

INTRODUCTION

Les Affaires sont les affaires a été le plus grand succès théâtral du début du siècle dans toute l'Europe, et tout particulièrement en Allemagne, où dix troupes ont donné la pièce dans cent-trente-deux villes différentes, et en Russie, où cinq éditions pirates ont concurrencé la traduction d'Eugène Sémenoff, la seule autorisée. Grâce à Isidore Lechat, Mirbeau est devenu, non seulement un classique, partout joué, étudié et acclamé, mais aussi un millionnaire : ses droits d'auteur, en cinq ans, ont atteint la bagatelle de trois cent mille francs... Pourtant les choses ne sont pas allées de soi, et il lui a fallu mener une longue bataille pour imposer son chef-d'œuvre théâtral à la Comédie-Française, d'abord, et ensuite à une critique théâtrale tardigrade et engoncée dans ses préjugés.

C'est au cours du procès d'Alfred Dreyfus à Rennes, en août 1899, que Mirbeau fait la connaissance de l'administrateur inamovible de la Maison de Molière, Jules Claretie, l'un des très rares académiciens à avoir fini par se ranger aux côtés des dreyfusards, et que les deux hommes ont vibré de conserve et ont sympathisé. Claretie l'ayant encouragé à lui soumettre une pièce, notre dramaturge a songé à reprendre un personnage qui apparaissait dans une nouvelle de 1885, « Agronomie », recueillie dans ses *Lettres de ma chaumière* (puis, en 1990, dans notre édition des *Contes cruels*), et qui se nommait alors Théodule Lechat. Parvenu cynique, brutal et vulgaire, ce gros-plein-de-millions apparaissait comme le produit et le symptôme d'une société moribonde, où tout

marche décidément à rebours du bon sens et de la justice, et comme la preuve vivante de « l'inanité » des « révolutions sociales », puisqu'elles ont abouti au règne de prédateurs sans scrupules : « Ainsi, c'était pour permettre à Lechat de se vautrer stupidement dans l'or volé, dans l'or immonde, que les hommes avaient lancé aux quatre vents des siècles les semences de l'idée ¹ ! »

C'est animé d'une soif de justice que notre imprécateur, écœuré par le verdict à la fois absurde et monstrueux du Conseil de Guerre de Rennes, et par la loi d'amnistie qui, quinze mois plus tard, renvoie dos à dos les bourreaux et les victimes, les héros et les faussaires, décide de lancer un nouveau cri d'alarme contre une société gangrenée par le culte du veau d'or et où voleurs et assassins jouissent d'une impunité garantie par leurs millions. Non pas en utilisant le grossissement des traits et la parodie, comme dans sa farce *L'Épidémie* (1898), ni en recourant aux tirades vengeresses et à un pathos un peu facile, comme dans *Les Mauvais bergers* (1897), mais en s'inscrivant dans la tradition moliéresque de la grande comédie de caractères et de mœurs.

Au centre de son œuvre il place un « brasseur d'affaires » qui résume à lui seul ce qu'il est convenu d'appeler « l'ordre social », c'est-à-dire le désordre établi, qui ne repose que sur l'écrasement des humbles par de grands fauves tous crocs dehors, avec la bénédiction de l'Église romaine et l'assentiment des moutons humains, que les mauvais bergers de toute obédience conduisent aux urnes et à l'abattoir. Un brasseur d'affaires, c'est infiniment plus puissant, et partant plus dangereux, qu'un de ces usuriers ou de ces financiers mis en scène par Lesage (Turcaret), Balzac (Mercadet), Émile Augier ou Alexandre Dumas fils. Pour Mirbeau, il s'agit d'un « personnage nouveau d'un monde nouveau ² », à une époque où le capitalisme est en train de passer au stade que Lénine nommera « l'impérialisme ». Ce n'est pas un gagne-petit qui, sou à sou, en grugeant les petits épargnants et « la confrérie des savates du bon dieu », comme les qualifiait Vautrin, a fini par amasser une fortune rondelette pour en jouir en bon bourgeois ventripotent et parasitaire. Certes, Isidore Lechat, comme ses devanciers, ne recule devant aucune économie et se révèle à l'occasion d'une lésinerie sordide, mais c'est par

