

PRÉFACE

LES DIALOGUES TRISTES OU LE LABORATOIRE D'ÉCRITURE

Le lecteur qui, influencé par le titre, croirait découvrir à la lecture de ce recueil quelque texte d'inspiration symboliste, sacrifiant à la nostalgie de l'Idéal perdu, sera fort déçu. Pas de mélancolie ici, point de sentimentalité, encore moins de pathos, mais plutôt, dans l'esprit de « Colloque sentimental » de Verlaine, un regard lucide et ironique sur tous les clichés de l'époque. Dans *Les Dialogues tristes*, si l'on pleure, c'est d'abord de rire.

Quand il reprend sa collaboration à *L'Écho de Paris*, en juillet 1890, Mirbeau vient de connaître un échec avec son roman *Sébastien Roch*, paru en feuilleton dans ce même quotidien et édité en volume par Fasquelle, au mois d'avril 1890. Réfugié aux Damps, au cœur de cette nature qui seule l'apaise et le reconforte, le romancier est en proie à une grave crise morale qui lui fait douter de son talent. Dégoûté de tout, et d'abord de lui-même, il songe à abandonner la littérature. La nécessité le rejette cependant vite dans l'univers tumultueux du journalisme, pour le ramener, après une absence de six mois, à *L'Écho de Paris*, auquel il collabore depuis 1888. Fondé en 1884 par Valentin Simond (1842-1900), de sensibilité républicaine, avant de devenir, quelques années plus tard, l'organe de la *Ligue de la Patrie française*, et d'être particulièrement répandu dans les milieux militaires, ce journal se veut un concurrent du *Gil Blas* et déploie, pour ce faire, toute la gamme d'un certain esprit français, à grand renfort de brèves gaillardes et de contes égrillards dont Mirbeau résume sobrement la philosophie :

« Voilà des gens qui ont un journal, un outil de vulgarisation formidable [...]. Il se prépare des événements terribles ; il se fait dans les idées une évolution immense ; enfin l'époque que nous vivons est pleine de mystère, et pleine **d'avenir**, et ces gens ne pensent qu'à raconter des histoires de femmes ou des histoires de **pets** ! »¹

En donnant à lire « Jean Tartas », dans les colonnes du quotidien, le 14 juillet, il affiche clairement ses intentions pour ce retour au bain de la presse : loin de la blague, c'est la voie de la démythification politique qu'il a choisie, en accord en cela avec l'engagement qui est désormais le sien, depuis que l'année 1885 l'a vu accoucher du *Calvaire*, le premier roman signé de son nom, et évoluer vers l'anarchisme. Jean Grave ne s'y trompe pas qui publiera un mois après le conte dans le supplément littéraire de *La Révolte*. Toutefois, les doutes qui assaillent le romancier quant à sa capacité créatrice ne sont pas résorbés. Il avoue ainsi à Claude Monet qu'il n'a « plus la moindre idée à couler en phrases, et [que son] cerveau est vide. »² Ajoutée à cela la charge de travail que lui imposent ses deux colonnes hebdomadaires, et voici Mirbeau en proie à l'angoisse de la page blanche. Pour y échapper, deux ressources vont s'offrir à lui. Mintié, le héros du *Calvaire*, jetait un regard rétrospectif sur son œuvre pour y découvrir, désabusé, combien elle était, en réalité, pleine de ses lectures ; Mirbeau, dans un geste prospectif, choisit résolument, quant à lui, d'« emprunter » aux auteurs chers à son cœur le secret de leur talent. Pour conjurer « la terreur [avec laquelle il] voi[t] approcher l'instant de l'article »³, il va pasticher un jeune auteur belge, dont il vient de révéler le génie au public, le 24 août 1890, dans les colonnes du *Figaro*, en même temps que sa pièce *La Princesse Maleine* : Maurice Maeterlinck. Et le voici inaugurant, le 22 septembre 1890, avec « Le Poitrinaire », une série de textes, dans lesquels il joue « un peu sur le clavier » du gantois, comme le remarque, très à propos, Mallarmé, toujours attentif à la production de son ami. Avec cet échange sobre de paroles entre une mère et son fils malade qui se refuse à l'admettre, *Les Dialogues tristes* sont nés. Mais, le recours à l'actualité fournit, dans le même temps, à Mirbeau un second expédient pour pallier le défaut d'inspiration. Source logique à laquelle l'écriture engagée s'alimente, cette

¹ Lettre à Camille Pissaro, vers le 1^{er} septembre 1891. Mirbeau souligne. *Correspondance générale*, édition établie, présentée et commentée par Pierre Michel avec l'aide de Jean-François Nivet, t. II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 444.

² Lettre rédigée vers le 25 juillet, *idem.*, p. 261.

³ Lettre du 1^{er} octobre 1890 à Mallarmé, *idem.*, p. 287.

voie est, en outre, une réminiscence probable des propos que lui avait tenus, quelques années auparavant, Arthur Meyer, directeur du *Gaulois*, auquel Mirbeau collaborait alors, lorsqu'il lui affirmait que, s'il avait des « romanciers de grand talent » pour lui fournir des contes, Mirbeau, lui, avait « le talent de la chronique [...] » ajoutant « [qu'il était] chroniqueur, et [qu'il devait se] faire une place très haute dans la chronique... »⁴ Guidé par la volonté de polémiquer ou contraint par l'impuissance créatrice « à [une] besogne plate et infiniment stupide »⁵, Mirbeau, en sus de conteur, sera donc chroniqueur.

LES ATERMOIEMENTS DU STYLE

Cette double veine, est, en partie, à l'origine du caractère ambigu de cette série qui fera dire très justement, dès avril 1891, à Jules Huret, dans sa présentation de Mirbeau pour les besoins de son *Enquête sur l'évolution littéraire* (menée dans *L'Écho de Paris*), que ce dernier « s'est fait autant d'ennemis par la crâne et impétueuse énergie de ses attaques, qu'il s'est attaché d'amis sûrs par la belle générosité de ses plaidoiries en faveur de talents méconnus. » Et d'ajouter que « [l]es lecteurs de *L'Écho de Paris* le connaissent sous cette double face de sa sympathique personnalité ». Gageons que le lectorat du quotidien aura sans doute mieux perçu le caractère duel de l'inspiration du chroniqueur que l'affabilité supposée dont elle serait l'émanation. Au moment de se constituer en ensemble cohérent, *Les Dialogues tristes* semblent avoir, en effet, hésité entre deux tonalités, si l'on veut bien considérer que « Le Pauvre Pêcheur ! », qui paraît le 15 septembre, soit quelques jours avant « Le Poitrinaire », dans *L'Écho de Paris*, est de même inspiration. La forme choisie est bien celle d'un dialogue : une femme de pêcheur et sa fille attendent le retour du chef de famille, parti en mer, en échangeant des bribes de paroles. Le registre est identique également, et aurait pu justifier pleinement le nom de la série. Comme chez Maeterlinck, le pathétique s'obtient sans *pathos*, à l'aide d'une simple parole dépourvue de toute finalité narrative par l'absence d'intrigue (l'attente se prolongeant à la fin du texte) et par le recours à une parole purement *constative*, si nous pouvons nous permettre ce néologisme pour rendre compte d'une voix qui ne communique plus, qui ne décrit plus, mais se borne à dire le monde et les états d'âme du personnage qui y affèrent, sans que celui-ci, qui les énonce, semble y prendre part. Il y a bien avec « Le Pauvre Pêcheur ! » la tentation d'une tonalité triste, mais d'une tristesse étrangère à la teneur outrancière du mélodrame, comme à celle que distille la poésie symboliste. Cet effet du dialogue, à l'opposé de la physiologie des sentiments, et si poignant par ailleurs, pourrait bien restituer au mieux le « trésor des humbles », pour le dire avec les mots de Maeterlinck. Mirbeau, sentant qu'il tient là une solution satisfaisante donne alors au texte suivant le titre générique de *Dialogues tristes*, sous lequel il escompte, sans doute, écrire d'autres articles de même sensibilité. Pourquoi, dans ces conditions, se détourne-t-il aussitôt d'une voie toute tracée, lui permettant de lier entre elles la dénonciation des travers sociaux et une esthétique moderne ? Le deuxième dialogue triste, « Les Deux Amants » (13 octobre 1890), parodie, pour sa part, la littérature sentimentale et du duo amoureux qui en constitue le motif essentiel. Après un échange sobre jouant, à la manière de Maeterlinck encore, sur les reprises et les ajustements, qui tentent de rétablir une symbiose perdue entre les deux êtres, et alors que les amants enlacés paraissent de nouveau unis, l'homme s'interroge : « Mais de quoi pleure-t-elle ? ». L'humour démystificateur ainsi introduit dans la série va s'accroître dès le dialogue suivant, « Interview », qui paraît le 27 octobre. D'inspiration satirique, il ridiculise les travers de l'écrivain à la mode par le recours à la caricature et à la farce. Si l'évocation de personnages dignes de compassion a pu tenter Mirbeau, leur longanimité ne peut pleinement le satisfaire. De là, après le faux départ de la série, le caractère majoritairement ironique des textes à suivre. *Les Dialogues tristes* se composeront donc de vingt-cinq textes, parus du 22 septembre 1890 au 9 août 1892, avec une variante, *Les Monologues tristes*, pour « Les Scrupules de M. Hector Pessard » (5 janvier 1891). Dans cet ensemble, seuls sept dialogues renoueront épisodiquement, et à des degrés divers,

⁴ Propos qu'il rapporte à son ami Paul Hervieu dans une lettre datant du 20 août 1886 environ. *Correspondance générale*, édition établie, présentée et commentée par Pierre Michel avec l'aide de Jean-François Nivet, t. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 575.

