

Sarah Bernhardt et *Les mauvais bergers*: Une praxis politique pour Dreyfus

Karine MACAREZ
University of Pennsylvania

ABSTRACT

*This article proposes a new analysis of the collaboration between Octave Mirbeau and Sarah Bernhardt on the play *Les mauvais bergers* (1897) in the light of the historical context of the Dreyfus Affair. I argue that Sarah Bernhardt's interference, decried by Mirbeau, may have constituted a form of personal reappropriation of the play as an instrument of political praxis in defense of Dreyfus. This study considers Sarah Bernhardt's political engagement in a "spectacular" form. I establish Bernhardt's and Mirbeau's respective involvement in the Dreyfus Affair to show that the actress's commitment to the Dreyfusard movement pre-existed the play and Mirbeau's participation. I examine how their collaboration on the play acted as a reciprocal creative exercise and provided them with material to shape their future political commitment. Next, I consider the various elements of the play's production to show the antagonism between a play written for a popular theater and its staging in a bourgeois theater. Finally, I examine the extent to which Bernhardt's acting and the incidents that occurred during the performances, as reported by the press, contributed to an allegorical reading of the Dreyfus Affair, echoing the growing opposition between Dreyfusards and Antidreyfusards.*

RÉSUMÉ

*Cet article entend proposer une nouvelle analyse sur la collaboration entre Octave Mirbeau et Sarah Bernhardt lors de la pièce de théâtre *Les mauvais bergers* (1897) dans le contexte historique de l'affaire Dreyfus. Nous formons l'hypothèse que l'ingérence de Sarah Bernhardt, décriée par Mirbeau, a pu constituer une stratégie de réappropriation personnelle de la pièce pour en faire un instrument de praxis politique en faveur de Dreyfus. Cette étude envisage l'engagement politique de Sarah Bernhardt sous sa forme "spectaculaire." Nous établirons l'engagement respectif de Bernhardt et Mirbeau dans l'affaire Dreyfus pour montrer que l'implication de l'actrice au sein du mouvement dreyfusard était antérieure à la pièce et à celui de Mirbeau. Nous démontrerons que leur collaboration a donné lieu à une émulation créative réciproque et leur a fourni, à l'un et l'autre, un matériau pour façonner leur futur engagement politique. Ensuite, nous considérerons les éléments se rapportant à la production de la pièce pour montrer l'antagonisme entre une pièce écrite pour un théâtre populaire et sa mise en scène dans un théâtre bourgeois. Enfin, nous verrons dans quelle mesure le jeu de Sarah Bernhardt une fois sur scène ainsi que les incidents pendant les représentations, rapportés par la Presse, ont pu contribuer à une relecture allégorique de l'affaire Dreyfus en se faisant l'écho de l'opposition croissante entre Dreyfusards et Antidreyfusards.*

La première représentation des *Mauvais bergers*, fruit de la collaboration entre Octave Mirbeau et Sarah Bernhardt, alors directrice du théâtre de la Renaissance a lieu le 15 décembre 1897. Malgré la controverse déclenchée par les sujets qu'elle aborde, la pièce obtient un succès d'estime de la

part de la critique qui lui consacre de multiples articles de Presse le plus souvent élogieux.¹ Ce succès a de quoi rassurer un Mirbeau nerveux qui fait ses débuts en tant que dramaturge au théâtre.²

Dans les premiers temps, il n'a cessé de louer Sarah Bernhardt sur sa contribution en tant qu'actrice et en charge de la mise en scène de la pièce, notamment lorsqu'il lui dédicace l'édition imprimée de Fasquelle en mars 1898 en ces mots: "À Madame Sarah Bernhardt, quel cri trouver pour vous remercier et pour admirer votre génie, comme il faudrait? [Signé] Octave Mirbeau."³ Mais ses éloges à l'égard de l'actrice sont de courte durée comme en témoigne sa lettre en décembre 1900 adressée au dramaturge symboliste Aurélien Lugné-Poe à qui il souhaite confier la reprise des *Mauvais bergers*:

Je verrai enfin ma pièce interprétée selon mes désirs, et comme j'avais rêvé – hélas ! – qu'elle le fût! Je crois qu'il faudra porter vos efforts sur le cinquième acte, qui n'a jamais été joué ni mis en scène. Mon avis est qu'il ne faut pas reculer devant l'horreur... et que les personnages parlent vraiment à des êtres qui pleurent, et à des cadavres, et qu'on les voie! ... Madame Sarah avait tout esquivé ... Et elle rendait ainsi cet acte sinistre, et non tragique comme il doit être.⁴

En effet, Mirbeau estime que Sarah Bernhardt aurait trahi ses intentions et massacré l'interprétation, et qu'elle lui aurait forcé la main pour que celui-ci rajoute des répliques dans le texte comme l'atteste ce courrier adressé à Suzanne Desprès, actrice et épouse de Lugné-Poe, le 23 décembre 1900: "Je verrai, enfin, une Madeleine telle que je l'ai rêvée, telle que je l'ai conçue... il faudra que je supprime dans le quatrième acte quelques déclamations de mauvais goût, et que j'avais ajoutées lâchement, pour Mme Sarah Bernhardt."⁵

Pour justifier l'ingérence de Sarah Bernhardt dans l'interprétation et la production de la pièce, Pierre Michel avance deux explications: d'une part, il évoque les caprices légendaires de la star qui, comme à son habitude, décide sur un coup de tête de produire sur scène le texte de Mirbeau.⁶ D'autre part, il émet l'hypothèse que la directrice du théâtre de la Renaissance se serait rapidement engagée dans ce projet pour damner le pion au théâtre concurrent d'André Antoine qui produit au même moment *Le repas du lion* de François de Curel, une pièce ayant également trait à l'injustice sociale.⁷

Notre étude avance une troisième explication qui, loin d'invalider les deux premières, entend proposer une lecture complémentaire dans le contexte historique de l'affaire Dreyfus. Alors que la division de l'opinion publique sur l'affaire connaît un nouveau tournant à partir de janvier

¹ Les représentations de la pièce ont lieu entre le 15 décembre 1897 et le 18 janvier 1898.