pur plaisir de jouer, de trander les gogos et d'égorger son prochain dans les règles de l'art... Et, surtout, il est atteint de mégalomanie et caresse des projets à l'échelle de la planète, tels que la suppression des colonies et des guerres par l'implantation en France de cultures exotiques. En France même, il est devenu une puissance financière, industrielle et médiatique, comme on dirait aujourd'hui, capable de parler d'égal à égal avec un ministre et d'imposer sa volonté à l'armée, à l'Église et à la Justice. Loin de n'être qu'une vulgaire copie de modèles antérieurs, il est le prototype des grands aventuriers du siècle qui commence.

Pour mettre au point ce personnage hors normes, qui doit être à la fois vivant, et donc crédible, et théâtral, pour tenir compte des contraintes d'un genre littéraire devenu une industrie entre les mains des directeurs de salles, Mirbeau a mixé des traits empruntés à trois modèles : Charles Lalou, propriétaire des mines de Bruay et directeur de *La France* à l'époque où Mirbeau a publié « *Agronomie* » ; Eugène Letellier, entrepreneur de travaux publics impliqué jusqu'au cou dans le scandale de Panama et qui, pour se mettre à l'abri de toute poursuite, a lancé à l'américaine, à grand renfort de publicité, un quotidien prestigieux et à grande diffusion, *Le Journal*, auquel Mirbeau a collaboré dix ans, et où les rédacteurs surnommaient leur patron « Papanama » ; et un certain Mandel, fournisseur des fonds des éditions Ollendorff, chez qui Mirbeau a publié ses romans « nègres ³ » et les deux premiers romans signés de son nom.

Disposant désormais d'un sujet (le pouvoir corrompueur de l'argent), d'un personnage-type (le brasseur d'affaires, d'abord nommé Lalou...), il lui reste à trouver un ressort dramatique : ce sera la révolte de la fille, Germaine, assoiffée de justice comme son créateur. C'est précisément cette fille qui apparaît dans la première mouture des scènes I et II du premier acte, publiée en novembre 1899, dans les colonnes du *Journal*, sous le titre de « Scènes de la vie de famille ».

Il attendra cependant encore un an avant de se lancer, tout d'une traite, et dans une inhabituelle euphorie, dans la rédaction des trois actes de sa grande comédie. Il ne faudrait cependant pas trop se fier aux confidences intéressées que, de la Côte d'Azur, il adresse à Claretie pour le tenir au courant

de l'avancée des travaux. Certes, il écrit avec une facilité déconcertante, et il est capable de trouver des répliques qui révèlent le fond d'âme de ses personnages ou qui ramassent en une formule concise une idée-force. Mais, d'une part, il se méfie de sa propre facilité et des automatismes qu'elle implique, n'y voyant que « de la littérature », au sens péjoratif du mot, c'est-à-dire une « mystification », et non de cette « vie » immédiatement reconnaissable à laquelle il aspire ; et, d'autre part, il lui faut constamment « sur le métier remettre son ouvrage », corriger, peaufiner, et surtout amputer ses premiers jets de quantité de tirades plus encombrantes qu'utiles. Néanmoins, la progression du manuscrit est rapide, et, en avril 1901, il peut annoncer à Claretie qu'il est venu à bout de ce qui, pour une fois, n'a pas été un *pensum*.

