peu que le dramaturge se place "dans les salons", comme Paul Hervieu, ou "dans les bouges"³⁹. Ainsi, dans *La Parisienne*, qui a fini par triompher, trouve-t-on "une observation si profonde, si juste, si amère de la vie", dont l'esprit éclaire "d'une lueur si vive les caractères et les situations"⁴⁰. L'ennui est que cette lucidité n'apporte aucune consolation à un public qui est précisément en quête de divertissement, alors que la vie est douleur et que "le pessimisme n'est le plus souvent que de l'amour en révolte", comme chez Paul Hervieu⁴¹... ou chez Mirbeau lui-même ! Par contre, l'apôtre Brioux juge "inutile" et "vieux jeu" de "peindre des caractères" : "De l'observation, il n'en faut plus", lui fait dire notre ironiste⁴²... Aussi bien son théâtre est-il mort-né. De même, si la Comédie-Française "s'en va" et est devenue "un véritable musée", c'est parce qu'elle ne se soucie pas "de vérité humaine" et que son idéal est "taré de sentimentalisme"⁴³.

4. Il ne suffit cependant pas de prêter aux personnages une épaisseur humaine : il convient aussi de les faire parler, non pas seulement comme ils parleraient dans la vie, conformément aux vœux des naturalistes frappés de "myopie", ce qui serait le plus souvent ennuyeux et oïseux, mais de façon que, "au-delà de l'accident particulier où on nous les montre", chacune de leurs paroles évoque tout à la fois leur "passé" et "leurs individualités différentes" : il y faut "une concentration

33 "Entr'acte à L'Œuvre", *loc. cit.* Même aveu d'incompréhension de la part d'Hector Pessard, à propos de *Rosmersholm* d'Ibsen : "Le théâtre vit de clarté. [...]. J'en ai assez de ces choses auxquelles on ne peut rien comprendre" ("Il faut se tordre", *L'Écho de Paris*, 10 octobre 1893).

34 "Les Pintades !", *loc. cit.*

35 Sur ce point, voir Mirbeau, *Lettre à Tolstoï* (À l'Écart, Reims, 1991), et Pierre Michel, "Mirbeau et la raison", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 4-31.

36 Lettre de Mirbeau à Marcel Schwob, 20 janvier 1893 (ancienne collection Pierre Champion).

37 "Ça les embête !", *loc. cit.*

38 "La Question des comédiens et du théâtre", *loc. cit.*

39 "Paul Hervieu", *Le Gaulois*, 28 septembre 1895.

40 "Auteurs et critiques", *Le Gaulois*, 9 février 1885.

41 "Paul Hervieu", *loc. cit.*

42 "Un peu de théâtre", *loc. cit.*

43 "La Comédie-Française", *Le Journal*, 19 janvier 1902.

d'esprit, une puissance de synthèse qui, souvent, durent décourager même les meilleurs, même les plus parfaits d'entre les écrivains", tant la difficulté paraît "insurmontable"⁴⁴ : "Quand on cherche la réplique exacte, brève, nerveuse, que doit lancer un individu dans un cas donné et qui doit jaillir automatiquement de son âme même, on reste parfois des heures, des journées, sans la trouver"⁴⁵. Il faut de surcroît confronter les personnages à des situations suffisamment dramatiques pour intéresser le public, qui a besoin d'un minimum d'action et de mouvement, et les mettre "aux prises avec toutes les préoccupations qui se heurtent dans nos cerveaux modernes, préjugés du passé, espoirs, rêves", afin de mettre en lumière "la détestable tyrannie qu'exerce sur eux une société hypocrite et criminelle"⁴⁶. C'est ce qu'ont fait, par exemple, Paul Hervieu, dans *Les Paroles restent* et *Les Tenailles*, où "la fatalité moderne" est incarnée par les "conventions sociales" et les "loi humaines"⁴⁷ ; et Henry Becque, dans *Les Corbeaux* et *La Parisienne*, où, sur des registres différents, sont convoquées les peu consolantes "tristesses de la vie"⁴⁸.

5. Lorsque des auteurs dramatiques parviennent à réconcilier l'étude de caractère, la profondeur de la pensée et le respect d'un certain nombre d'exigences dramatiques sans se soumettre pour autant aux poncifs éculés, aux "trucs", aux "conventions" et aux "partis pris" du théâtre à succès, alors on trouve dans leurs œuvres cette "vie" que Mirbeau recherche toujours dans les œuvres d'art dignes de ce nom, et il en surgit une **émotion** qui constitue, à ses yeux, la pierre de touche décisive, quoique totalement subjective et indéfinissable, de leur valeur esthétique : parce que, au lieu des traditionnels "personnages en carton"⁴⁹, constamment tournés en dérision, on a des personnages qui "débordent de vie", comme ceux de *La Parisienne*⁵⁰. Ainsi, même l'abonné de L'Œuvre qu'il met en scène dans son dialogue du 24 janvier 1897, pourtant hostile *a priori*, trouve-t-il à Ibsen des "circonstances atténuantes", parce que, au dire de son interlocuteur, il est "pincé, comme les autres", c'est-à-dire "des gens émus, des gens qui pleurent", et que cela ne saurait manquer de déboucher sur "le grand frisson"⁵¹. Ce sont les mêmes gens émus, ces "âmes naïves" sur lesquelles compte Mirbeau, que va bouleverser la musique de Debussy dans sa mise en musique de *Pelléas et Mélisande*, que, paradoxalement, Maeterlinck dénonce publiquement et dont il souhaite la "chute retentissante"... La combinaison de la profondeur de la pensée et de l'émotion esthétique aboutit, mais rarement, à une sorte d'élévation spirituelle, que Mirbeau n'hésite pas à qualifier de "sublime", à propos d'*Au-delà des forces humaines*⁵².