⁵ Lettre à Monet du 25 juillet, *Correspondance générale*, t. II, *op. cit.*, p. 262.

avec la première manière comme pour servir de contrepoint au jeu de massacre qui caractérise la série, et participer de cette esthétique mêlée qui l'informe, le romancier ne pouvant se contenter de la « vie immobile » d'un « théâtre statique »⁶, même admiré.

LE RIRE

Les Dialogues tristes sont un condensé des figures que Mirbeau ne cessera de traquer dans son combat pour la justice. Tout est déjà là, dans le style, les thèmes, les procédés d'écriture, dont le moindre n'est pas ce recours au dialogue, qui fournit aisément l'artifice de la mise en scène de ce véritable théâtre de société. L'expression est sans doute la plus appropriée pour rendre compte des enjeux de la série qui apparaît, à la fois, comme l'art de mettre en texte la réalité sociale, mais également comme une réminiscence des pièces destinées à être jouées par (et pour) un groupe de convives dans l'intimité d'une demeure particulière. La vogue du théâtre de salon n'a pas disparu lorsque Mirbeau rédige ces dialogues dans *L'Écho de Paris*, comme en témoigne le Premier-Paris de l'édition du 30 juin 1891. On y lit, dans la rubrique « Échos », sous la plume du Diable amoureux, que la marquise de Blocqueville a fait jouer chez elle « une délicieuse comédie : la *Corbeille de mariage* » et que le lundi précédent, « la marquise de Toulangeon et M. Georges Manuel, deux acteurs mondains fort appréciés, ont joué avec infiniment de verve et d'esprit le *Post-Scriptum* d'Augier ». Mirbeau a d'ailleurs, lui-même, une expérience concrète, quoique bien atypique, de cette pratique : n'a-t-il pas participé, en 1875, à la représentation de la pièce pornographique de Maupassant, *À la feuille de rose, maison turque*, dans l'atelier du peintre Maurice Leloir ? Par le truchement du théâtre de société et de son pendant populaire, les théâtres d'amateurs, l'écriture mirbellienne emprunte sa forme à deux genres, le monologue et la saynète, dont le premier vient de connaître, de 1877 à 1887, une décennie de gloire. Chasse gardée des frères Coquelin qui s'en font les champions et les principaux théoriciens, il reçoit les suffrages du public. Tandis que l'aîné sévit à la Comédie-Française dans le genre sérieux, le cadet se consacre au versant comique du genre et, à trois ans d'intervalle, les deux comédiens vont publier deux ouvrages, *Le Monologue moderne* (1881) et *L'Art de dire le monologue* (1884), dans lesquels ils dressent un panorama des potentialités du genre et exposent leur savoir-faire. Parallèlement, de 1878 à 1881, ce sont pas moins de sept volumes de *Saynètes et monologues* d'auteurs divers qui sortent des presses de l'éditeur Tresse, témoignant de l'engouement de l'époque à leur endroit. Mais Mirbeau, donc ? Il joue avec ces références, pour deux raisons, semble-t-il. Elles lui permettent, d'abord, de couler son écriture dans des formes établies, favorisant ainsi l'économie d'un long et pénible travail de recherche, pour lequel il n'a alors aucunement la motivation nécessaire ; elles sont, ensuite, l'occasion de prendre le lecteur au piège de l'habitude. « Les Scrupules de M. Hector Pessard », qui porte de manière atypique le surtitre « Les Monologues tristes », est une référence doublement transparente aux frères Coquelin : par l'évocation du genre et parce que l'une des parties de *L'Art de dire le monologue* s'intitule précisément « Monologue triste ». La familiarité de la forme ne révèle son caractère séditieux qu'une fois la lecture achevée et laisse éclater alors tout ce qui fait l'originalité de Mirbeau dans ces textes, ce « doigté très à [lui] »⁷, qu'en dépit des emprunts, on y trouve.

Le rire engagé

Les Dialogues tristes se placent sous le signe du rire, mais d'un rire dévastateur qui ne laisse rien debout des êtres et des choses auxquels il touche. En cela, ils ne sont pas l'œuvre d'un écrivain gai, selon la définition qu'en donne Coquelin cadet, pour qui, « [l]es écrivains gais [...] n'ont pas la prétention d'être des satiriques terribles, des railleurs cruels, cachant sous leurs joyusetés les coups de dents rageurs de pamphlétaires, ayant mal au foie. »⁸ Rien n'exprime mieux le caractère gratuit

⁶ Expressions par lesquelles Maeterlinck définira les conditions d'apparition d'un tragique quotidien dans *Le Trésor des Humbles* (1896), Editions Labor, 1986, p. 105.

⁷ Selon l'expression de Mallarmé. Lettre du 22 septembre 1890, *Correspondance*, t. IV, p. 134.

⁸ Coquelin frères, *L'art de dire le monologue*, Paul Ollendorff, 1884, p. 199.

d'une certaine gaieté fin de siècle, détachée des contingences historiques et qui ne cherche qu'à divertir un public, que cette affirmation, qui vise accessoirement Mirbeau, et son article « Le Comédien », publié dans *Le Figaro* du 26 octobre 1882. L'auteur y dénonçait, très durement, les caprices de la profession et l'adulation dont ses membres étaient l'objet de la part du public⁹. Les dérives du *star system*, déjà. La bonne humeur du cabaret, où naquit celle que revendique Coquelin, bien éloignée de l'esprit de sérieux qui accable l'époque, n'était cependant pas exempte de convictions, bien que celles-ci aient choisi, pour s'exprimer, la voie de l'absurdité et de la loufoquerie. Le comique dont se réclame Coquelin est devenu, avant tout, entre ses mains, une rente¹⁰. Il s'agit pour lui de plaire à tout prix et peu lui chaut la teneur du spectacle : ce qu'il aime c'est lui-même, c'est imposer à la scène comme à la ville la figure du comédien arrivé qu'il est devenu. Or, pas de plus grand partisan d'un champ des lettres pacifié que le tenant d'une position privilégiée. C'est pourquoi le rire est avant tout synonyme de divertissement sous la plume de Coquelin. La série des *Dialogues tristes* est, quant à elle, la fille dénaturée de ces genres à la mode que sont la saynète et le monologue dont elle emprunte partiellement les formes afin de mieux les circonvenir. Nous avons bien affaire à des dialogues convoquant la blague mais leur but est ouvertement la satire, l'attaque *ad hominem*, le combat pour la justice, la vérité et la beauté. Contre le rire lénifiant, Mirbeau choisit, pour *Les Dialogues tristes*, un rire roboratif dont le secret se trouve résumé par l'expression « comédie triste », qu'il emploie dans une lettre à Jules Huret, de la mi-août 1891¹¹, pour qualifier son enquête littéraire. L'oxymore définirait assez bien l'effet ressenti à la lecture de la série complète des dialogues qui alterne le rire et la pitié et qui, même dans la comédie ne laisse pas d'inquiéter : la blague n'y est jamais synonyme d'insouciance car la bêtise des personnages en scène nous ferait plus rire encore si elle n'incarnait pas l'ordre en place et le monde tel qu'il va. En 1900, la dédicace au même Huret qui ouvre *Le Journal d'une femme de chambre* reprend, en la développant, la formule de 1891. Mirbeau y évoque « cette tristesse et ce comique d'être un homme... Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes ». Toute la complexité de l'homme et de la littérature, que cherchera toujours à restituer Mirbeau, réside dans ces antithèses. On y trouve sans doute, là mieux qu'ailleurs, l'explication de ce titre déroutant et des variations de ton des différents textes.

UNE LITTÉRATURE DE CIRCONSTANCE : LES ÉCHOS À L'ACTUALITÉ

Mirbeau s'en prend dans ces articles à toutes les idoles frelatées de la III^e République : patriotisme, esprit revanchard, colonialisme, gloires usurpées... *Les Dialogues tristes* sont, avant tout, par les thèmes qu'ils abordent, un témoignage précieux des répercussions de la défaite de 1870 sur les esprits, qu'il s'agisse des crispations politiques ou de l'évocation nostalgique d'un esprit français disparu.

