

Farces et moralités : la force du recyclage

Farces et moralités : the power of recycling

ABSTRACT : In his writings, Octave Mirbeau often used the “recycling” method. He returned several times to his previously published texts in order to reprint them in other newspapers or to incorporate them into his novels. *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901) is the best example of this technique. The aim of this paper is to examine yet another case, that is Mirbeau's work on adaptations of his texts to stage plays. The original version consists of his short stories or dialogues. They are subsequently turned into one-act plays assembled, in 1904, in one volume of *Farces et moralités*. As it appears, the writer was not simply willing to increase the number of published pages but was also trying to find a new theatrical formula, which would combine didacticism and amusement.

KEYWORDS: Mirbeau, recycling, adaptation, 1900 theatre

Quoique notre époque excelle dans les reprises et réappropriations, la fin du XIX^e siècle chérissait également la réécriture. Le retour aux mythes et légendes des siècles passés est profondément ancré dans son esthétique¹. Les œuvres d'Octave Mirbeau, scrutant l'actualité, ne répondent pas à ce modèle. Pourtant, l'écrivain mérite d'être évoqué dans un volume consacré au phénomène du « recyclage » : il le réalisait en revisitant ses propres écrits. Il reprenait des morceaux de ses chroniques pour les insérer dans de nouveaux textes, retravaillait

¹ Cf. J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

ses contes pour les republier sous des titres changés, ou il en amalgamait quelques-uns pour en faire des chapitres de romans, procédé qui a trouvé son comble dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*².

Ayant examiné ailleurs les causes du recyclage romanesque³, j'aimerais m'occuper à présent de sa production dramatique, d'autant que ses rapports avec le théâtre sont loin d'être simples. Mirbeau, dès ses débuts journalistiques, prend pour cible le théâtre contemporain qui, selon lui, respire la bêtise et le mauvais goût. Mais, puisque tout est à l'avenant dans la Troisième République (« je ne vois pas qu[le théâtre] soit supérieur à la politique, à la littérature courante, à la peinture médaillée »⁴), et que cet état des choses arrange tout le monde – les dramaturges, les directeurs de théâtre, les acteurs, et surtout le public – il ne faut pas espérer un changement rapide: « Il n'y a qu'une [...] révolution complète dans les mœurs, le goût et l'esprit publics, et [...] d'ici là, il passera beaucoup de Dumas fils sous les arcades de la Comédie-Française et sous les galeries d'Odéon »⁵, écrit-il, sarcastique.

Ce peu de confiance en les possibilités de réforme au théâtre n'encourage pas Mirbeau à tenter l'écriture dramatique. De plus, il ne se sent pas de taille à satisfaire ses propres exigences: il faudrait créer des personnages vivants, remplis d'émotions vraies et parlant une langue naturelle, mais qui sache traduire toutes les idées de l'auteur. « De toutes les formes d'expression littéraire, le théâtre est évidemment la plus difficile à atteindre », car, pour écrire une pièce, « [i]l faut une clarté, une logique, une concentration d'esprit, une puissance de synthèse qui, souvent, durent décourager même les meilleurs, même les plus parfaits d'entre les écrivains »⁶.

Cette idée se précise cependant dans sa tête et, peu à peu, il trouve les conditions de sa réalisation. Le théâtre, quoiqu'en dise Mirbeau, évolue, et même notre mécréant doit le remarquer. Il loue les pièces d'Henry Becque, accueille avec joie les réformes du Théâtre Libre d'André Antoine, enfin, découvre le théâtre symboliste. La lecture de la *Princesse Maleine* de Maeterlinck est pour Mirbeau une révélation⁷. Ces circonstances, et probablement le sentiment de

² Édité en 1901, chez Fasquelle.

³ A. Staroń, « Le Puzzle façon Octave Mirbeau, ou de l'utilité des redites » [in:] M. Wandzioch (dir.), *Quelques aspects de la réécriture*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, pp. 59-97; j'y évoquais également le cas des adaptations théâtrales, mais sans le développer.

⁴ O. Mirbeau, « La presse et le théâtre », *La France*, 3 avril 1885.

⁵ *Ibidem*.

