

MIRBEAU ET L'EXPRESSIONNISME THEATRAL

C'est une singulière tâche qui m'est, ici, confiée. Un metteur en scène prend les textes à bras-le-corps, les affronte dans leur chair propre, mais bien souvent ignore les lois savantes de l'analyse et de la recherche ; il suppose, au mieux présage d'une possible interprétation des œuvres, mais son travail reste toujours empirique, même s'il est vrai que la seule inspiration ou le génie de l'instinct ne pourront jamais à eux seuls répondre à tous les mystères d'une création.

Ainsi donc, un jour, bien décidé à m'affronter aux *Farces et Moralités*, me vient la singulière idée de tenter un lien possible entre l'expressionnisme et Mirbeau. Rien ne pousse apparemment à une telle association, sinon la volonté affichée d'arracher Mirbeau à ce naturalisme de convention où le théâtre l'a toujours enfermé. Je tentai donc une lecture, dans cet état d'esprit, des *Farces et Moralités* et cela m'ouvrit des portes insoupçonnées. Non seulement ces pièces courtes laissaient entendre un autre discours, mais Mirbeau me révélait son travail sur la forme même de l'écriture, un travail qui rapprochait ces farces de certains de ses contes ou, dans une autre mesure, du *Jardin des supplices*. Je cherchai donc d'emblée le moyen de transcrire sur scène cette lecture-là sans en pousser plus avant les analyses. Puis vint la proposition de cette communication, qui me flatta d'abord, puis m'inquiéta ensuite : il fallait donc que je pousse plus mes investigations, que je tâche de leur donner un sens véritable qui ne soit pas cette élucubration artistique qui ne cherche jamais qu'à se justifier elle-même.

Je me permettrai dans un premier temps d'établir un petit historique de l'expressionnisme, puis de présenter l'une des bases mêmes de l'expressionnisme théâtral, à savoir la question de la représentation du réel, ce qui conduira ce mouvement à être un des plus rudes adversaires du naturalisme. Vient naturellement alors la notion même d'univers mental ; un refus net de l'illusion de l'objectivité, et la prise en compte de façon primordiale de la subjectivité de

l'artiste. C'est enfin ce point qui nous relie à Mirbeau, et plus particulièrement à ses *Farces et Moralités*. Comment, à travers ces espaces de création réduits, voire négligés, il ose lâcher sa démesure, comme il le fait déjà, bien sûr, dans d'autres œuvres, mais finalement rarement avec cette liberté. Je tâcherai de relier cette notion d'univers mental à l'œuvre complexe de Mirbeau, en en analysant, dans son théâtre essentiellement, les représentations du cauchemar, du fantasme et de l'incommunicabilité.

Je parlerai de la notion de témoin en charge du réel, comme garant d'une certaine cohérence d'un ordre donné ; il sera intéressant alors de comparer ses pièces longues aux courtes. Ce qui nous amènera à la vision même de la farce et du grotesque.

Y a-t-il eu une tentation mirbellienne de cette autre représentation du réel ? La question reste posée devant ces éternelles tentations du symbolisme, devant ce qu'il appelait mystérieusement le « surnaturalisme ». Il est clair que l'attitude de Mirbeau avec le naturalisme était beaucoup trop ambiguë pour qu'on ignore cette question.

L'expressionnisme recouvre les vingt premières années du vingtième siècle. Cette aventure artistique naît en 1905 avec la création d'un groupe de peintres allemands (autour notamment de Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel...) appelé *Die Brücke* (le pont). Un autre groupe d'artistes se formera un peu plus tard, fondé par Kandinsky et Franz Marc, *Der Blaue Reiter* (le cavalier bleu). Ces plasticiens se sont trouvés des références communes et un refus commun : le naturalisme. Le choc de la découverte, à la toute fin du XIX^e siècle, de peintres comme Munch, Ensor ou Van Gogh, et d'auteurs comme le Suédois Strindberg ou l'Allemand Wedekind, va permettre d'établir un peu plus précisément une cohérence dans la recherche d'une création moderne débarrassée de la volonté de reproduire un réel prétendument objectif. Cette vision va toucher presque tous les arts et se révéler créatrice dans bien des domaines. Si la peinture expressionniste ne survit pas à la première guerre mondiale, une véritable littérature et une poésie expressionnistes voient alors le jour. Puis viendront la musique, le théâtre, le cinéma et d'une certaine façon l'architecture, avec le *Bauhaus*.