Comme journaliste, Mirbeau a commencé tôt un combat en faveur des avant-gardes. Dès 1875, dans les colonnes de *L'Ordre de Paris*, il prend fait et cause pour l'Impressionnisme, sous le pseudonyme d'Émile Hervé ; à partir de 1884, il publie dans *La France*, ses *Notes sur l'art* et durant les années 1890-1892, il continue de défendre Monet et Pissarro, dans divers organes, dont *L'Écho de Paris*, ou bien se charge d'établir la postérité de Van Gogh. Mais, en ces années 1890, c'est le théâtre qui requiert un héraut capable d'imposer la nouveauté contre la force de l'habitude du théâtre bourgeois. Il n'est donc pas surprenant de voir quatre articles (« Ça les embête ! », « Les Scrupules de M. Hector Pessard », « *L'Intruse* à Nanterre », et « Esthétique théâtrale ») entièrement consacrés au genre dramatique. La farce est l'occasion de dessiner, en creux, un vrai manifeste pour le théâtre nouveau dont les figures majeures, Antoine et le Naturalisme d'un côté, Maeterlinck et le Symbolisme de l'autre, sont convoquées dans « Esthétique théâtrale ». On sait tout ce qui diffère

⁹ Sur cette affaire, je renvoie à la biographie de Mirbeau par Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécatteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, pp. 145-148.

¹⁰ La publication de cet ouvrage, comme de celui qui précède, est l'un des instruments par le biais desquels il s'approprie le genre pour s'en faire le champion et le rentier. Voir Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, édition présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur avec la collaboration de Patrick Ramseyer, Champ Vallon, 2000, p. 170.

¹¹ *Correspondance générale, op. cit.*, t. II, p. 435.

dans leur conception de la scène (divergence de point de vue qui prendra symboliquement l'aspect de ces couples antagonistes que formeront Antoine et Lugné-Poe, le Théâtre-Libre, fondé en 1887, et le Théâtre de l'Œuvre, créé en 1893)¹², mais en les renvoyant dos à dos pour mieux encenser l'efficacité de la dramaturgie défendue par Sarcey et incarnée par Delpit, le directeur de théâtre se discrédite lui-même. Dans « *L'Intruse* à Nanterre », Mirbeau attaque la critique officielle en s'en prenant de nouveau à Sarcey, présenté en vieillard sénile ressassant les mêmes obsessions et incapable de dépasser une conception du théâtre incarnée par Scribe, dont le buste trône sur la cheminée. Il est, avec le vaudevilliste Gandillot et les chroniqueurs Adolphe Brisson et Hector Pessard, l'incarnation de la sclérose de l'art. Par l'absurde, démonstration est faite de la mauvaise foi des faiseurs d'opinion et de l'intérêt de la pièce de Maeterlinck. Par le parti pris de ne faire entendre que les propos des partisans d'un ordre antérieur figé, la série s'inscrit délibérément dans un esprit polémique. Le discours sur les valeurs prend l'apparence d'un monde menacé de toute part dans sa quiétude par un ensemble de facteurs dont l'amalgame sert la cause nationaliste. Qu'il s'agisse de l'honneur de la patrie, auquel pourraient attenter des événements aussi divers qu'une exposition berlinoise ou la visite de l'Impératrice Frédéric, ou bien encore que soit évoquée l'esthétique nouvelle, donc iconoclaste, de dramaturges et d'écrivains ignorants des règles de l'art, le seul point de vue exprimé est celui de la norme bourgeoise. Et tandis que celle-ci ne vit que sur le mode nostalgique sa relation aux œuvres, les innovations sont citées dans les textes comme autant de repoussoirs qui servent à établir les frontières du champ littéraire : aux Delpit, Alexandre Dumas fils, Gandillot, Ordonneau, répondent les Goncourt, Flaubert, Gourmont, Becque, Maeterlinck.

La musique et la peinture ne sont pas en reste. Un dialogue, qui, à lui seul, suffit à donner l'air du temps, est consacré à la première: Émile Blavet, de son propre aveu incompetent pour ce qui touche à cet art, brigue la direction de l'Opéra de Paris avec pour seule ambition de « faire de l'Opéra les Variétés anciennes ». Revendiquant haut et fort l'héritage d'Offenbach, il se « fiche du grand art » et se moque des Beethoven, Berlioz ou Wagner, un « tas de raseurs ». Les Beaux-Arts se trouvent, quant à eux, réduits à la portion congrue des éternels faiseurs, de second rang qui plus est (Lambert, Lemaire, Dubufe), et amputés de toute référence aux Monet, Pissarro, Rodin... La presse enfin revient souvent sous la plume de Mirbeau. Son hégémonie ne serait que risible par la dérisoire mégalomanie de ses représentants (« La grande voix de la presse ») si sa capacité de nuisance n'était pas parfois criminelle (« Tous patriotes »).

L'actualité esthétique est également l'occasion pour Mirbeau de régler quelques comptes avec certaines figures de la littérature. Plus subtile alors, la critique prend la forme détournée de l'allusion ou du texte à clé comme pour sauver ce qui peut l'être encore d'amitiés en déroute. Paul Bourget a, le premier, l'honneur d'être convoqué à ce tribunal qui ne dit pas son nom. Mirbeau a pu apprécier en lui ses débuts d'essayiste lorsqu'il fit paraître ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883) ainsi que ses premières œuvres, qui mettaient en pratique ses réflexions théoriques. Rapidement pourtant, l'amitié a cédé la place à l'hostilité, Bourget dérivant vers une mondanité et une psychologie de classe qui provoquent rapidement les sarcasmes de Mirbeau. En 1889, la rupture est consommée. L'ombre de Bourget hante les dialogues sous différentes formes. Le romancier est d'abord l'un des modèles dont s'inspire Mirbeau pour créer « l'illustre écrivain », personnage d'« Interview », qui réapparaîtra dans le cycle « Chez l'illustre écrivain », publié dans *Le Journal* du 17 octobre au 28 novembre 1897. Loin de parler de littérature avec le journaliste venu l'interroger, l'auteur exhibe ses signes extérieurs de richesse et de distinction dans une mise en scène très étudiée, où objets et vêtements tiennent lieu de talent. Pour caricaturale que soit la présentation, elle est le reflet d'une pratique courante, que Mirbeau brocardait déjà en 1889 à propos du même Bourget : « *Le Gaulois* refait un “chez Paul Bourget” » avec une exégèse nouvelle de son cabinet de travail et de ses bibelots d'art. »¹³ Il évoquait à nouveau cette collusion entre la presse et la littérature dans un article du *Figaro* intitulé « Le Manuel de savoir écrire » (11 mai

¹² L'année même où le texte de Mirbeau paraît, le Naturalisme est pris à parti par Pierre Quillard dans son article « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » qui paraît dans la *Revue dramatique*. Il y attaque la recherche de l'exactitude des décors, poussée à l'extrême par Antoine dans sa mise en scène des *Bouchers* de Fernand Ieres, qui aboutit à montrer sur scène « la viande [qui] saigne à l'étal des bouchers. »

¹³ Lettre à Paul Hervieu, vers le 6 mars 1889, *Correspondance générale*, t. II, *op. cit.*, p. 47.

1889) dont « Interview » reprend l'idée principale : la réclame comme meilleur moyen de réussite littéraire. L'onomastique sert également la dimension caricaturale des articles. Dans « Une lecture », le sobriquet Byronnet, qui, pour commencer comme Byron s'achève comme Bourget, dissimule là encore à peine le romancier psychologique, et le snobisme grandissant qui est le sien depuis la parution du *Disciple* en 1889¹⁴.

Émile Zola est une autre cible, mais évoquée de la manière la plus elliptique qui soit, par le biais d'une expression que seul le contexte de l'époque permet de lui attribuer. Ce qui n'échappe pas aux contemporains des *Dialogues tristes* qui suivent l'actualité dans les journaux, les querelles qui y naissent, s'amplifient ou se dégonflent tout aussi soudainement, ne peut que passer inaperçu pour le lecteur d'aujourd'hui. Or, toute la série est construite sur le principe de l'allusion plus ou moins explicite à l'actualité. Mirbeau, qui admire Zola comme écrivain (« l'artiste énorme, l'évocat puissant des foules, le descriptif éblouissant »¹⁵), est devenu très hostile à l'homme, considérant que ce dernier ne cesse de s'avilir par ses nombreuses compromissions au nombre desquelles il faut compter la croix de la Légion d'Honneur, reçue le 14 juillet 1888, le désir d'entrer à l'Académie Française, annoncé dans la foulée le 18 juillet, et enfin, son attitude dans l'affaire de la Société des Gens de Lettres qui, en juillet 1891, s'était mis en tête de réclamer à Jean Grave des droits d'auteur pour les textes qu'il reproduisait dans le supplément littéraire de son hebdomadaire *La Révolte*. Ces différents événements ont donné lieu à deux articles très virulents envers Zola : « La Fin d'un homme », qui est paru dans *Le Figaro* du 9 août 1888, et « Encore la Société des Gens de Lettres » (*L'Écho de Paris*, 11 août 1891), contemporain de la série des *Dialogues tristes*. C'est dans « Le Mal moderne » que Mirbeau s'en prend à lui en plaçant dans la bouche du premier passant, patriote revanchard, prêt à tout – sauf à risquer sa vie – pour reconquérir les provinces perdues, l'expression terrible « bain de sang », que Zola vient d'employer dans un article du *Figaro* (1^{er} septembre 1891) intitulé « Sedan »¹⁶. La haute exigence qu'a Mirbeau de l'art le conduit souvent à ce genre de violents raccourcis en forme d'anathèmes. Lui qui ne sépare pas l'esthétique de l'éthique a du mal à accepter que l'homme et l'œuvre ne se correspondent pas. Il est d'autant plus intransigeant en la matière qu'il sait ce qu'il en coûte de devoir mettre sa plume au service d'une pensée qui n'est pas la sienne. Tandis qu'il n'est pas encore, en ces années 1890, complètement affranchi des nécessités journalistiques, il ne comprend pas que Zola, libre de ses opinions par la fortune amassée en littérature, ne soit pas résolument du parti du progrès. Il reviendra à des sentiments plus amènes vis-à-vis du romancier naturaliste quand l'affaire Dreyfus révélera, en lui, le farouche partisan de la justice que l'on sait.