⁶ O. Mirbeau, « Paul Hervieux », *Le Gaulois*, 28 septembre 1895.

⁷ Dans son article, devenu depuis une référence obligée, il n'hésite pas, non seulement

sa propre réussite dans le domaine du roman, le poussent enfin à « tenter du théâtre », comme il le confie à Claude Monet⁸.

Il commence timidement, par les *Dialogues tristes*⁹ qu'Arnaud Vareille appelle « un laboratoire d'écriture »¹⁰. En effet, on peut voir dans cette série de textes qui portent plusieurs marques de la théâtralité sans être destinés à la représentation, un premier coup d'essai de Mirbeau-dramaturge. *Les Mauvais bergers* (1897) seront déjà un drame en cinq actes. Mirbeau constatera rapidement les défauts de la pièce, farcie de didactisme facile et de répliques déclamatoires. Cet échec¹¹, loin de le décourager, lui montre la voie à suivre : car, si l'écrivain banni à présent toute thèse de ses œuvres, il n'en rejette pas moins la volonté d'éduquer par l'art. Ce n'est pas en vain qu'il mènera, quelques années plus tard, le combat pour le Théâtre du peuple¹². Il saura donner à ses pièces suivantes, tout en leur conservant un fond invitant à la réflexion, une forme légère et amusante¹³.

Or, les idées qui lui tiennent à cœur, il les a déjà exposées dans ses romans, contes et chroniques. Et puisque, en entrant au théâtre, il touche un nouveau public, il va donc, logiquement, revenir aux mêmes sujets, en les adaptant seulement aux besoins de la mise en scène. Cette entreprise, et les moyens techniques de l'exécuter, sont le mieux visibles dans ses pièces d'un acte, écrites entre 1896 et 1904 et regroupées¹⁴ sous le titre des *Farces et moralités*¹⁵. Elles résultent toutes de la réécriture de ses chroniques, contes, et des *Dialogues*

à comparer Maeterlinck à Shakespeare, mais à le juger supérieur au dramaturge anglais (O. Mirbeau « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890).

⁸ O. Mirbeau, lettre à C. Monet, début septembre 1891, [in:] *Correspondance générale*, P. Michel (éd.) avec l'aide de J.-F. Nivet, Paris: L'Age d'Homme, t. II, p. 447.

⁹ À *L'Écho de Paris*, entre septembre 1890 et août 1892.

¹⁰ Préface des *Dialogues tristes*, Paris: Eurédit, 2005.

¹¹ Qui confirme les craintes de Mirbeau liées aux difficultés de la composition scénique. Encore en 1907, déjà dramaturge accompli, il constatait : « Parler le langage, reproduire la mimique de la vie courante : point de discours, mais les mots, les exclamations, les gestes, les soupirs de chaque situation... Oh ! je sais bien ! c'est plus difficile que de s'en tirer par du bavardage !... 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 !... » (Interview de Mirbeau par P. Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907).

¹² Cette initiative que l'on doit avant tout à Romain Rolland, mais que Mirbeau a rapidement embrassé, a vu le jour en 1899 et s'est réalisée au début du XX^e siècle.

¹³ Il faut mentionner ici le plus grand succès de Mirbeau au théâtre et peut-être l'œuvre la plus connue de toute sa production littéraire : *Les Affaires sont les affaires*, de 1903.

¹⁴ Édités chez Fasquelle, en 1904.

¹⁵ Comme le fait observer Pierre Michel, le titre seul du volume avoue déjà son intention pédagogique : « En enracinant ainsi le didactisme libertaire dans une tradition farcesque qui, par-delà Molière, remonte au Moyen Âge, Mirbeau crée tout à la fois un théâtre accessible

tristes. Dans quel sens vont donc ces modifications ? Évidemment, suivant les exigences d'une représentation, il s'agit toujours de l'étoffement du matériel initial. Cependant, on ne saurait y voir un simple travail de remplissage. Les ajouts opérés par Mirbeau amènent, dans la plupart des cas, l'élargissement du sens et l'approfondissement de la réflexion. Pour plus de clarté, je les ai divisés en quatre catégories, sans qu'elles soient toutes opératoires pour chaque pièce.