Ce qui réunit tous ces artistes, parfois très éloignés les uns des autres, c'est une même logique du refus, un regard sur une

création qui n'est plus le reflet de la vie apparente et extérieure, mais le reflet de la vie intérieure. On assiste alors à la naissance de cette notion d'univers mental qui déterminera toutes leurs œuvres.

Il ne s'agit donc plus de reproduire une quelconque réalité immédiate, mais de retranscrire, par le biais d'une interprétation de cette réalité, la pensée même de l'artiste. On ne voit plus un paysage, mais la vision que l'artiste a de ce paysage. On rentre dans la tête même du témoin, dans son espace mental. Sa subjectivité propice à une appropriation du contexte réinvente littéralement la réalité. On ne se soucie plus de savoir si ce que l'on crée ressemble ou ne ressemble pas à quelque chose de déjà connu, on se délivre de ses fantasmes et des terreurs en les créant ouvertement. Bien sûr, l'idée n'est pas neuve, mais cette fois elle s'érige en règle de création ; on veut lui donner un sens plus profond et tenter de la pousser le plus loin possible. Cette logique-là d'ailleurs conduira Kandinsky à l'abstraction et ne sera pas sans conséquences sur un mouvement comme le surréalisme. Si cette révolution esthétique commence avec la peinture, d'autres arts comprendront la nécessité d'une telle remise en question. Le théâtre particulièrement qui, dès les premières années de guerre, bouleversera les lois de la représentation théâtrale avec ce que l'on considère aujourd'hui comme le véritable début de cette aventure : *Der Sohn* (le fils), de Hasenclever, en 1914, et *Der Bettler* (le mendiant), de Sorge, en 1916.

Tout est remis en cause dans ces représentations : l'écriture même des pièces, mais aussi le jeu des acteurs, les décors, l'éclairage... Les repères n'en sont plus, il s'agit d'admettre qu'une pièce de théâtre puisse avoir les mêmes libertés qu'un tableau ; avant tout, ne plus prétendre se sentir proche d'une réalité commune à tous, mais se reconnaître bien mieux dans les obsessions de l'artiste que dans son talent de technicien.

Bien sûr, une telle démarche conduit naturellement à une représentation appuyée de la folie, à une certaine complaisance à l'outrance et à la provocation. Pourtant, cette radicalisation provoque plus que le scandale : une véritable réflexion aux conséquences inattendues, qu'elles soient politiques, spirituelles ou esthétiques.

Cette idée que le réel n'est jamais finalement que la somme de nos regards et qu'il se déforme par notre pensée trouve ainsi sa source dans son refus viscéral du naturalisme. On refuse d'admettre l'objectivité du regard, la construction

psychologique cohérente. Et si des artistes aussi différents que Kandinsky et Klimt ou Toller et Benn se retrouvent qualifiés du même adjectif, c'est que le refus qui les unit est fondamental.

Alors que l'Allemagne et la France sont en guerre, en tout cas en haine l'un de l'autre, une nouvelle différence voit, ainsi, le jour. Ce naturalisme sonne très français aux oreilles des expressionnistes, même si certains artistes comme Gauguin ou Van Gogh – considéré comme français – sont exemplaires à leurs yeux.

Frank Wedekind, reconnu aujourd'hui comme l'un des pères fondateurs de l'expressionnisme, a écrit une pièce où il caricature à loisir les manies des écrivains naturalistes. On peut d'ailleurs noter, à cette occasion, qu'il vise alors plus particulièrement un auteur allemand, Gerhardt Hauptmann ! Sa pièce s'intitule *Les Jeunes gens* et il y présente un mariage gravement compromis par les obsessions naturalistes du jeune marié écrivain :

ALMA : Quand il me donnait un baiser, il tenait toujours son carnet dans une main et, de l'autre, il y notait l'expression de mon visage. J'étais jalouse du carnet, je pensais, il ne t'embrasse que pour tes mimiques et...

ANNA : Et alors ?

ALMA : Je ne faisais plus aucune mimique. Alors Meier me reprocha d'avoir un comportement dépourvu de naturel, affecté, sans la moindre spontanéité. [...] Lorsque je lui demandai : as-tu bien dormi ? il l'inscrivit sur son carnet. Lorsque je lui racontai qu'un enfant avait été écrasé, il l'inscrivit sur son carnet. Je finis par penser que, si l'un de nous deux n'était plus de ce monde, moi ou son carnet...

ANNA : Et il l'inscrivit sur son carnet.

