

À BAS LES MASQUES, OU LA MISE EN SCÈNE DU SOCIAL

DANS LE PORTEFEUILLE¹

Toute la partie de l'œuvre théâtrale de Mirbeau qui s'intitule *Farces et moralités* est placée sous le signe d'une interrogation : à quoi joue-t-il, lui, que l'on prétend lié au naturalisme et qui a un peu tâté du symbolisme ?

À la lecture de ces saynètes, on découvre l'ambiguïté mirbellienne envers le naturalisme. Il semble encore attaché au naturalisme, mais il prend déjà un certain recul, une liberté, surtout en matière de scénographie. Liberté qui se traduit dans un jeu du pour et du contre le naturalisme.

Ayant pensé qu'on n'a pas assez mis l'accent sur la scénographie mirbellienne, même si quelques réserves peuvent être émises, j'ai choisi d'analyser la pièce intitulée *Le Portefeuille* pour son originalité, car grande est la tentation de la considérer comme une pièce à facture moderne.

Le jeu du pour et du contre se trouve dans la description de l'espace scénique. « *Pour le naturalisme, l'espace est le seul milieu où l'homme évolue et où il s'inscrit dans les déterminismes sociaux*². » Par le truchement d'un mouvement de pendule, on touche à un certain naturalisme tout en s'en éloignant : « *On entend la voix d'un homme dont l'extrême sensibilité refuse de se plier aux contraintes d'une forme. Conséquence de cette totale subjectivité : la déconstruction, voire l'éclatement des formes traditionnelles du roman et du théâtre* »³ — en bon révolté faisant éclater les formes traditionnelles du théâtre.

Selon l'indication de Mirbeau (le noyau unique de l'action mirbellienne étant le noyau social), le sujet n'a rien de nouveau : à son habitude, il démasque une réalité que l'on préférerait ne pas voir, comme il l'affirmera lui-même : « *Je n'ai pas pris mon parti de la méchanceté et de la laideur des hommes, j'enrage de les voir persister dans leurs erreurs monstrueuses et de se complaire à leurs cruautés raffinées ... et je le dis*.⁴ »

L'action se passe dans un bureau de commissaire de police. Un seul lieu, l'espace clos et conventionnel d'un commissariat de quartier, et pourtant, la structure est de facture moderne.

Le lieu scénique, tel qu'il est décrit dans le texte des didascalies, apparaît comme la réplique métaphorique de la situation dramatique.

*Un bureau de commissaire de police ... Ameublement ordinaire des bureaux de police ... [Il aurait pu terminer la didascalie, mais, encore attaché au naturalisme, il continue à décrire le décor.]
Sur les murs, des affiches, des placards, des arrêtés. À gauche, un divan.*

Sans transition on découvre un autre espace, un espace extra-scénique, l'espace coulisses :

*On entend des allées et venues ... des grosses voix dans la coulisse (scène I, p.579). Et plus loin :
Tout à coup, dans la coulisse, on entend comme un bruit de dispute ... de grosses voix d'hommes que de temps en temps domine une voix aigrette de femme (scène II, p. 582). On entend dans le couloir un bruit de pas lourds et des grosses voix) (scène II, p. 589),*

ce qui constitue un élargissement de l'espace scénique.

En septembre 1897, Mirbeau écrivait à Rodin, à propos des *Mauvais bergers* : « *Le décor a une grande importance, parce qu'il est une personnalité et qu'il participe à l'action d'une façon étroite*⁵. » (« *Le décor une personnalité* » : on croirait entendre Ionesco !) On est bien loin de la conception naturaliste, qui prône la reproduction d'un réel prétendument objectif.

Le décor est une « *personnalité* », certes, puisque, d'après la conception moderne, il est un élément constitutif du langage. Mirbeau fait éclater en morceaux situation et décor. Le visuel et le verbal se complètent, s'échangent, pour mieux relancer la veine créatrice : c'est par le biais du

discours verbal et gestuel, assaisonné d'un humour molièresque dont le mordant est teinté d'amertume, que l'on saisit l'ambiguïté de la situation.

Toute la pièce repose sur les rapports du commissaire avec Flora Tambour et Jean Guenille. Rapports qui vont mettre en relief le caractère du commissaire qui, sous des dehors de citoyen respectable, est autocentré, cupide (comme la plupart des personnages masculins de Mirbeau) et pervers.