De l'esthétique à la politique, il n'y a qu'un pas que la série franchit allègrement. Les dialogues repèrent et répètent les truismes sur lesquels reposent les *a priori* et les angoisses de la société, depuis les préjugés les plus tenaces (comme lorsque la femme du dialogue « Nos domestiques », déduit l'origine régionale de la femme de chambre, son interlocutrice, à partir de son nom, ou bien quand elle ironise sur la saleté proverbiale des Bretonnes), jusqu'à ce que Marc Angenot nomme les « fétiches » et les « tabous »¹⁷. Très significatif de cet aspect de l'écriture, est le dialogue « Tous patriotes », consacré à l'affaire Gourmont. Suite à la publication de son article « Le Joujou patriotisme » dans le numéro d'avril 1891 du *Mercure de France*, le jeune attaché à la Bibliothèque Nationale est la cible de nombreuses attaques de la part des journaux nationalistes. Mirbeau défendra sa cause en l'évoquant d'une manière louangeuse dans sa réponse à *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (*L'Écho de Paris*, 22 avril 1891), et en écrivant en juin

¹⁴ Mirbeau déclarera en 1891 à Jules Huret venu l'interroger : « La psychologie de Bourget, [...], c'est de l'excellent snobisme » (*Enquête sur l'évolution littéraire*, *L'Écho de Paris*, 22 avril 1891).

¹⁵ Réponse de Mirbeau à Jules Huret, *L'Écho de Paris*, 22 avril 1891.

¹⁶ Pour commémorer le vingt et unième anniversaire de la défaite, Zola écrivait : « Oui, il y a eu là un bain de sang nécessaire. La leçon, à cette heure, apparaît effroyable et profitable. Il ne restait peut-être que ce soufflet à notre orgueil, que cette saignée à nos veines, pour nous refaire une santé. » (*Œuvres*, Pléiade, Gallimard, t. V, pp. 1410-1411). Mirbeau évoque l'article dans une lettre à Pissarro écrite vers le premier septembre : « Et que dites-vous de Zola, qui défend l'idée de guerre ! ». (C. G., t. II, p. 444).

¹⁷ Deux notions définies par Marc Angenot dans 1889. *Un état du discours social*, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p.

« Tous patriotes », en partie à la demande de Gourmont¹⁸. Le fétiche patriotique, « objet de discours construit comme sacralisé, inattaquable, intouchable, auquel tous rendent un hommage dévotieux quels que soient les antagonismes qui les opposent par ailleurs »¹⁹, est l'élément privilégié auquel l'on puisse s'en prendre afin de mettre en cause les confortables assurances d'une société, comme l'avait bien saisi Gourmont qui, avant qu'il ne théorise cette pratique, travaille déjà à dissocier les idées, c'est-à-dire s'efforce de faire rendre gorge à tous les lieux communs de la pensée. Le patriotisme constitue un thème fréquemment mis en scène dans *Les Dialogues tristes* eu égard à la richesse des situations qu'il permet d'exploiter, toute nouveauté faisant événement pour ses partisans. Mirbeau sait donner de la hauteur à cette littérature de circonstance lorsqu'il établit la synthèse de l'esprit du temps en maniant symboles et allégories. « Autour de la colonne » met en scène deux hommes d'âge vénérable, nationalistes et concupiscent, qui s'entretiennent du déclin de la France. La colonne – Vendôme – est alors le motif idéal qui s'érige en symbole d'un patriotisme impuissant et d'une virilité perdue. Déambulant autour du monument, les vieux messieurs ne sont plus capables que de se payer de mots pour annoncer la revanche, toujours à venir, et d'insulter les jeunes ouvrières, indifférentes à leurs avances. Impuissances politique et sexuelle se conjuguent jusque dans la déviance du comportement des deux vieillards, qui en fait l'incarnation des contradictions dans lesquelles se débat une époque tenaillée par ses instincts belliqueux et sensuels, mais incapable de les assouvir.

La même mauvaise foi est illustrée par « Le Mal moderne », quand le deuxième passant, porte-parole de Mirbeau, réplique au premier, qui dit déplorer les provinces perdues, que sa « façon de pleurer est commode et joyeuse... ». S'affronter au réel est toujours facteur de désillusion comme l'allégorie de l'Humanité en fait à son tour, dans un registre plus grave, la cruelle expérience dans « La Guerre et l'Homme ». Après s'être défiées l'une l'autre par un échange d'épithètes homériques, l'Humanité et la Guerre s'en remettent aux hommes pour savoir laquelle, de la première ou de la seconde, ils espèrent de leurs vœux. Cruelle déception pour l'Humanité qui voit chacun de ses enfants lui préférer, par intérêt, sa rivale. Il n'y a rien à espérer des hommes tant que seul l'égoïsme, qui peut tout aussi bien s'exprimer à l'échelle d'une classe, conduira leurs actions. Cette leçon très pessimiste par laquelle s'achèveront *Les Dialogues tristes*, cette note sombre pourrait être glosée par un prophétique « Fini de rire ! », en guise d'apothéose d'une série démystificatrice. Mais il n'est pas certain que la littérature soit, à elle seule, capable de bousculer l'inertie sociale. Hugo, évoquant l'épidémie de choléra, qui sévit de mars à septembre 1832 et fit 12 733 victimes, notait déjà, dans ses *Choses vues*, à la date du 1^{er} avril : « Pauvres misérables bourgeois égoïstes qui vivent heureux et contents au milieu du peuple décimé tant que la liste fatale du choléra morbus n'entamera pas l'*Almanach des vingt-cinq mille adresses*. »²⁰ D'une épidémie l'autre. Mirbeau, pour sa part, assista aux ravages de la typhoïde en 1888 à Lorient, où il couvrait l'événement pour *Le Figaro*. Cette expérience donnera naissance au dialogue « L'Épidémie », qui, comme pour prouver que les comportements sont immuables, sera repris et étoffé pour devenir, en 1898, l'une des farces de son théâtre.

Vanité de la littérature ? En partie, mais en partie seulement, lors des moments de profonde neurasthénie qui accablent Mirbeau. Pour compenser ce sentiment d'impuissance, le recours maniaque à l'actualité est un réflexe salvateur – c'est une habitude qui lui restera –, que l'on retrouve dans les thèmes des *Dialogues tristes*. Les sujets des articles proviennent du quotidien, de cette réalité événementielle qu'il ne peut occulter en dépit de ses efforts pour se préserver une thébaïde aux Damps. Il ne peut rester indifférent aux événements dont les articles de la série vont s'emparer, comme le font d'ailleurs régulièrement les chroniques qu'il publie parallèlement dans d'autres organes de presse, voire dans *L'Écho de Paris*²¹. Certaines y constituent de véritables

¹⁸ Sur la genèse de ce texte, voir Gérard Poulouin, « Remy de Gourmont et Octave Mirbeau : de l'amitié à la rupture », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 347-348.

¹⁹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 215.

²⁰ V. Hugo, *Choses vues, 1830-1846*, Gallimard, « Folio », 1972, pp. 131-132.

²¹ Son œuvre théâtrale, issue en partie des *Dialogues tristes*, n'échappera pas à la règle, justifiant le nom de « théâtre de journaliste » que lui donne Marie-Françoise Melboux-Montaubin dans son ouvrage *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, éditions des Cahiers intempestifs, collection Lieux littéraires, 6, 2003, p. 282.

doublons²², comme pour mieux redoubler les coups et accentuer ses dénonciations, comme si également, conscient de la continuité de son inspiration, Mirbeau avait voulu mettre en évidence l'originalité de la série et le ton bien à elle qui en fait un exercice d'écriture à part entière.