1. Développement des caractères

Mirbeau sait exploiter les ressources de la scène. Si, dans les versions initiales, il ne faisait qu'esquisser le caractère de ses personnages, dans les pièces, il les développe pour obtenir des personnalités. On en trouve le meilleur exemple dans *Les Vieux ménages*. Cette pièce, représentée pour la première fois en 1894¹⁶, développait un dialogue du *Journal*¹⁷ qui ne comptait que trois colonnes. La pièce, évidemment beaucoup plus longue, permet de mieux décrire les deux personnages. Si, dans le dialogue, on savait seulement que le mari, âgé de 65 ans, était « robuste » et avait une « figure sanguine », et sa femme, de 60 ans, était « infirme, presque paralysée », dans la pièce, le mari reçoit plus de traits marquants, comme « grand, maigre. Figure sèche et sanguine dans des favoris grisonnants et durs », et son portrait psychologique s'enrichit : « la tenue et l'allure d'un ancien magistrat ». Aux traits précédemment cités de la femme s'ajoutent les qualificatifs : « [...] énorme, les cheveux tout blancs. Visage bouffi de graisse maladiève ». L'auteur insiste donc d'emblée sur le manque d'harmonie dans ce ménage. La suite apporte encore plus de détails sur leurs positions respectives : tandis que la femme marche péniblement et respire la souffrance, le mari, réduit au rôle de garde-malade, possède de grandes réserves d'énergie. En même temps, la maladie et l'impuissance de la femme, censées éveiller la pitié du spectateur¹⁸, sont confrontées à son humeur acariâtre et à son comportement méchant envers le mari et surtout envers sa bonne. Le texte du *Journal* n'offrait pas de telles nuances.

à tous [...] et un vecteur d'éducation populaire » (P. Michel, « Introduction aux *Farces et Moralités* », [in:] O. Mirbeau, *Théâtre complet*, Paris : Eurédit, 2003, p. 475).

¹⁶ 20 décembre 1894, au Théâtre d'Application, repris en octobre 1900 au Théâtre du Grand-Guignol.

¹⁷ O. Mirbeau « Les Vieux ménages », *Le Journal*, 29 juillet 1894 : le décalage entre les deux versions est exceptionnellement court.

¹⁸ Conformément au désir de l'auteur dans son interview de 1903 : « [...] au fond, l'ironie elle-même est de la pitié » (Interview de P. Gsell, *op. cit.*).

2. Amplification des dialogues

Pour les raisons mentionnées plus haut, elle concerne toutes les six pièces, mais elle se réalise le mieux dans *L'Épidémie* et *Les Amants*.

L'Épidémie, représentée pour la première fois en 1898¹⁹, est un amalgame de deux textes : un *Dialogue triste*²⁰, et un court conte « Monsieur Beuf »²¹. Dans le cas du conte, on pourrait s'attendre à un travail d'adaptation plus considérable, mais « Monsieur Beuf » est constitué presque totalement d'un discours funéraire sur la tombe d'un bourgeois et a donc pu être repris tel quel²². Cependant, d'autres changements vont beaucoup plus loin. Les deux versions présentent la réunion d'un conseil municipal, mais c'est seulement dans la pièce que Mirbeau a introduit les querelles entre les conseillers, qui dénoncent leur bêtise, hypocrisie et caractère intéressé.

L'objet de la rencontre (dans les deux versions) est l'épidémie de la fièvre typhoïde. La première inquiétude des magistrats est apaisée lorsque le maire précise que l'épidémie sévit uniquement dans la caserne. Des modifications plus importantes sont introduites à partir de l'entrée de l'huissier apportant un pli. Mirbeau fait ici preuve du sens de la scène. Dans le dialogue, l'huissier était « très pâle » et le maire, ouvrant tout de suite le pli, devenait « livide » et « pouss[ait] un cri ». La version scénique fait durer le suspense et laisse entendre toute une conversation entre l'huissier et le maire avant que celui-ci n'ouvre l'enveloppe. Mirbeau augmente encore la tension par ces mots du maire : « Je ne sais pas pourquoi... je pressens un malheur!... Messieurs, il y a un malheur dans cette lettre! » En effet, il s'agit d'un bourgeois mort de la fièvre typhoïde, et donc du danger imminent désormais pour tous les citoyens de la ville. Après le discours du maire, apparaît un autre ajout : on décide de célébrer les obsèques du bourgeois « solennellement et en grande pompe, aux frais de la ville » et d'ériger sa statue sur une des places principales. Dans le brouhaha général, où tout le monde crie aux mesures énergiques (ils voteront à présent pour l'assainissement de la ville) et en appelle au courage, se font entendre des voix plus basses des conseillers qui préparent leur fuite. Ces développements renforcent, par rapport au texte initial, le dégoût du spectateur et l'impliquent à fond sans lui laisser de distance confortable.