La lecture devant le comité de lecture – institué par Napoléon en 1812, par le fameux décret de Moscou tant décrié par notre imprécateur – a lieu, plus rapidement que de coutume, le 24 mai, grâce au bon vouloir de l'administrateur, mais, à la surprise générale, aboutit à une réception « à corrections » ! Ce n'est pas vraiment un refus, mais c'est tout comme, puisque les comédiens savent pertinemment qu'un auteur soucieux de sa dignité tel que notre dramaturge refusera avec indignation de charcuter son œuvre sur les directives d'une bande de cabotins. Mirbeau se retrouve alors dans une situation dont, depuis près de vingt ans, il n'a pas cessé de dénoncer l'absurdité : que des histrions se permettent, du haut de leur incompétence et de leur insondable vanité, de juger ce que des écrivains-artistes ont enfanté dans la douleur, en y investissant ce qu'ils ont de plus précieux dans le cœur et l'esprit ! Il est clair que, ce faisant, les comédiens du comité de lecture ont obéi à un bien compréhensible désir de vengeance : personne, au Théâtre-Français, n'a oublié l'injuste pamphlet de 1882, contre la cabotinocratie et la société du spectacle⁴. Mais il n'est pas du tout exclu non plus que Claretie ait joué double jeu – comme Mirbeau l'en accusera sept ans plus tard lors de l'affaire du *Foyer* – et ait fait pression sur deux comédiens pour qu'ils votent « à corrections », de façon à susciter un énorme scandale, à la faveur duquel il puisse obtenir la suppression du comité de lecture et se retrouver seul maître à bord. Et, de fait, c'est bien ce qui va se passer :

lorsqu'à l'automne Jules Huret, vieux complice de notre dramaturge dépité, lance une campagne, dans *Le Figaro*, contre le décret de Moscou, il finit par aboutir à son abrogation, le 12 octobre 1901, ce qui redonne tous les pouvoirs à l'administrateur, lequel s'empresse de recevoir *Les Affaires* en bonne et due forme... Mirbeau n'est évidemment pas dupe, mais cela l'arrange trop pour qu'il s'en formalise outre mesure⁵... Tant pis pour les comédiens ulcérés, dindons de la farce, avec lesquels il lui faudra cependant bien finir par faire la paix⁶.

Au terme d'une longue attente, habituelle en ces lieux, et de la correction d'une erreur de distribution – Silvain, qui ne sentait pas le rôle et donnait à Lechat une tonalité tragique, laisse la place à Maurice de Féraudy, qui y triomphera et jouera le rôle 1 200 fois en trente ans –, la générale a lieu le 18 avril 1903, et la première deux jours plus tard. C'est un énorme succès, et le dénouement, souvent qualifié de « shakespearien », produit un grand effet et est ovationné. Néanmoins, nombre de critiques malveillants ou incompréhensifs vont, dans les jours suivants, tenter à Mirbeau un certain nombre de bien mauvais procès.

Certains, à l'instar de René Doumic – que notre humoriste rebaptisera « Doumiculet »... – considèrent que la pièce est mal construite. Et de fait *Les Affaires* n'a pas grand chose à voir avec les immortels chefs-d'œuvre d'Eugène Scribe, sur le modèle desquels « son auguste triperie » Francisque Sarcey exigeait naguère de voir calquer les pièces nouvelles. Pour Mirbeau, qui n'a cessé de déplorer la mort du théâtre sous l'effet des critiques « sarceyformes », la vie est trop complexe, mouvante et contradictoire pour qu'on puisse la faire entrer de force dans le moule, véritable lit de Procuste, de la pseudo-« pièce bien faite » : « Moi, les intrigues, les ficelles de métier, j'ignore ce que c'est. [...] De quel droit prétend-on réduire l'art dramatique à un certain nombre de conventions fausses⁷ ? »

De ce refus du modèle de Scribe, on ne saurait pour autant déduire que la comédie est dépourvue d'intérêt dramatique. Certes, ce n'est que tardivement qu'apparaissent des liens entre des affaires apparemment bien différentes : l'exploitation de la chute d'eau, le dépouillement de Porcellet, la fuite de