UN UNIVERS DE FANTOCHES

Crispés sur des valeurs en déclin, conscients d'un inéluctable bouleversement des mœurs et des mentalités, les protagonistes des dialogues ne réagissent plus que par réflexes et perdent peu à peu tout humanité pour se transformer en vains automates, chargés d'énoncer les clichés, lieux communs et idéologèmes fin de siècle. « Le directeur », « premier patriote », « deuxième patriote », « Madame », « la femme de chambre », « premier bourgeois », « deuxième bourgeois », « l'explorateur », « le journaliste », etc. : le monde des *Dialogues tristes* est, à bien des égards, un univers peuplé de pantins, dans lequel l'anonymat des désignations accentue la métamorphose du personnage en stéréotype. Notons au passage l'admirable adéquation des désignations sociales des personnages avec la thématique du conte dans lesquels ils apparaissent. Le substantif « propriétaire », qui présuppose un patrimoine, ne recouvre pas exactement le même champ sémantique que le substantif « bourgeois », qui réfère plutôt à un mode de pensée, même s'il n'exclut pas la possession de grands biens. À preuve, le propriétaire de « Dans la luzerne » ne cesse de ponctuer son discours par la répétition du syntagme « ma luzerne », au milieu de laquelle il est campé durant tout le texte, tandis que les bourgeois de « Sur la berge », devisent, disputent et font assaut d'esprit prudhommesque.

Quand les textes mettent en scène des personnalités (Sarcey, Pessard, Gandillot...), celles-ci sont également réduites à l'état de caricatures par la charge critique du dialogue. Du très simple, et très efficace *leitmotiv* caractérisant et caricatural, aux enchaînements verbaux les plus audacieux, en passant par les raisonnements aberrants, Mirbeau fait preuve d'une étonnante inventivité pour quelqu'un qui se dit en mal d'inspiration. « *L'Intruse* à Nanterre » est un condensé de toutes les ressources du comique mirbellien. Déductions logiques absurdes, comique de situation, de gestes et de paroles, le dialogue est bâti sur un *crescendo* dont la dynamique va à l'amble de l'esprit de Sarcey qui, endormi d'abord, s'éveille peu à peu pour accomplir son devoir : rendre compte de la pièce de Maeterlinck. Un corbeau, Becque, un ours polaire, des choses lestes ou simplement drôles, tout se succède et se métamorphose au gré des approximations de la mémoire embrumée de Sarcey. À défaut de la trame de *L'Intruse*, le procédé du « personnage sublime » de Maeterlinck, « personnage énigmatique, invisible mais partout présent »²³ n'est pas très loin. Mirbeau en inverse simplement la valeur : de la mort ou du malheur, qui nous font prendre conscience de la condition de l'homme, nous passons à la bêtise obstinée, à la médiocrité de quelques-uns qui nous renverra le miroir de la nôtre.

Caricatures eux-mêmes, les personnages évoluent dans un univers stéréotypé, constitué de représentations sociales figées, un monde artificiel dans lequel règne la plus grande confusion entre les êtres, les choses et les valeurs. Le dialogue intitulé « Paternité », pourtant fort émouvant lorsque se fait entendre la voix de la jeune femme, constitue un modèle du genre. La mise en situation, habituellement neutre, laisse filtrer des jugements évaluatifs qui en trahissent le caractère factice : « *Décor archiconnu* » ; « *Une femme – Italienne naturellement* », « *Elle tient à la main, on ne sait en vertu de quel symbole, une orange* ». De même, au cours du dialogue, lorsque le modèle regarde à l'extérieur de l'atelier, elle « *découvre, comme bien l'on pense, l'avenue de Villiers* ». De son côté, Hector Pessard pourrait être le digne représentant du comble, genre cher à Alphonse Allais, pour sa déontologie en matière de critique qui le pousse à ignorer toute pièce dont il doit faire la critique afin de conserver les idées claires. Le personnage donne à son parti pris une justification qui, pour être judicieuse, n'en résume pas moins admirablement ce monde de l'artifice où règne les

²² « *L'Intruse* à Nanterre » (26 mai 1891) et « Esthétique théâtrale » (16 juin 1891) font allusion à Becque en écho à l'article analytique « L'Idée de Henry Becque », paru le 22 décembre 1890 ; « L'Esprit national » (13 octobre 1891) fait un bilan sur le boulangisme après que deux dialogues ont évoqué la fièvre patriotique le 30 juin (« Tous Patriotes ») et le 8 septembre (« Le Mal moderne ») ; « Sur un Député » (18 juillet 1892) succède à « L'Épidémie » (12 juillet 1892), qui met en scène un conseil municipal.

²³ M. Maeterlinck,

apparences et dans lequel chacun, détenteur d'une fonction, s'y trouve strictement réduit, une mascarade, en somme : « Comme Sarcey, je confonds tout... l'ingénue du Gymnase avec le traître de l'Ambigu... l'amoureux avec le vieux docteur... la fin de ceci avec le commencement de cela... Molière avec Burani... Shakespeare avec Pierre Decourcelle... » (« Les Scrupules de M. Hector Pessard »).

Le théâtre d'ombres qu'instaure Mirbeau n'est pas un vain mot, elles sont nombreuses à apparaître au détour des textes, qu'elles soient imaginaires – mais néanmoins menaçantes aux yeux d'Hector Pessard, comme celles qui rôdent dans son cabinet de travail pourtant protégé par « l'âme de M. Thiers [qui] plane, invisible, protectrice » (« Les Scrupules de M. Hector Pessard »), qu'elles prennent fugacement la silhouette de Beethoven, Berlioz ou Wagner avant de se matérialiser en celle d'Offenbach (« La Nuit d'avril »), ou bien encore qu'elles étendent symboliquement leur forme comme à la fin de « Autour de la colonne », où l'ombre projetée de la colonne Vendôme « s'affile, [...], mince, longue et conquérante, comme le profit de M. Déroulède. » Une telle société baigne dans une superstition diffuse qui, sommeil de la raison, engendre des monstres. Car, pour être immatérielles, les ombres n'en sont pas moins des preuves à charge tangibles contre le caractère irrationnel du patriotisme, de l'amour des formes convenues et de la peur de l'autre. Elles se muent donc en symboles grossiers à l'image des types, qui, dans certains dialogues, perdent la légèreté allusive de la nuée pour se muer en pesants idéologues. La lourde évidence de certains textes comme « Le Mal moderne », l'absence de toute subtilité dans la distribution des valeurs (ici, le sceptique ironique et le patriote obtus) servent à mieux dénoncer, par contraste, la parole mystifiante, les discours alarmistes et la posture – ou l'imposture – qui consiste à réfuter les événements et à se prévaloir d'une vérité supérieure, cachée sous les apparences et alimentant tous les fantasmes de la fin de siècle. Pour les patriotes les plus fervents, le langage se trouve investi d'une charge émotive nouvelle grâce à laquelle s'instaure un code de communication qui fera le départ entre les nationalistes et les traîtres²⁴ ; pour eux encore, les sceptiques qui refusent les discours tragiques sont aveugles aux maux que recèle leur époque : la décadence, la sournoise hégémonie de l'Allemagne doublée de celle des Juifs... Le vocabulaire pseudo scientifique qui domine dans la bouche de certains personnages est patent : il s'agit de voir, d'analyser, d'examiner, de faire de la « physiologie sociale » (« Le Mal moderne »). Cette complexité annoncée du monde possède sa contrepartie dans les solutions, aussi simples que radicales, proposées pour y remédier : « un bain de sang » (*ibidem*), « aux grands maux les grands remèdes » (*ibidem*)...

La dénonciation des apparences dont Mirbeau commence, avec ses dialogues, à se faire le champion serait donc à double tranchant si une différence essentielle ne séparait ses intentions de celles de ses personnages. Il s'agit pour l'auteur d'arracher les masques et de donner à voir le visage grimaçant du réel, tandis que le patriotisme ne cherche rien d'autre, dans cette quête du vrai, que la confirmation de ses propres valeurs et veut renverser les évidences sans pour autant lâcher ses certitudes. À preuve, l'emploi récurrent de la tautologie dans la bouche des personnages, qui se rassurent ainsi, à moindres frais, sur les aléas du monde. À la définition lapidaire, « [u]ne pièce est une pièce », du directeur de théâtre (« Esthétique théâtrale ») répond le solennel « [l]a France est la France » (« Tous patriotes »). Mirbeau affiche donc ouvertement la « bêtise au front de taureau » de ses adversaires, quitte à passer pour un piètre ironiste. La farce lui permettra de donner un tour plus léger à d'autres textes. Ainsi, « Esthétique théâtrale » use-t-il du comique de gestes et de répétition pour traduire, d'une manière à la fois détournée, mais très explicite, la rivalité entre le théâtre moderne et le théâtre conventionnel : le jeune auteur, convié chez le directeur de théâtre pour s'entendre signifier un refus, s'assoira à deux reprises sur une pièce de Delpit.