¹⁹ Le 14 mai 1898 au Théâtre Libre.

²⁰ O. Mirbeau, « L'Épidémie », *L'Écho de Paris*, 12 juillet 1892.

²¹ *L'Écho de Paris*, 31 janvier 1893.

²² Vers la fin de la pièce.

« Les Amants » a paru dans le cadre des *Dialogues tristes* en 1890²³, pour ensuite être créé en mai 1901²⁴. Les changements par rapport à la première version deviennent ici considérables et se concentrent sur la banalité de la situation amoureuse qui n'en est pas moins pleine d'hypocrisie. Les premiers mots de l'Amant : « Ah ! voici le banc... le cher banc » relèvent de la plate convention sentimentale, cependant l'aparté de l'Amante nous met tout de suite en garde : « Encore ce banc... ». L'échange continue, sans que l'Amante y participe de bon gré. La distraction qu'elle montre est l'élément commun des deux textes, mais la version scénique est incomparablement plus riche. Dans le fragment reproduit plus bas, les didascalies précisent le comportement des deux amants, les paroles de l'Amant soulignent encore mieux le caractère faux et superficiel de son sentiment, enfin, l'épisode de l'oiseau qui s'envole, effrayé, et que l'Amant suit des yeux, est non seulement d'un comique incontestable, mais contribue à renforcer la critique de l'amour :

Version des <i>Dialogues tristes</i> :	Version scénique :
<p>L'AMANT. — Ah ! qu'elle est délicieuse cette soirée! L'AMANTE (<i>Distraite</i>). — Délicieuse! L'AMANT. — Chaque soir, nous venons ici. Ce sont les mêmes choses autour de nous, les mêmes clartés, le même rêve nocturne, et, pourtant, chaque soir, il me semble que j'éprouve des joies nouvelles, et plus fortes et plus mystérieuses, et davantage inconnues... et si douces, si douces!... (<i>Un merle réveillé dans l'arbre, au-dessus d'eux, siffle et s'envole</i>)... et si douces!... (<i>Silence</i>) tellement douces!... (<i>Nouveau silence</i>)... N'est-ce pas?...</p>	<p>L'AMANT. — Que vous êtes belle!... Vous êtes encore plus belle, ce soir... Et que le soir est beau, aussi... (<i>Ils s'assoient sur le banc; l'amante, droite, sans abandon; l'amant, penché vers elle et lui tenant les mains, et la regardant dans les yeux. — Assez long silence.</i>) Délicieuse soirée! L'AMANTE (<i>Toujours distraite et vague</i>). — Délicieuse... L'AMANT. — N'est-ce pas? L'AMANTE (<i>Même jeu</i>). — Oui... L'AMANT (<i>Lyrique</i>). — Ah ! quel puissant mystère est-ce donc que l'amour?... Chaque soir, nous venons ici... Ce sont les mêmes choses autour de nous... les mêmes clartés... le même rêve nocturne... et, pourtant, chaque soir, il me semble que j'éprouve des joies nouvelles... et plus fortes... et... plus... plus mystérieuses... et davantage inconnues... et si douces... si douces!... (<i>Un oiseau réveillé dans l'arbre, au-dessus d'eux, pousse de petits cris d'effroi et s'envole... L'amant s'est tu... Il abandonne les mains de l'amante, regarde la direction par où l'oiseau s'est envolé... Puis ressaisissant les mains avec plus de force</i>)... et si douces... (<i>Silence</i>) tellement douces!... (<i>Nouveau silence</i>)... N'est-ce pas?...</p>

²³ *L'Écho de Paris*, 13 octobre 1890.