Germaine et l'accident mortel du fils Lechat. Mais en fait, dès la première scène, il est patent qu'il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark : la fille est visiblement arrivée au point de rupture, et c'est sa révolte précisément qui fera échouer le « beau mariage » concocté par son père, et du même coup tous les grandioses projets qu'il a échafaudés autour ; et si le fils, Xavier, gâté par les millions paternels, usé prématurément, épuisé de surcroît par une nuit passée en voiture après une soirée au casino d'Ostende, trouve la mort au volant de son automobile, son « accident » est en réalité tout aussi fatal que celui d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine. Comme l'a bien vu Catulle Mendès, l'action dramatique obéit en effet à une fatalité : celle de l'argent, qui accomplit son œuvre en moins de vingt-quatre heures – comme dans la tragédie classique. Le dénouement n'est donc pas du tout aussi arbitraire que certains l'ont cru. S'il constitue bien, au sens littéral, un *deus ex machina*, c'est parce que, comme l'a noté justement le compagnon Alfred Jarry, « la machine, à elle toute seule, fait la besogne de Dieu » (art. cit.). Et, de cette justice immanente, se dégage une grande leçon morale relevée par le critique de la revue symboliste *La Plume* : « L'amour et la mort se dressent comme les deux grandes réalités intangibles. Jamais l'argent n'achètera l'amour ! Jamais l'argent n'achètera la mort ! Et le règne de l'amour et le règne de la mort dureront immuables et éternels, tandis que le règne de l'argent sera peut-être déjà loin ⁸. »

D'autres critiques, et non des moindres, ont trouvé à redire au personnage d'Isidore Lechat, jugé pour certains invraisemblable. Comment se fait-il, par exemple, qu'il puisse être génial en affaires et parfaitement aveugle à ce qui se passe sous ses yeux ? Et est-il crédible qu'abattu par la mort de son fils, qui suit l'effondrement d'un projet grandiose, il se ressaisisse en un instant pour démasquer les deux escrocs qui spéculaient sur sa douleur ?

Cette critique, qui se veut « psychologique », témoigne, selon Mirbeau, de l'ignorance typiquement latine de ce qu'est réellement la complexité du psychisme humain, dont il a eu la « révélation » seize ans plus tôt à la lecture de *L'Idiot*, mais dont son imprégnation pascalienne l'avait déjà bien convaincu. « La vie de l'âme », la seule qui lui importe, n'a rien à voir

avec la psychologie « en toc » de Paul Bourget, ni avec le déterminisme psycho-physiologique réducteur d'Émile Zola. Pour lui, les êtres obéissent bien souvent à des pulsions inconscientes, sont traversés de contradictions et sont aux prises avec « une bousculade folle d'incohérences, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves ⁹ ». Vouloir les soumettre aux règles d'une psychologie simpliste au nom d'une prétendue « vraisemblance », c'est faire fi de la vie psychique et de la vérité humaine pour préserver son petit confort individuel. Or, précisément, Isidore Lechat est profondément vrai : c'est parce qu'il est un monomane de la *libido dominandi* qu'il est indifférent à quantité de choses qui eussent dû l'intéresser et qu'il commet de grossières erreurs d'appréciation ; c'est aussi parce qu'il est un brasseur d'affaires à nul autre pareil qu'il peut, l'espace de quelques minutes, mettre entre parenthèses sa douleur de père – qui est réelle et sincère – pour écraser les deux cloportes qu'il méprise. S'il en était autrement, il perdrait, non seulement de sa force dramatique, qui procède de sa vie, mais aussi de sa vérité humaine. Et c'est précisément pour cette vie et cette vérité qu'il est passé à la postérité et qu'il est devenu un type au même titre que Grandet ou Harpagon.