(traduction : Jean Ruffet)

Revenons enfin à Mirbeau. Évidemment, du fait même des dates, il n'a pas pu connaître l'expressionnisme et il a même raté ses prémices. Sa découverte de Strindberg – autre grand précurseur de l'expressionnisme – fut complexe et finalement il le rejeta en bloc, refusant de voir en lui un novateur important. 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 ! Quant à Wedekind, il en ignora jusqu'à son existence. Pourtant, même s'il est absurde de prêter aux disparus des idées qu'ils n'ont pas pu avoir, il y a fort à penser que Wedekind ne l'eût pas laissé indifférent. Ce dernier est la face plus sociale et politique des balbutiements de l'expressionnisme. Et nombreux sont ses écrits sur l'éducation et la morale, notamment, qui firent scandale dans l'Allemagne de Guillaume II.

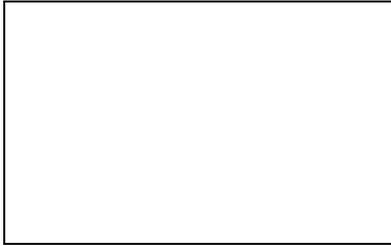
Mirbeau donc ignore ce mouvement et rata l'occasion d'en soupçonner la naissance. À l'époque où Mirbeau défend ardemment Ibsen et Knut Hamsun, Wedekind justement écrit *L'Éveil du printemps* et Edvard Munch peint *Le Cri*, deux œuvres fondatrices.

Mais que Mirbeau défend-il avec *Peer Gynt* ou *Les Revenants*, d'Ibsen ? Certes, une forme du naturalisme, mais détournée, avec un réalisme moins sûr, que Lugné-Poe assimilera au symbolisme de Maeterlinck ou même de Claudel. Dans *Peer Gynt*, les trolls font des enfants simplement en désirant une femme, les fous sont seuls détenteurs de la vérité et, dans *Les Revenants* les fantômes hantent les souvenirs encombrants. Quelque chose se dessine là de Mirbeau qui aide à le rendre complexe. Il est attaché au naturalisme, certes, mais les échappements poétiques, les fuites de la réalité le remplissent d'aise. Même si – et peut-être justement ! – ce symbolisme ne saurait le satisfaire tout à fait. Il y a quelque chose dans ce symbolisme qui ne s'arrache pas du naturalisme. Ce n'est pas un univers tout entier que l'on recrache sur scène, presque comme une délivrance, mais ce que l'on connaît du monde que l'on enrichit d'une « forêt de symboles »...

Nous en revenons à cette idée d'univers mental. Nous regardons sur scène se débattre un individu avec lui-même et le monde qu'il voit est celui que nous voyons. Ce monde du rêve et du cauchemar, Mirbeau en a la prémonition. Il se lâche quelquefois et le répand admirablement sans plus aucun souci de la cohérence française. Car, tout de même, il s'agit bien de cela, de cet attachement français à un certain cartésianisme qui ne nous arrache de la réalité qu'à condition que nos repères restent visibles. Pourtant Mirbeau nous livrera *Le Jardin des supplices* et certaines de ses *Farces et Moralités* et, avec ces œuvres, une liberté immense dans sa propre écriture.

Écoutons-le décrire les peintures de Lirat dans *Le Calvaire* :

Il avait fait de l'homme d'aujourd'hui, dans sa hâte de jouir, un damné effroyable, au corps miné par les névroses, aux chairs suppliciées par les luxures, qui halète sans cesse sous la passion qui l'étreint et lui enfonce ses griffes dans la peau. En ces anatomies, aux postures vengeresses, aux monstrueuses apophyses devinées sous le vêtement, il y avait un tel accent d'humanité, un tel lamento de volupté infernale, un emportement si tragique, que, devant elles, on se sentait secoué d'un frisson de terreur. Ce n'était plus l'amour frisé, pommadé, enrubanné, qui s'en va pâmé, une rose au bec, par les beaux clairs de lune, racler sa guitare sous les balcons ; c'était l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'Amour aux fureurs onaniques, l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os.



Les Amants, par Dignimont.

Et, bien ironique, Mirbeau après ne se prive pas du plaisir de décrire les critiques acerbes et violentes contre cette peinture moderne... Comment ne pas y trouver ce qui sera, avec encore plus d'âpreté, le monde d'Egon

Schiele ou d'Otto Dix ?