Les Dialogues tristes sont une version moderne des *Caractères* de La Bruyère. Ils inversent les places du dialogue fictif auquel avait fréquemment recours le moraliste. Ce n'est plus lui qui œuvre, en déformant la parole de l'autre, mais directement cette dernière, qui est exhibée sans

²⁴ L'incipit du dialogue « Le Mal moderne » offre un bon exemple de double sémantisme. L'information « *Les nouvelles sont excellentes* » prise au pied de la lettre comme indice de l'apaisement des tensions internationales par l'interlocuteur le disqualifie comme bon patriote, puisqu'il faut, *a contrario*, l'interpréter comme signe de la marche du monde à la guerre, ainsi que l'explique le premier personnage.

truchement, donnant plus de poids et de réalité aux fantoches qui s'agitent sous les yeux du lecteur. Nous retrouvons ici la foi de Mirbeau en la parole vive, celle de la conversation, du témoignage ou de la rumeur, qui, pour être parfois fallacieuse, n'en exprime pas moins une partie de la vérité sociale, et qui surtout, lorsqu'elle prend l'apparence de la parole surprise, de la conversation à laquelle le lecteur est convié par effraction, est capable de traduire la vérité profonde des êtres. La « joie d'une conversation sérieuse », dont se plaignent de ne pas pouvoir jouir les deux bourgeois de « Sur la berge », est bien plus celle que prend le lecteur en découvrant leurs propos dont l'essence est la paranoïa, la tautologie et la rodomontade. Loin des conventions que leur impose la société et soumis à l'impitoyable mécanique du dialogue fictif, les personnages mis en scène lâchent la bonde à une parole qui les trahissent en dévoilant ce qu'ils sont réellement. C'est à une autre réussite du même genre que font alors inmanquablement songer les textes de Mirbeau : la grande *Enquête sur l'évolution littéraire* que Jules Huret mène dans les colonnes de *L'Écho de Paris* en 1891, dans laquelle le journaliste « oblige chacun à se révéler tout entier, à montrer ce qu'il y a en lui, sous le maquillage des faux sentiments et des grandes idées, de grotesque et de ridicule, de grinçant. »²⁵ La parole est donc un élément de la psychologie du personnage. Il y a loin cependant, de la caricature des *Dialogues tristes*, à « [l']ironie tendre » que peut défendre Mirbeau, par laquelle « on atteint au très grand art »²⁶. Mais les dialogues ne prétendent pas au chef-d'œuvre ; ils en sont les prolégomènes. Mirbeau les nomme ses « *chroniques dialoguées* »²⁷ : elles ont la forme de la chronique, mais ce sont des chroniques particulières qui, bien qu'en prise avec la réalité, jouent toutefois la carte de l'invention et de la boursoufflure verbale. Leur forme n'est, en définitive, rien d'autre qu'un simulacre du réel qui répond, sur le mode parodique, au sérieux compassé d'un Bourget et de sa « psychologie de carton »²⁸. En prenant l'aspect de l'espace scénique, l'illusion de réalité créée par les dialogues, devient, dans tous les sens du terme, une illusion comique.

UN THÉÂTRE IMPOSSIBLE

S'il a pu, déjà, donner de nombreuses chroniques dans lesquelles il employait le dialogue et si, surtout, il va solliciter de plus en plus le procédé, allant même jusqu'à faire de certains romans des textes où le discours phagocyte le récit, *Les Dialogues tristes* s'en distinguent par leur présentation de type théâtral. Au moment même où Mirbeau mêle dans sa série les registres réaliste et farcesque au pathétique éthéré des dialogues à la manière de Maeterlinck, Jean Jullien s'efforce, dans sa revue *Art et critique* (1889-1890), de concilier Naturalisme et Symbolisme à la scène. Comme lui, Mirbeau renvoie dos à dos les deux esthétiques rivales et leur compétition stérile. Dans sa réponse, déjà évoquée, à *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, il rendra grâce aux poètes symbolistes, qui furent le pilier du Théâtre d'Art de Paul Fort, mais conclura son interview par un appel à la vocation socialiste du roman, genre qui présida à la naissance du Théâtre-Libre, sur la scène duquel la plupart des pièces ne furent que des adaptations des récits à succès du Naturalisme. L'œuvre réussie se moque des étiquettes, de même que Mirbeau s'« en fiche ». Il peut donc admirer les drames de Paul Claudel, *Tête d'or* (1889) ou *La Ville* (1892), au symbolisme profond auquel il avoue ne pas adhérer toujours, et qui sont réputés injouables. Mais n'y a-t-il pas tout un courant ancien qui, remontant à Musset, proposait déjà l'oubli des contraintes scéniques pour ne se consacrer qu'à un *Théâtre en liberté*, dont « les pièces sont jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit. »²⁹ ? Entre Maeterlinck révélé et Jarry en gestation, Mirbeau transforme, avec *Les Dialogues tristes*, le théâtre de marionnettes rêvé par le premier, en scène grotesque qu'inaugurera le second. Début septembre 1891, alors qu'un peu plus de la moitié de la série a été publiée, Mirbeau écrit une lettre à Monet dans laquelle il évoque « l'infériorité du roman,

²⁵ Octave Mirbeau, « L'Enquête littéraire », *Le Figaro*, 25 août 1891.

²⁶ Lettre à Jules Huret, mai-juin 1891, *Correspondance générale*, t. II, p. 409.

²⁷ Cité par P. Michel et J. F. Nivet dans leur biographie *Mirbeau, L'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 433

²⁸ Ainsi que la définit Mirbeau dans sa réponse à Jules Huret, *L'Écho de Paris*, 22 avril 1891.

²⁹ Victor Hugo, *Théâtre en liberté*, 1886. Cité par Akalia-Viala dans son article « Le Théâtre français », in *Le Théâtre en Occident*, Gallimard, coll. La Pléiade, 1965, p. 927.

comme manière d'expression » et annonce qu'il va se mettre à « tenter du théâtre »³⁰. Faut-il y déceler l'influence d'une forme qui, choisie par défaut, se révèle peu à peu, au gré des variations introduites, riche de potentialités à ses yeux ? Que sont, en effet, concrètement, *Les Dialogues tristes* ? Des textes qui, chacun, débutent par une didascalie externe présentant les personnages et les lieux. Plusieurs traditions se trouvent condensées dans cette convention. Sous leur aspect le plus succinct, ces informations servent à camper rapidement le contexte et sont héritières des textes écrits pour le cabaret ; d'autres très minutieuses renvoient à l'esthétique naturaliste, notamment à l'objet « vrai » qui tend à supplanter l'artifice des décors antérieurs ; d'autres encore se développent outrancièrement pour former un véritable *incipit* descriptif de type romanesque. Ces dernières empruntent des traits de l'écriture artiste (« squelettaires » dans « Fructidor »), des procédés littéraires transposés de l'Impressionnisme tels que la vaporisation des éléments, la vibration de la couleur et du motif (« *Au-dessus, le ciel est pur, d'un bleu qui va se poudrant d'or et se lavant de rose à l'horizon* » dans « Le Poitrinaire »), ou encore les marques du discours didactique comme les répétitions, les phrases brèves purement dénotatives et des articulations logiques fortes. On ne les rencontre que dans les dialogues dont la tonalité est la plus pathétique, dans les textes les plus fidèles à l'esthétique de Maeterlinck où elles forment un seuil sensitif qui prépare le lecteur à entrer dans l'étrangeté de ces « drame[s] somnambulique[s] »³¹ : « Le Poitrinaire », « Sur la route », « Chez les fous », « Fructidor »³².

Outre cette entrée en matière, le texte est émaillé de didascalies internes portant sur les attitudes, les émotions, la profération, autant d'indications pour une mise en scène potentielle qui réduisent l'écart entre l'article et le texte dramatique. « L'Épidémie » s'achève sur un explicite « *Scrutin et rideau* » ; aussi significatif est le « *Il sort* » par lequel se terminent « Une lecture » et « La Grande voix de la presse ». Les textes jouent donc bien avec un possible espace scénique ; pour autant Mirbeau aspire à autre chose et, pour être du théâtre, *Les Dialogues tristes* se révèlent rapidement être un théâtre impossible. Ce sont les indications « pleinairistes », pour reprendre un terme dévolu à la peinture, qui, d'abord, empêchent toute transposition scénique par leur ampleur et leur richesse. Ensuite, un certain nombre de protagonistes occupent un rôle important sans présenter les garanties de docilité du comédien : l'intérêt du dialogue « Dans la luzerne » repose en grande partie sur le comportement du chien, censé lever le gibier. Enfin, la loufoquerie affichée de certaines didascalies ruine toute prétention à la crédibilité : « *Un chat saute sur le bureau. Il ressemble à M. Thiers.* » dans « Les Scrupules de M. Hector Pessard », tandis que la bouffonnerie l'emporte dans « La Nuit d'avril » (« *Bruits de cymbales et de grosse caisse. M. Émile Blavet et Offenbach s'élèvent dans les airs, portés par le manche de la contrebasse. Apothéose* »). Cadre naturaliste tentant de reconstituer obsessionnellement le réel, et contaminé par des paysages d'âme eux-mêmes décrédibilisés par le caractère farcesque des personnages, le lieu de l'action des saynètes mirbelliennes est un lieu fantasmagorique, le cadre idéalement reconstitué par Mirbeau pour que prennent corps les personnages-prétextes de son esthétique. Une autre version, engagée, en quelque sorte de la didascalie de *La Fille aux mains coupées*³³, dont « *l'action se passe n'importe où et plutôt au Moyen Âge* » et moquée par Jarry, en 1896, dans son *Autre présentation d'Ubu Roi* : « *Le rideau dévoile un décor [pour Ubu Roi] qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu, de même que l'action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part...* »