²⁴ Le 25 mai 1901, au Théâtre du Grand-Guignol.

D'un dialogue de quatre pages, Mirbeau a tiré une saynète de douze, et, soulignons-le encore, ce n'est pas au prix de redondances. La majorité des ajouts tendent à ridiculiser l'image stéréotypée de l'amour, qui a envahi le théâtre français²⁵. En même temps, Mirbeau approfondit les caractères des deux personnages, représentants parfaits de la bourgeoisie : hypocrites, égoïstes, soucieux des apparences. Enfin et avant tout, il développe l'idée de l'opposition infranchissable entre deux sexes, incapables de communiquer : cette idée, certes présente dès la première version, gagne en profondeur grâce aux nuances qui apparaissent dans la version scénique. Si, dans le dialogue, l'Amant se questionnait à la fin : « Mais de quoi pleure-t-elle ? », dans la saynète, son étonnement éclate en plusieurs phrases qu'il prononce à la suite des protestations de l'Amante et la fin montre ostensiblement le caractère physique de cette relation : « Tais-toi... Je te le jure... Plus jamais... Ton âme... ta bouche... ton... / (*Silence, baisers.*) / RIDEAU ».

Les Vieux ménages présente aussi ce type d'amplification. Les ajouts dans la saynète approfondissent les relations du mari et de la femme, sans nullement augmenter leur entente : au contraire, ils refusent de se comprendre, en dépit de leurs déclarations, et préfèrent jouer chacun sa comédie. Un spectateur attentif est sensible à l'hypocrisie qui émane des répliques du couple. Si la première version le montrait déjà, dans la saynète, moins condensée, des nuances sont multipliées en favorisant une réception plus intelligente.

Interview, de 1904²⁶, n'est pas un chef-d'œuvre. Cependant, il présente un cas intéressant à cause du nombre de textes qui ont servi pour le construire²⁷. Une addition parmi d'autres semble particulièrement utile pour le jeu scénique : dans les premières versions, on éclaircissait enfin le *qui pro quo*, le fait divers du *Petit Journal* dont le héros n'était pas Chapuzot, mais son homonyme. La dénégation du marchand de vins occupait une ligne. Dans la saynète, il y a toute une cascade de répliques en écho, procédé comique qui relève de la comédie classique :

L'INTERVIEWER. — Continuons... (*Lisant.*) « ...un sieur Chapuzot, marchand de vins à Montrouge... »

CHAPUZOT (*rectifiant*). — À Montmartre.

²⁵ « ...on a abusé de l'amour au théâtre. [...] ...l'amour sans la vie ambiante, n'est-ce pas très menu, très infime ? » (Interview d'O. Mirbeau par A.-E. Sorel, *Gil Blas*, 10 avril 1903).

²⁶ Le 1^{er} février 1904 sur la scène du Grand-Guignol.

²⁷ « La grande voix de la presse », *L'Écho de Paris*, 31 mai 1892 ; « Interview », *Le Journal*, 19 janvier 1896 ; « La Question sociale est résolue », *Le Journal*, 19 septembre 1897, ensuite inséré au chapitre XIX des *21 jours d'un neurasthénique* ; « Consultation », *Le Canard sauvage*, 28 mars 1903.

L'INTERVIEWER. – À Montrouge.

CHAPUZOT. – À Montmartre.

L'INTERVIEWER. – À Montrouge. (*Lui montrant le journal.*) Il y a bien: « marchand de vins à Montrouge ».

CHAPUZOT. – Mais puisque je suis de Montmartre!

L'INTERVIEWER. – Eh bien... Qu'est-ce que ça fait?

[...]

CHAPUZOT. – Enfin, Monsieur le journaliste... c'est pourtant clair... ça se comprend facilement... Du moment que je suis de Montmartre...

L'INTERVIEWER. – Rouge...

CHAPUZOT. – Martre...

L'INTERVIEWER. – Rouge...

CHAPUZOT. – Martre... martre... martre..., et martre!

Ce ping-pong verbal monte en *crescendo* jusqu'à la fin de la pièce, en provoquant le rire et augmentant l'absurdité de la situation.