Cet univers est avant tout celui du cauchemar, du fantasme et de l'incommunicabilité. Le fantasme est clairement celui du *Jardin des supplices*, voyage insensé au pays de l'extrême violence et de la passion destructrice, qui n'est pas sans rappeler certains poèmes de Gottfried Benn – grand poète expressionniste – qui, dans un recueil intitulé *Morgue*, pouvait écrire :

*La bouche d'une fille qui avait longtemps reposé dans les roseaux
Était si rongée.
Quand on ouvrit la poitrine l'œsophage était si troué.
Enfin dans une tonnelle sous le diaphragme
On trouva un nid de jeunes rats.
L'un des petits frères était mort.
Les autres vivaient des reins et du foie.
Ils buvaient le sang froid ; ils avaient
Vécu une belle jeunesse.
Ils eurent aussi une mort rapide et belle :
On les jeta tous dans l'eau.
Ah, comme piaillaient les petits museaux !
(traduction : Pierre Garnier)*

On pourrait croire que le cauchemar relève lui aussi du *Jardin des Supplices*, mais il est encore plus évident avec une pièce comme *Vieux ménages*, où les révélations successives sur les personnages amplifient l'horreur, jusque là insoupçonnée.

L'incommunicabilité est celle des *Amants* qui, pendant presque toute la pièce, ne se répondent ni se s'écoutent.

Je crois qu'il y a une condition pour que cet univers mental trouve toute sa place : c'est la suppression de ce que j'appellerai le témoin objectif, garant en quelque sorte d'un ordre réaliste des choses. La force à cet égard des farces de Mirbeau est exemplaire. Il n'y a pas de troisième œil qui analyse la situation, permet un témoignage, hors du délire ou du fantasme, de ce qui se passe. Une pièce comme *Les affaires sont les affaires* pêche clairement dans les moments où le couple Lechat ou Phinck et Grugh sont absents. C'est-à-dire les moments livrés aux seuls personnages qui, à défaut d'être

vraiment positifs, du moins paraissent sensés, qui tiennent un discours qui ramène au réalisme. Le jeune ingénieur et la fille Lechat, dans leur promesse amoureuse ou encore dans leur révolte, rétablissent un certain manichéisme qui ne laisse pas la charge prendre le pas sur toute la pièce. Parfois c'est le personnage principal lui-même, narrateur le plus souvent, qui fait office de témoin objectif ! Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette écriture. Dans *Le Calvaire*, ou même dans *Le Jardin des supplices*, le narrateur, victime de l'attitude monstrueuse de Juliette ou de Clara, parfois raisonne, juge sa déchéance et lui porte un regard sévère qui nous explique, tout d'abord, qu'il s'en est sorti, et, d'autre part, que ce cauchemar n'en est pas complètement un puisque, au comble de l'horreur, il peut encore avoir un jugement rationnel. C'est finalement dans une pièce comme *Le Foyer* où, excepté les jeunes filles dans l'acte supprimé, aucun personnage ne transpire vraiment la générosité, qu'il peut y avoir un début de cauchemar ; une sorte d'univers mental, quasi absurde par moments, où la réalité du Foyer devient une abstraction aux conséquences atroces dont on parle très élégamment. Il est juste dommage que la pièce se perde dans des scènes convenues d'amant délaissé et de maîtresse indifférente... qui nous replongent dans le monde rassurant du théâtre bourgeois, avatar d'un certain naturalisme...

Prenons, en contre-exemple, ses *Farces et Moralités*. Les trois grandes pièces de cette série sont sûrement *Vieux ménages*, *L'Épidémie* et *Les Amants*. Rien, à aucun moment, ne vient sauver quelque personnage que ce soit.

Les amants, perdus dans un isolement absolu, où ils ne se répondent jamais – prodigieux exemple de deux soliloques parallèles – ne sont certainement pas sauvés par l'introduction du conteur, venu rendre compte d'un monde ultra-stéréotypé sur l'amour que, bien entendu, les amants vont totalement contredire. Si nous reprenons quelques passages, nous sommes presque dans l'absurde total.

L'AMANTE : 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... Mon cher petit tout tout !

Ou encore :

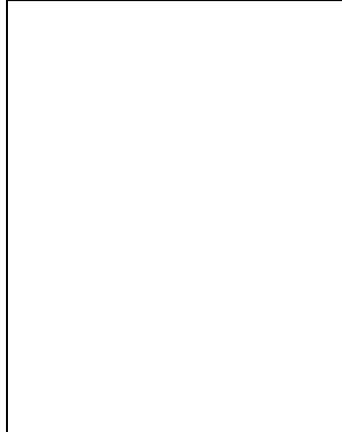
L'AMANT : Ah voici, le banc... Le cher banc... Le cher et vieux banc de pierre... Si souvent témoin de nos ivresses, de nos extases...