Comme le montrent les didascalies, le cadre est réaliste, c'est un espace phallocratique qui, à l'entrée de Flora Tambour, une cocotte, se métamorphose en un espace double :

- *espace éros*, où va se jouer le fantasme érotique du commissaire, **à l'aide du gestus** :

*Le commissaire lève la tête dans la direction du bruit,
se lisse les cheveux, retrousse ses moustaches, tire ses manchettes,
prend une pose conquérante... »* (scène II, p. 582)

*Le commissaire très joyeux la fait danser sur ses genoux, comme un bébé.
[...] Il l'entraîne vers le canapé du fond.* (scène III, pp. 584-585)

- *et espace de la duplicité*, **à l'aide du verbal** :

*Le commissaire : Comment ? Encore vous ? [...]
Taisez-vous ! Ne compliquez pas votre cas. [...]
Il faut que j'en finisse une bonne fois, avec vous.
Devant le commissariat ! Une honte. Le défi joint à
l'impudeur. Comment vous appelez-vous ? Répondez !*
(scène II, p. 583)

Bonsoir bébé ! (scène III, p. 583)

*Je m'ingénie à te faire passer aux yeux de mes employés,
de mes agents de tout le poste pour une rôdeuse de trottoir
plutôt que ma maîtresse* (ibid., p. 587)

La scène entre Hector et Flora est une sorte d'exposition, qui prépare l'événement majeur qui va dévoiler le véritable personnage qui se cache derrière le personnage apparent du commissaire. Ce dévoilement s'opère par le biais d'un discours délirant d'incohérence, à l'instar de la pièce de Courteline *Le commissaire est bon enfant*, et qui rappelle le même schéma du discours entre le voleur et le volé dans une autre farce de Mirbeau, *Scrupules*, discours où règne l'absurde. Jean Guenille en ramenant un portefeuille plein d'argent est d'abord considéré comme un Héros :

Le commissaire :
*Vous êtes un héros, il n'y a rien à dire vous êtes
un héros !* (scène IV, p. 598)

Mais bien vite, le commissaire va employer l'autorité de sa fonction d'une façon négative, arbitraire, camouflée sous un discours soi-disant bon enfant. Il jouit de son autorité et réduit l'autre à un état de subordination, voire de victime :

Le commissaire :
*[...] Il n'existe pas, dans le Code ni ailleurs un article
de loi qui vous oblige à retrouver dans la rue, la nuit,
des portefeuilles garnis de billet de banque. Il y en a un, au
contraire, qui, sous les peines les plus sévères, vous force à
avoir un domicile. (Avec amabilité) Moi je vais vous trouver un domicile, et demain je
vous enverrai au Dépôt.* (scène IV, p. 599)

La didascalie (« *avec amabilité* ») montre l'hypocrisie et le cynisme qui voisinent avec le cocasse de la situation.

Le dénouement, qui va à l'encontre de la « morale bourgeoise » de l'époque, est un véritable coup de maître, contraire à toutes les conventions théâtrales de l'époque : les méchants triomphent.

Flora Tambour est sacrifiée au nom de l'homosocialité masculine, pour reprendre les termes de François Gaspard : « *L'homosocialité politique masculine qui transforme la femme en une intruse dans un microcosme dont elle découvre que les codes lui échappent et les usages la marginalisent⁶* » Elle est jetée en prison par son amant. Quant à Jean Guenille, il est sacrifié au nom d'une norme douteuse :

Le commissaire :

Il s'agit seulement de respecter la loi ou de la tourner. (scène IV, p. 598)

Qui est la véritable pute ? Le commissaire ou Flora Tambour ?

Claudine ELNÉCAVÉ
Université de Haifa

¹ Pièce représentée en février 1902 au théâtre de la Renaissance-Gémier, reprise en 1951 au théâtre de la Gaîté-Montparnasse. Les paginations renvoient au *Théâtre complet* de Mirbeau, paru aux Éditions InterUniversitaires-Eurédit, 1999.

² Patrice Pavis, *Voix et Images de la Scène*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 179.

³ Pierre Michel, « Un moderne : Octave Mirbeau », *Impression du Sud*, n° 21, printemps 1989, p. 24.

⁴ Entretien d'Octave Mirbeau avec Louis Nazzi, *Comoedia*, 25 février 1910.

⁵ *Correspondance avec Rodin*, Le Lérot, Tusson 1988, p.166, cité par Poerre Michel, in *Théâtre Complet*, Éditions InterUniversitaires-Eurédit, 1999, p. 135.

⁶ Cité par Danielle Dumas, « La moitié du monde », in *L'Avant-Scène*, n° 1047, p. 1