3. Ajout de personnages

Il concerne presque toutes les *Farces et moralités*, mais je me bornerai à trois cas. D'abord, celui de *L'Épidémie*, où la présence du docteur Triceps, absent du dialogue, légitimise, dans la saynète, le calme des conseillers. Par son autorité scientifique, il confirme leur conviction que la fièvre typhoïde est un événement parfaitement normal et périodique qui ne touche pas la population de la ville. Il se prononce également contre les mesures d'hygiène préconisées par la science moderne, n'y voyant que des hypothèses: « Et pourtant, moi aussi, je suis un savant! » Cela ne l'empêchera pas, après la nouvelle de la mort d'un bourgeois, de se montrer convaincu des bienfaits de la désinfection.

Dans *Les Amants*, apparaît le personnage du Récitant, qui, comme le précise Mirbeau, « peut être le Régisseur du théâtre ». Il crée un effet supplémentaire de distanciation et d'ironie, en déjouant d'emblée le mystère de la scène²⁸. Dans la

²⁸ « Mesdames, Messieurs... ceci représente un coin, dans un parc, le soir... 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 – ô 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... »

version des *Dialogues tristes*, les didascalies pouvaient, certes, sembler prétentieuses, mais un lecteur non averti aurait très bien pu les prendre au sérieux. Grâce au personnage du Récitant, cela devient impossible.

Le troisième exemple provient du *Portefeuille*, créé le 19 février 1902²⁹. La version du départ était un conte, publié au *Journal*³⁰ et ensuite inséré dans le chapitre XIX des *21 Jours d'un neurasthénique*.

Il s'agit des changements de taille. Si, dans le conte, l'attention du lecteur se concentrait sur un vieux mendiant, Jean Guenille, et restituait son aventure nocturne (ayant trouvé un portefeuille plein de billets de banque, il le rapporte au commissariat, pour être d'abord traité en héros et ensuite, enfermé pour cause de vagabondage), dans la pièce, d'autres personnages apparaissent : un quart d'œil, avec qui le commissaire s'entretient à propos... du niveau lamentable des pièces de théâtre, et une prostituée, Flora Tambour. Le dialogue de ce couple annonce déjà le sujet des *Amants*. La présence de Flora permet aussi d'articuler, mieux que dans le récit, l'injustice fondamentale des lois qui ne sont faites que pour les riches. Enfin, Mirbeau en profite pour montrer l'exploitation des prostituées, sujet qu'il traite souvent à cette époque³¹. Nous obtenons ainsi un message complexe sur l'injustice sociale généralisée et cautionnée par l'état. Tous les personnages ajoutés dans la version dramatique contribuent à approfondir la thèse, sans toutefois l'alourdir.

4. Modifications dans le décor ou dans l'apparition des personnages

Elles témoignent du bon sens de Mirbeau par rapport à la matérialité de la représentation. Il se rend compte de l'importance de ces détails qui comptent moins lors de la lecture. Prenons d'abord le cas de *L'Épidémie* : dans le dialogue de 1892, la description du décor est on ne peut plus sommaire : « La salle des délibérations du Conseil municipal. Décor connu ». Il est jugé digne de l'intérêt du spectateur de la saynète de 1898, où apparaissent les objets représentatifs de l'ambiance de la salle des délibérations : « [...] *les portraits de tous les Présidents de la République, depuis Adolphe Thiers jusqu'à Félix Faure* » et « *des bustes de la République, différents par les attributs et la signification politique* ». Mirbeau veut attirer

²⁹ *Le Portefeuille*, créé au Théâtre de la Renaissance en 1902, a été repris à l'Odéon et au Théâtre Antoine, entre 1904 et 1909.

³⁰ Le 23 juin 1901.

³¹ Octave Mirbeau composa *L'Amour de la femme vénale* où il montrait l'exploitation des prostituées et en analysait les raisons (publié en 1994, chez Indigo-Côté Femmes).

notre attention sur le caractère politique de la pièce, ce qui lui permettra, par la suite, de s'adonner à une impitoyable critique de la Troisième République.