Ni passion pour le concret qui envahit la scène naturaliste, ni engouement pour le voile jeté sur le réel tel que l'expérimentent les symbolistes, *Les Dialogues tristes*, s'ils esquissent un théâtre possible, proposent un entre-deux d'autant plus facilité par la disponibilité de l'inspiration de Mirbeau et la désinvolture affichée de certains textes. Le futur dramaturge pourrait bien faire, là, figure de dilettante en cédant à « une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très

³⁰ *Correspondance générale*, t. II, *op. cit.*, pp. 446-447.

³¹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p.110.

³² On ne rencontre ce type de didascalie qu'une seule fois dans un texte satirique. Elle sert alors la visée polémique en esquissant les contours d'un décor idyllique dont la perfection est rompue par l'intrusion de la figure du bourgeois (« Sur la berge »).

³³ Pièce publiée en 1886 par Pierre Quillard et jouée au Théâtre d'Art de Paul Fort en 1891.

voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ses formes sans nous donner à aucune. »³⁴

Une scène sur laquelle il ne se passe rien.

Pour Coquelin cadet, « [i]l faut que le monologue ait un commencement, un début et une fin »³⁵, car le genre repose sur une progression propre à favoriser les effets dilatoires et tous les caprices du récitant, qui mène l'anecdote au gré des péripéties verbales jusqu'à son terme, où éclate toute sa nature comique. L'originalité des *Dialogues tristes*, si nous les comparons avec les saynètes et les monologues qui lui sont contemporains, est qu'ils ne racontent en définitive rien. Ce sont des instants arrachés au *continuum* temporel sans que rien de particulièrement remarquable ne motive ce choix. En ce sens, rien de plus éloigné de ces textes que l'idée d'intrigue puisque nulle action ne s'y ébauche, quel que soit le registre, satirique ou compassionnel, employé. Le premier livre au lecteur des instantanés de la société contemporaine par le biais de cette scène qui exhibe les personnages dans des conversations intimes. Dans l'échange verbal qui s'instaure se révèle la nature véritable des individus qui ôtent le masque ; la conversation fait craquer le vernis social pour laisser entrevoir en chaque personnage un monstre de bêtise ou d'égoïsme. La disparition de toute instance énonciative, en accentuant la *mimesis*, accroît l'illusion d'objectivité et délègue au lecteur le jugement. Toute proportion gardée, pour des textes voués, *a priori*, uniquement à exister sous la forme d'article de presse, la forme répond à cette définition du théâtre, qui, « [p]arce qu'il sollicite l'émotion "en direct", [...] a toujours une dimension idéologique »³⁶. Dans ce contexte, la série s'apparente presque à une enquête documentaire dans la forme choisie, qui fait des dialogues autant de témoignages sur l'époque.

Le second registre poursuit le même objectif en empruntant une voie différente, moins démonstrative, et en s'adressant plus aux sentiments qu'à la raison. Il s'agit alors de faire entendre la voix des plus miséreux, des plus fragiles, des blessés de l'existence. « Sur la route » s'achemine vers la mort des deux petits ramoneurs. Suivant l'engourdissement qui les saisit, le dialogue se fait de plus en plus lent, répétitif, se réduit à la toute fin à des échos de voix qui s'amenuisent peu à peu, comme la cloche qui retentit dans le lointain. La mort impose le silence à ces répliques écholaliques qui, au sens propre, tintinnabulent. Les voix résonnent comme un glas qu'imiterait une voix d'enfant, grêle, à peine audible. Un théâtre sur rien ? Comme il y aura des romans sur rien ?³⁷ Oui, cela semble possible, c'est là d'ailleurs la part constante que Mirbeau hérite de Maeterlinck et de son dialogue, étale au long de la pièce, sans points forts, où seule domine la fragilité de la voix qui s'épanche. À « la conscience de l'écho », évoquée par Mallarmé dans son « Crayonné au théâtre »³⁸, et à ces répétitions cherchant à « faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et interrompu de l'être et de sa destinée »³⁹, correspond, en contrepoint, un comique de répétition dans les dialogues les plus ouvertement farcesques. Le solipsisme dont ils témoignent est la marque de leur intransitivité, qu'il s'agisse de Sarcey comparant Gandillot à Molière, de Pessard gribouillant inlassablement les mêmes injures à l'encontre de la littérature nouvelle, ou bien encore de la conversation entre l'illustre écrivain et le journaliste, qui n'en finiront jamais de faire l'inventaire ostentatoire de son intérieur, pour l'un, et d'admirer servilement, pour l'autre.

Pour quelques textes résolument comiques qui s'achèvent sur un bon mot final, qui, pour être banal, n'en conserve pas moins l'efficace portée roborative de la satire⁴⁰, rares sont les

³⁴ Selon la définition qu'en donne Paul Bourget à propos de Renan. Cité par Emmanuel Godo, *Histoire de la conversation*, Paris, P.U.F., 2003, p. 254.

³⁵ *Le Monologue moderne*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ Alain Viala, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, P.U.F., 1997, p. 17.

³⁷ Marie-Françoise Montaubin a étudié cet aspect de la poétique mirbellienne dans son article « Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible... ? », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995. Sylvie Thorel-Cailletau fait la synthèse du thème dans son ouvrage *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

³⁸ Section « Planches et feuillets », in *Divagations* (1897), Gallimard, collection « Poésie », 2003, p. 238.

³⁹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ C'est le cas dans « Consultation », qui aborde le thème de l'avortement et s'achève par un cri du cœur, bien paradoxal, de l'homme venu solliciter le médecin : « Oh ! cher ami !... Vous nous sauvez la vie... ».

dialogues qui appellent une chute ; Mirbeau n'y cultive pas l'art de la pointe ; l'inachèvement domine et, avec lui, l'impression d'une mécanique verbale qui tourne à vide : les textes pourraient se poursuivre *ad libitum*, pris dans l'élan d'absurdité de leurs locuteurs. Mirbeau clôture certains dialogues d'une manière extrêmement laconique, par une simple didascalie : « *La conversation continue* » dans « Interview » et dans « Profil d'explorateur », ou, d'une façon plus marquée, par la parole obsessionnelle d'un personnage qui lui fait répéter, au moment de prendre congé du lecteur, les mêmes propos convulsifs qu'il tenait déjà à l'ouverture du texte (« Les Scrupules de M. Hector Pessard »). Très symptomatiques de cet aspect, les points de suspension signifieront, avec désinvolture, que tout est dit et qu'il n'y a pas lieu de rapporter plus avant des paroles aussi vaines. Le pendant pathétique de cette circularité stérile laisse une étrange impression d'impuissance face à l'ordre des choses. Lorsque s'achève le dialogue entre la mère et ses enfants, « *la pluie continue de tomber dans la chambre* » qui abrite la famille du pauvre pêcheur, et avec elle toute lueur d'espoir disparaît devant l'immutabilité du sort. Moins résigné, le jeune homme de « Fructidor » termine le dialogue qu'il a eu avec un indigent par une longue tirade didactique dans laquelle il dénonce, emphatique et naïf à la fois, les « crimes sociaux » et les « souffrances humaines ». Malgré tout, c'est la même description rayonnante de la nature en éveil qui se répète, comme si, entre sa première apparition au début du texte et son retour à la fin, rien n'était advenu, comme si le pauvre n'avait jamais existé, rendant la révolte individuelle bien dérisoire.