Presque tous les critiques – mâles, est-il nécessaire de la préciser ? – se sont également élevés contre le personnage de Germaine Lechat. Soit parce qu'ils la jugent « invraisemblable », c'est-à-dire peu probable statistiquement : comment une fleur de vertu aurait-elle pu croître sur le fumier paternel ¹⁰ ? Soit, surtout, parce qu'ils la jugent profondément « immorale », ne voyant en elle qu'une fille insoumise et dévergondée, qui, non contente de juger son père et de faire capoter une mirobolante affaire, a un amant, le crie sur les toits et se vante de l'avoir choisi et de le posséder. Les cris d'orfraie de tous ces Tartuffes qui se sentent menacés dans leurs privilèges de mâles font évidemment sourire aujourd'hui. Mais ils font mieux comprendre le courage d'un écrivain, qui, pour faire d'une femme émancipée une héroïne de théâtre et proclamer les droits imprescriptibles des femmes sur la scène la plus prestigieuse d'Europe, a dû lutter contre les préjugés sexistes les plus enracinés autant que contre sa

propre gynécophobie ¹¹.

Mirbeau a donc bien renoué avec la grande comédie moliéresque, en créant un personnage à la fois vivant et théâtral et destiné à durer, et en traçant de la société de son temps un tableau sans complaisance, qui, nonobstant l'évolution politique, économique et idéologique, s'avère tout à fait actuel de nos jours, comme le triomphe rencontré, à partir de septembre 1994, par la reprise de la pièce au Théâtre Silvia-Montfort (400 représentations devant des salles combles), l'a pleinement confirmé. Classique, *Les Affaires* l'est également par la dimension morale que Mirbeau a souhaité lui donner. Il s'agit d'un « grand débat de liberté humaine », annonçait-il à l'ami Gustave Geffroy à la veille de *J'accuse* ¹², à un moment où il commençait à songer à sa nouvelle pièce. Sans doute pensait-il déjà à la grande scène de l'acte II entre Germaine et Lucien, où s'affrontent l'idéalisme de la femme et le réalisme de l'homme, la soif d'absolu de Germaine, allergique à toute compromission, et le relativisme de Lucien, qui sait bien que les compromis sont indispensables et que, de la quête d'idéal et d'absolu, procèdent les grandes calamités de l'histoire. Autre débat moral à l'acte III entre le marquis de Porcellet, très vieille France, qui n'a que « l'honneur » à la bouche, mais qui n'est qu'un parasite et qui est prêt à toutes les compromissions pour redorer son blason à condition de ne pas donner l'impression de se salir les mains, et le félin Isidore Lechat, incarnation des parvenus, « pirates » de la finance et des affaires, certes, mais qui n'en contribuent pas moins, malgré leurs extorsions légalisées, à la croissance de la richesse nationale par le développement des forces productives. Les oppositions qui se développent au cours de ces deux longues scènes ne sont pas de simples abstractions, comme dans le théâtre à thèse de l'époque – pensons notamment à François de Curel – et ne s'expriment pas dans des tirades plaquées ¹³. Elles s'enracinent dans des conflits humains et sont en lien étroit avec la situation dramatique dans le cadre desquelles elles prennent tout naturellement place. Loin de défendre une thèse et de choisir un parti, l'auteur laisse le spectateur libre d'exercer son esprit critique. Le manichéisme est totalement étranger à l'esprit de Mirbeau romancier et dramaturge – alors que la pratique du pamphlet

le présuppose, au contraire –, et les dialogues sont un excellent moyen pour lui – comme pour Diderot – d'exprimer sa propre dualité en même temps que l'universelle contradiction qui gît au cœur des êtres et des choses.