Interview: dans la version des *Dialogues tristes*, de 1892, l'Interviewer portait une « cravate rose et un chapeau à bords plats ». Dans la deuxième, de 1896, il arborait « un gros œillet blanc » à la boutonnière de son « pardessus-redingote ». Le jeune homme de la troisième version revient aux premiers attributs (seulement « cravate rose » devient « cravate voyante »), mais Mirbeau l'a doté d'un équipement qui sied bien à un reporter du XX^e siècle : « Appareil photographique en sautoir ». La même pièce offre un exemple d'un amusant jeu scénique, qui n'existait pas dans les premières versions : les soucoupes qui aident Chapuzot à faire le compte des bocks bus pas l'Interviewer. Ils resteront, bien évidemment, non payés, et leur nombre entre la première et la dernière version a augmenté de trois à douze bocks !

Conclusions

On pourrait objecter que les changements apportés par Mirbeau aux versions scéniques de ses textes antérieurs ne sont pas fondamentaux. Ils consistent surtout en développements et en ajouts en vue d'obtenir la longueur désirée pour une pièce en un acte. Faut-il pour autant conclure à la solution de facilité et accuser Mirbeau, comme beaucoup de ses contemporains l'on fait, de la volonté de caser des « fonds de tiroir »³² ?

Il semble que les raisons de ce recyclage soient plus honnêtes. Il s'agit, en premier lieu, de communiquer son point de vue anarchisant au plus grand nombre de lecteurs et de spectateurs. Les thèses formulées auparavant, dans d'autres formes de textes, méritaient d'être répétées.

Ensuite, rappelons que Mirbeau est venu au théâtre après de longues années où il avait régulièrement critiqué cette institution. Sa fascination du théâtre s'unissait à sa conscience des difficultés dans sa réalisation. Il a décidé de tenter sa chance seulement au moment où il était déjà un artiste reconnu, et encore, il a commencé par une forme intermédiaire des *Dialogues tristes*³³. Son but, loin d'être lucratif, était d'apporter au théâtre une œuvre originale et novatrice. L'échec des *Mauvais bergers* l'a cependant averti de ses propres limites : il ne devait pas tenter un didactisme sérieux, mais couler ses critiques et polémiques

³² Rachilde, « C. R. des 21 jours d'un neurasthénique », *Le Mercure de France*, octobre 1901.

³³ L'opinion d'A. Vaille que ces « dialogues ne prétendent pas au chef-d'œuvre ; ils en sont les prolégomènes » (préface des *Dialogues tristes*, *op. cit.*), corrobore ma thèse.

dans une forme amusante. Les *Farces et moralités* réalisent pleinement cet objectif et témoignent de sa maîtrise de la scène. Mirbeau excelle dans la construction des dialogues, notamment du langage parlé. Et c'est le dialogue qui reste le pivot de ces saynètes, privées presque complètement d'intrigue³⁴. Mirbeau diffère en cela de la plupart de ses collègues-dramaturges qui ont cru indispensable d'introduire une action, fût-elle banale, pour amuser la galerie. Nul doute qu'il ne réalise de cette manière son projet esthétique, car, à la même époque, il annihile également l'intrigue dans ses romans et, comme je l'avais déjà signalé, les fourres de textes écrits auparavant. Ce retour aux mêmes idées et, souvent, aux mêmes formules, s'inscrit dans la poétique décadente définie par Paul Bourget qui soulignait la priorité du fragment sur la totalité ; un nouveau contexte dote les mêmes mots et idées d'une signification autre, il les éclaire d'une autre lumière – procédé analogique aux « séries » de Claude Monet, un des plus proches amis de Mirbeau.

La force de ce « recyclage » est demeurée intacte, car les *Farces et moralités* ne cessent de fasciner par les idées qui n'ont rien perdu de leur actualité, et par une langue forte et succulente. Depuis les années 1990, ces pièces ont regagné les planches et continuent d'être représentées avec succès. On peut y voir le triomphe d'Octave Mirbeau qui a su libérer sa création des vices du théâtre de son époque, rester fidèle à ses idées esthétiques et – peut-être avant tout – créer un théâtre universel qui amuse encore aujourd'hui.

³⁴ Par ailleurs, la forme de dialogue se prête mieux à nuancer les comportements des personnages et permet de les doter d'une plus grande authenticité.