Constance et éclectisme

Ce qui frappe, quand on lit l'ensemble des chroniques que Mirbeau a peu ou prou consacrées au théâtre, ce sont sa constance et son éclectisme.

Sa constance, dans la mesure où il n'a pas cessé de développer les mêmes thèmes, de rabâcher les mêmes exécutions et les mêmes exigences. L'illustration la plus symptomatique en est fournie par le fait qu'il a donné le même type de dialogue, entre un directeur de théâtre et un jeune auteur dramatique, à trois journaux différents, à plus d'un quart de siècle de distance : dans *L'Ordre de Paris* bonapartiste le 12 octobre 1876, dans *L'Écho de Paris*, républicain conservateur et nationaliste, le 16 mai 1891, et dans *L'Humanité* socialiste de Jaurès, le 23 mai 1904, se contentant, pour passer d' "Esthétique théâtrale" de 1891 à "Esthétique dramatique" de 1904, de remplacer les noms de Delpit et de Dumas par ceux de Gavard et de Capus.

44 "Paul Hervieu", *loc. cit.*

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

46 *Ibidem.*

47 "Paul Hervieu", *loc. cit.*

48 "Auteurs et critiques", *loc. cit.*

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

50 "Ça les embête !", *loc. cit.* Déjà, dans "Le Public et le théâtre" (*loc. cit.*), Mirbeau parlait des "vibrations de vie profonde" des pièces de Becque.

51 "Entr'acte à L'Œuvre", *loc. cit.*

52 Le qualificatif est employé à deux reprises dans "Après le rêve" (*Le Journal*, 7 février 1897).

Son éclectisme, dans la mesure où il se moque éperdument des étiquettes, des manifestes et des écoles⁵³ — ainsi ironise-t-il sur les critiques, qui ont qualifié successivement Becque de romantique, de réaliste, de pessimiste et de classique⁵⁴ — et où il est ouvert à toutes les tendances du théâtre contemporain, à condition d’y retrouver de la vie et de l’humanité et d’éprouver des émotions. Admirateur inconditionnel de Becque, de Maeterlinck et d’Ibsen, il n’en chante pas moins les mérites de Paul Hervieu et de Paul Claudel, de Georges Ancey et de Jules Renard, “*qui compte à son actif trois ou quatre chefs-d’œuvre*”⁵⁵, du jeune Sacha Guitry et d’Edmond Sée, auteur de ce “*petit chef-d’œuvre*” qu’est *L’Irrégulière*⁵⁶, et il a soutenu aussi bien Lugné-Poe, étiqueté “symboliste”, et qui “*sauve, de loin en loin, l’ignominie du théâtre contemporain*”⁵⁷, qu’Antoine, qui passe pour l’incarnation du “naturalisme” honni au théâtre, mais qui n’en a pas moins “*ouvert à la production dramatique un champ très vaste, tout neuf, et qu’il ne s’agissait plus que d’ensemencer*”⁵⁸.

53 “*Ah ! qui nous débarrassera de toutes les écoles, de toutes les recettes pour nous replacer devant la vie*”, interview par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907.

54 “Henry Becque”, *Le Figaro*, 29 novembre 1890.

55 “Chemin de croix”, *Le Journal*, 21 janvier 1900.

56 Interview par Émile Deflin, *Comœdia*, 16 novembre 1911.

57 “Les Pintades !”, *loc. cit.*

58 “Chemin de croix”, *loc. cit.*

Pierre MICHEL : Octave Mirbeau critique dramatique

Bien qu’il n’ait qu’exceptionnellement été chargé de la rubrique théâtrale, Mirbeau n’en a pas moins joué un rôle intéressant en tant que critique dramatique. À grand renfort de dialogues, d’*interviews* imaginaires et de chroniques au vitriol, il n’a pas cessé de pourfendre le théâtre débilitant et moribond de son temps et de tourner en dérision les critiques tardigrades qui contribuent à l’abêtissement du public. Et, sans se soucier des étiquettes et des théories

Certes, aux yeux des historiens de la littérature et du théâtre, c'est un handicap redoutable que de ne pas exhiber une étiquette qui facilite leur travail en permettant une identification immédiate et de ne pas se laisser enfermer dans les moules classificatoires si commodes. Mais on peut au contraire estimer d'autant plus intéressante une critique qui ne juge les œuvres que sur le fond, et sur les émotions qu'elles suscitent, et non pas en fonction des étiquettes ou des préjugés idéologiques. Et puis, en traitant des pièces des autres, Mirbeau définit pas par avance les critères qui seront les siens quand, à l'approche de la cinquantaine, il se décidera bien tardivement, mais sans illusions, à tenter sa chance au théâtre. Il n'est donc pas inutile de lire ses chroniques théâtrales, qui préparent la difficile parturition des chefs-d'œuvre à venir.

Pierre MICHEL
Université d'Angers

NOTES

autoproclamées, il a soutenu avec constance et éclectisme des dramaturges français et étrangers fort différents, mais qui avaient en commun, selon lui, de faire penser, de révéler les abîmes du cœur humain, de poser sérieusement des problèmes sociaux sans apporter des réponses toutes faites, et, comme tout artiste digne de ce nom, de communiquer des émotions. Le théâtre peut alors redevenir réellement populaire et jouer un rôle émancipateur.