Si *Les Affaires sont les affaires* apparaît comme une exceptionnelle réussite, c'est parce que Mirbeau y a atteint un équilibre parfait entre le retour au classicisme (la comédie de caractère, la concentration dramatique, le sens de la fatalité) et la peinture de l'époque moderne (l'expansion du capitalisme financier au tournant du siècle) ; entre la vérité profonde des personnages, à la psychologie que l'on pourrait qualifier de dostoïevskienne, et leur efficace théâtralité ; entre la reproduction du langage parlé, obtenue au terme d'un long travail d'élagage et de polissage, et les nécessités didactiques des grandes confrontations éthiques ou politiques ; entre le comique des apparences (les « grimaces » pascaliennes) et le pathétique de notre misérable condition d'hommes ou de la réalité sociale telle que la vivent les pauvres et les exclus ; entre l'objectivité du dramaturge, qui n'impose aucun point de vue et se contente d'alimenter le débat, et l'engagement de « l'intellectuel » dreyfusard et libertaire, toujours prêt à s'emballer pour la défense de la Vérité et de la Justice ; entre le distanciation du spectateur, indispensable pour qu'il puisse exercer son jugement, et son identification, sans laquelle il ne saurait y avoir d'émotion. Dosage exceptionnel, qui confère à ce chef-d'œuvre reconnu une humanité et une richesse que l'on chercherait en vain dans le théâtre de l'époque, chez Brieux ou Lavedan, Curel ou Hervieu, Donnay ou Porto-Riche.

Il existe deux manuscrits de la pièce. L'un, intitulé *Vauperdu*, a été vendu en 1919 en même temps que la bibliothèque de Mirbeau et appartenant aujourd'hui à Jean-Claude Delauney. L'autre, offert à Jules Claretie le 24 octobre 1903, avec une belle dédicace - « À Jules Claretie, j'offre avec joie ce manuscrit qui n'est point, hélas ! une relique, mais un hommage très humble de ma reconnaissance et de mon affection profonde » – a appartenu à Sacha Guitry, puis au colonel Sickles qui, voici trente ans, m'a autorisé à le consulter et à relever les variantes ; il a été acheté en 1991 par

la Bibliothèque Municipale de Caen, avec l'aide des Amis de la Bibliothèque, association présidée par Gérard Poulouin, et grâce à une subvention du ministère de la Culture. Les archives de la Comédie-Française conservent par ailleurs une copie manuscrite, non autographe, sur laquelle Mirbeau a porté, à la main, de nombreuses corrections (additions et ratures).

PIERRE MICHEL

Notes

1. *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990, t. II, p. 202.
2. Dans une interview donnée à *L'Écho de Paris*, le 18 avril 1903.
3. Cinq de ces romans parus sous pseudonyme entre 1882 et 1886 sont recueillis dans mon édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, à paraître en trois volumes chez Buchet-Chastel.
4. « Le Comédien », article paru dans *Le Figaro* du 27 octobre 1882 et recueilli dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Librairie Séguier, 1990, pp. 43-50.
5. Sur cette affaire, voir Pierre Michel, « Le Vrai-faux journal de Mirbeau », à paraître en 1999 dans les Actes du colloque de Brest sur *Correspondance et journal* (octobre 1997).
6. Le jour même de la première, il publie dans *Le Figaro* une chronique à la gloire des comédiens et fait son *mea culpa* pour son article paru vingt ans et demi plus tôt dans le même quotidien.
7. Interview par Paul Gsell, *La Revue*, mars 1907, p. 221.
8. Compte rendu dans *La Plume*, 15 mai 1903.
9. *Lettre à Tolstoï*, À l'Écart, Reims, 1991, p. 15.
10. Pour Mirbeau, c'est précisément le fumier qui est à l'origine de toute vie, et c'est sur la pourriture que croissent les plus belles fleurs. Voir notamment *Le Jardin des supplices*, et l'éloge du fumier dans *Dans le ciel*.
11. Sur cet aspect, voir Pierre Michel, « Le cas Octave Mirbeau : entre gynécophobie et féminisme », dans les Actes du colloque d'Angers sur *Un siècle d'antiféminisme*, sous la direction de Christine Bard, Fayard, 1999, pp. 103-118.
12. Lettre de Mirbeau à Gustave Geffroy du 9 janvier 1898, Archives de l'Académie Goncourt, à Nancy.
13. Mais la tentation a été forte, et il lui a fallu en sabrer plusieurs, imparablement, comme en témoignent les manuscrits de la pièce.