L'AMANTE : Encore ce banc !

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

L'AMANTE : Comme vous voudrez.
L'AMANT : Venez alors... Donnez-moi votre main...
L'AMANTE : Toujours ce banc !
L'AMANT : Comme vous êtes belle !

Dans *Vieux ménages*, le vieux couple se déchire dans un même mouvement de violence que le passage – même fugitif – de la bonne n'atténue pas, bien au contraire. Nous sommes petit à petit plongés dans une épouvante délirante, où chaque révélation nouvelle apporte son lot d'horreurs insoupçonnables, et la pièce se termine en laissant au spectateur le goût âcre d'une galerie de monstres ; rien ne les sauve ni ne nous sauve. Car ce que nous voyons



Vieux Ménages, par Dignimont.

sur scène, par le fait même qu'il n'y a aucune peur de l'outrance, nous plonge dans un univers qui ne relève certainement pas de la cohérence ou du souci psychologique, mais du cauchemar absolu. Le monde semble vu par les yeux de cette vieille impotente et geignarde ; il n'est peut-être qu'un pur fantasme, mais si ce qu'elle voit est vrai ? Si son vieux notable de mari est, en effet, ce pervers redouté, son monde n'en est que plus monstrueux encore, et notre regard devient indécent.

Dans *L'Épidémie*, c'est la charge grotesque qui est pleinement assumée comme un mode de représentation. Jamais la farce mirbellienne ne fut plus en valeur. L'hommage au bourgeois, jamais identifié, mais réduit à sa seule fonction, les déclarations volontairement outrancières des différents élus dont les programmes se mélangent absolument, leurs sentiments tout d'une pièce qui empêchent toute nuance en s'enchaînant avec une soudaineté irréaliste. La farce est portée de façon prodigieuse. Mais cette farce-là est atroce, le propos rageur et d'une violence inouïe. Si l'on n'y riait pas autant, on serait là aussi en plein cauchemar, dans cette vision clownesque du monde politique où Mirbeau déforme la réalité pour mieux l'appréhender.

Tous ces exemples ne servent qu'à appuyer l'idée d'une écriture qui tente constamment d'échapper au naturalisme, qui cherche encore confusément un autre chemin. La farce aussi, d'ailleurs, rapproche l'expressionnisme de Mirbeau. Il y a eu

une véritable recherche expressionniste sur le rire notamment avec des auteurs comme Karl Valentin ou Yvan Goll. Et certaines pièces de Carl Sternheim ne sont pas sans rappeler Mirbeau.

Y a-t-il eu une tentation de Mirbeau dans ce sens ? Que cherchait-il vraiment avec le symbolisme dont il s'est finalement éloigné ? Et ce qu'il appelait le « surnaturalisme », concept finalement incomplet hérité de Baudelaire, quel sens et surtout quelle importance lui accordait-il ?

Il écrit des pensées de Sébastien Roch qu'elles « *l'emportaient, par-delà les brutalités des apparences extérieures, dans des mondes éblouissants, sur la frontière du réel et de l'invisible où, surnaturalisant les formes, les sons, les parfums, le mouvement, elles se haussaient jusqu'à la divination vague et précoce, pas encore consciente, de la beauté artiste et de l'amour essentiel.* »

À ce moment-là, les pensées surnaturalistes sont encore heureuses ; l'histoire tuera, on le sait, Sébastien Roch et l'empêchera d'éclorre. Mirbeau, quant à lui, se permettra rarement cette liberté dans l'écriture ; par coups d'éclat géniaux dans ses romans et nouvelles et dans des pièces courtes qu'il destinait pour la plupart au Grand Guignol, avec le dédain qu'on lui connaît pour le théâtre.

Relire ces œuvres en pensant à l'expressionnisme m'a permis de leur donner un poids nouveau, de deviner, peut-être dans un leurre enthousiaste, que Mirbeau cherchait un autre chemin pour raconter la douleur de l'Homme.

Et relire les œuvres expressionnistes en pensant à Mirbeau leur donne, sans conteste, à elles aussi, une signification nouvelle. Mirbeau était un styliste et un chercheur. Les expressionnistes en furent, eux aussi, et d'importants. Qu'ils se soient ignorés n'altère pas cette rencontre.

Maxime BOUROTTE