UNE ESTHÉTIQUE MÊLÉE

Que l'on considère la série dans son ensemble ou chaque texte en particulier, on est frappé par le brouillage constant des valeurs auquel se plaît Mirbeau. De l'alternance des registres aux personnages à multiples facettes, tout est fait pour que la satire ne se fige jamais en discours dogmatique. On a rarement vu en Mirbeau un modèle de tolérance, on aime bien plutôt à faire de lui un farouche pamphlétaire prompt à distribuer les anathèmes à la volée. Pourtant, il est rare que ses textes soient exclusivement monologiques. S'ils sont souvent un piège tendu au public par le jeu avec les codes et les canons d'un genre, ils n'ont d'autre but que d'éveiller les consciences. Mais éveiller ne veut pas dire déformer, et l'absence de discours dominant dans les romans est la preuve que le lecteur reste seul responsable du sens qu'il confère à l'œuvre. L'auteur aura d'ailleurs souvent à cœur de laisser entendre la voix des exclus plutôt que de parler à leur place, préférant à l'œuvre à thèse une manière plus propice à exprimer la compassion et à faire naître un sentiment de révolte. D'où le recours fréquent dans ses écrits à la narration à la première personne qui donne l'illusion d'une subjectivité qui s'exprime sans médiation. *Le Journal d'une femme de chambre* (dont la première version, donnée en feuilleton dans *L'Écho de Paris* du 20 octobre 1891 au 26 avril 1892, est contemporaine de la série de dialogues) en est sans doute l'exemple emblématique. Cette liberté du texte justifie le balancement entre émotion et dérision qui alimente *Les Dialogues tristes*, alternance des registres qui vont jusqu'à se télescoper au cœur du même texte, au sein du même personnage, pour créer cette hétérogénéité propre à l'écriture mirbellienne. La caricature cède ainsi la place, en quelques rares instants, il est vrai, à une polyphonie qui laisse percevoir un point de vue plus complexe.

Les voies de l'art sont difficiles et, entre contraintes économiques, prestige social ou lien familial, les concessions de chacun sont responsables de la facilité à laquelle cèdent les choix artistiques ou politiques. Mirbeau ne s'en excepte pas. Le fatalisme du directeur de théâtre (qui loin de l'agitation de Paris, a eu la révélation des inepties qu'il faisait jouer, mais, qui, de retour dans la capitale, cède de nouveau à l'ordre ancien par pusillanimité) pourrait bien être le sien, alors que, réfugié aux Damps, il goûte aux joies de la nature qui le venge de la littérature. Il a toutefois dû reprendre le labeur journalistique, infâme et ingrat quand il n'est pas simplement abêtissant, activité si détestée qu'il écrit à Mallarmé : « Cette besogne du journalisme est tellement odieuse, surtout de loin, quand on est dans des paysages de brume, et dans les fleurs : on veut s'en tirer tout de suite, pour n'y plus songer. »⁴¹ De même, les scrupules de Pessard ne sont-ils pas déjà les siens, usurpant

⁴¹ Lettre à Mallarmé du 1^{er} octobre 1890, *Correspondance générale*, t. II, *op. cit.*, p. 288.

une gloire⁴² qu'il obtient du bout d'une plume rageuse plutôt que par l'art et l'exercice difficile d'un « roman d'idées pures », comme il en a le désir, mais pas encore les moyens ? Le personnage dissimule parfois les confessions de Mirbeau tout comme il peut devenir un étonnant porte-parole. Ainsi du directeur de théâtre encore, faisant un réquisitoire en règle de la pièce de Delpit, « parfaite image du néant » (« Esthétique théâtrale »), ou de Brisson, le gendre de Sarcey, qui, lorsqu'il admoneste son beau-père afin qu'il se mette à l'œuvre, en s'agaçant de son gâtisme qui lui fait tout confondre, dit tout haut ce que les autres pensent tout bas, et devient, lui le critique honni, la chambre d'écho des valeurs du satiriste. Le cynisme du médecin de « Consultation » s'accommoderait assez bien de certaines opinions mirbelliennes sur la relativité des mœurs ; quant aux arguments de son client, ils prennent, nécessité faisant loin, des accents progressistes pour le moins inattendus, lorsque ce « député très en vue » évoque « la liberté individuelle » et « la liberté de l'avortement ».

Hormis « Le Poitrinaire », les textes pathétiques présentent tous un ou plusieurs éléments dissonants, à commencer par « Le Pauvre Pêcheur ! », annonciateur de la série. La citation de Judith Gautier qui sert d'épigraphe au dialogue, pour emprunter à la sagesse orientale la forme aphoristique, n'en est pas moins comique par le décalage logique et la cocasserie de l'image, comme si, au seuil du texte, Mirbeau avait voulu en désamorcer la charge pathétique afin de ne pas sombrer dans l'excès de misérabilisme. « Sur la route », dialogue triste s'il en est, s'achève par l'arrivée du cantonnier qui, après les voix diaphanes des deux ramoneurs, fait retentir une parole triviale en une longue tirade émaillée de jurons et de cuirs. Pour être digne de courage – et de pitié –, la proposition que la femme impotente fait à son mari, dans « En route », est grevée par des préoccupations de respectabilité et de moralité bourgeoises, et plusieurs des didascalies du texte déjouent la gravité du sujet en organisant une pantomime burlesque des personnages secondaires. Ombres, marionnettes ou simples silhouettes, les personnages sont le prétexte à un jeu de voix organisé pour faire contraster les figures humaines et les groupes sociaux. Tout fonctionne par reflets dans des textes laissant peu de place à un quelconque réalisme idiomatique pour favoriser l'affrontement des tonalités : le pathétique dénonce le grotesque, qui lui-même s'étonne de l'existence du premier.

Cette insistance à jouer de la parole est annonciatrice d'une œuvre faisant de plus en plus de place à la conversation, et qui pourrait bien entrer dans cette catégorie d'écrits, qui émergent alors pour s'épanouir au siècle suivant, que l'on a baptisée du nom de « roman dialogué » ou de « roman parlant ». Se servir de la voix d'autrui ou la servir, voilà le propre de l'écriture du « don Juan de l'idéal » dont la facilité outrancière, à laquelle il cède dans quelques dialogues, ne doit pas occulter le jeu polyphonique complexe et l'esthétique mêlée qu'il met en œuvre : ils résonnent comme une mise en garde contre la tentation manichéenne à laquelle vont succomber les discours progressistes aussi bien que les conservateurs lors de la radicalisation du mouvement anarchiste en 1893 : la foi enthousiaste qu'engendrent les promesses des « mauvais bergers », comme l'ostracisme d'un gouvernement apeuré, peut conduire au pire.

Qu'ils usent du pastiche ou de la caricature, *Les Dialogues tristes* sont un travail alimentaire effectué par Mirbeau en dépit de son « dégoût insurmontable du journalisme »⁴³, mais ils se doublent d'une part d'expérimentation, faite à moindres frais, de la recherche d'une voie propre après la crise qui suit l'échec relatif de *Sébastien Roch. Dans le ciel*, qui paraîtra du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893 dans *L'Écho de Paris*, témoignera encore, par ses thèmes comme par son devenir (Mirbeau ne le publiera pas en volume), de ces années d'errance stylistique et formelle, ainsi que des affres de la création⁴⁴. En donnant le jour à plusieurs textes que l'auteur réinvestira,

⁴² Mirbeau est en train de se bâtir une renommée de chroniqueur et de critique qui fera de lui le journaliste le plus écouté, et le mieux rémunéré, de l'époque.

⁴³ Lettre à Mallarmé, 1^{er} octobre 1890, *Correspondance générale*, t. II, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁴ Pour ne rien dire des trois livraisons de *En mission*, données à *L'Écho de Paris* en 1893 et futurs éléments du *Jardin des supplices* (1899), ni du *Journal d'une femme de chambre* dont la version en feuilleton paraît dans le même journal de 1891 à 1892 avant d'être publié en 1900 avec des remaniements.

selon un usage de plus en plus fréquent, dans des compositions futures⁴⁵, la série constitue, néanmoins, une véritable matrice des ouvrages de cette seconde période de Mirbeau qui fait suite aux textes dits “autobiographiques”. Romans ou théâtre, l’œuvre à venir est là, en germination.

Arnaud VAREILLE

Note sur la présente édition

La présente édition donne à lire les *Dialogues tristes* dans leur version originale, parue dans *L’Écho de Paris* de 1890 à 1892. Par souci d’uniformiser une présentation des textes parfois aléatoire dans le quotidien, nous avons eu recours à la convention du texte dramatique pour les didascalies qui ouvrent les dialogues en donnant en capitales d’imprimerie les noms et descriptions des DRAMATIS PERSONÆ et en italiques les indications scéniques.

La première partie regroupe les textes qui portent le titre générique ; nous donnons, en annexe, un article, « Le Pauvre pêcheur ! » qui, par sa forme, sa tonalité et son thème aurait pu appartenir à la série mais pour lequel l’intitulé général n’a pas été utilisé.

Comme pour toute littérature événementielle, beaucoup de références à des personnes ou à des faits sont devenues obscures aux lecteurs d’aujourd’hui. Nous avons essayé d’en éclaircir les principales par des annotations, en tâchant de ne pas alourdir outre mesure la lecture du texte. Certaines indications ont été ajoutées afin de mettre en perspective certains thèmes avec l’ensemble de l’œuvre de Mirbeau. Enfin, outre les réemplois éventuels des textes dans des œuvres futures, nous avons signalé en note les reprises dont ont fait l’objet certains dialogues dans différents ouvrages.

⁴⁵ Les réemplois faits sont signalés par une note après le titre de chaque dialogue concerné.