Souvent comparée au roman *Germinal* d'Émile Zola, *Les mauvais bergers* s'achèvent toutefois sur une note pessimiste, voire nihiliste, qui ne laisse entrevoir aucun avenir pour le milieu ouvrier. La pièce, considérée comme anarchiste, se pose en une critique virulente du gouvernement et des mouvements politiques de tous bords. Voir la préface de Pierre Michel, Édition critique, *Les mauvais bergers* d'Octave Mirbeau (Angers: Société Octave Mirbeau, 2015) 25-26, dans laquelle il dresse un état des lieux des critiques de Presse sur la pièce.

² Se référer à la lettre envoyée à Claude Monet le 5 novembre 1897 où il écrit: "Je suis content, mais voilà que je suis pris de doutes affreux et de véritables effrois. Car si c'est une chute, ce sera une chose terrible pour moi. Je joue une grosse partie, et je tremble de la perdre!" Mirbeau, *Correspondance générale*, t. 3 (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009) 343. Ou encore voir le courrier à George Rodenbach à la mi-novembre 1897 dans lequel il relate: "[À] part Guitry, Sarah et Deval qui font des prodiges, et qui sont d'une merveilleuse intelligence, les autres ne soupçonnent pas un mot de ce qu'ils disent et je suis nerveux, nerveux, nerveux!" Mirbeau, *Correspondance générale*, t. 3, 350.

³ Pierre Michel, "Octave, Sarah et *Les mauvais bergers*," *Cahiers Octave Mirbeau* 13 (2006): 232-37. Pas de numérotation de page. Accès en ligne, mars 2025: < <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/PM-Octaveetsarah.pdf> >.

⁴ Michel, Édition critique 14.

⁵ Michel, Édition critique 13.

⁶ Michel "Octave, Sarah..." 232-37.

⁷ Michel, Édition critique 22.

1898,⁸ nous formons ici l'hypothèse que l'ingérence de Sarah Bernhardt vis-à-vis de Mirbeau ait pu constituer une forme de réappropriation personnelle de sa pièce pour en faire un instrument de *praxis* politique et se poser en plaidoyer pour Dreyfus. Si plusieurs travaux ont déjà fait allusion à un lien existant entre *Les mauvais bergers* et l'affaire Dreyfus,⁹ aucune étude n'a encore examiné la possibilité d'un engagement politique de Sarah Bernhardt sous une forme "spectaculaire,"¹⁰ c'est-à-dire qui aurait vocation à frapper les esprits pour influencer sur l'opinion publique à la fois dans la production et sur scène.

Par le terme "praxis," on se réfèrera ici à la définition aristotélicienne du terme qui, tout en s'opposant à la notion de théorie, la conçoit comme une activité en vue d'un résultat. Selon Mark Smith, le concept aristotélicien fait écho à "une disposition morale à agir avec sincérité et droiture" dans son application pédagogique.¹¹ En s'appuyant sur la théorie de Hans-Georg Gadamer qui conçoit l'expérience herméneutique comme la résultante d'un "processus unifié" incluant interprétation, compréhension et application en un tout cohérent,¹² Smith la définit ainsi:

In *praxis*, there can be no prior knowledge of the right means by which we realize the end in a particular situation. [...]. As we think about what we want to achieve, we alter the way we might achieve that. As we think about the way we might go about something, we change what we might aim at. In just the same way, there is a continual interplay between thought and action. This process involves interpretation, understanding, and application in one unified process.¹³

On peut ainsi envisager le plaidoyer de Sarah Bernhardt comme un processus faisant intervenir dans un même ensemble interprétation, compréhension et application, et qui, sous l'effet du jeu de scène et de la participation de l'audience, donnerait lieu à un commentaire allégorique sur l'affaire Dreyfus.

L'aspect politique de cette *praxis* est étroitement lié à l'essor d'un théâtre politique sous la Troisième République qui, inséparable des questions de citoyenneté et d'utopie, est conçu comme un outil "pour former les citoyens actifs du présent et imaginer ceux du futur"¹⁴ – enjeu dont aurait eu parfaitement conscience Sarah Bernhardt.¹⁵ En effet, comme le fait remarquer Justin Goldstein

⁸ Par tournant, on prendra comme point de départ la lettre ouverte au Président de la République "*J'Accuse... !*" d'Émile Zola publiée le 13 janvier 1898 dans *L'Aurore*. Stephen Wilson situe également le pic d'intérêt de l'opinion publique en France autour de l'affaire Dreyfus en 1898 et 1899, et tout particulièrement en janvier et février 1898; *Ideology and Experience: Anti-Semitism in France at the Time of the Dreyfus Affair* (Liverpool: Liverpool Univ. Press: 1982) 92.

⁹ Parmi les travaux récents, voir l'anthologie de Pierre Michel et Jean-François Nivet (éds.) qui rassemble les soixante-deux articles journalistiques écrits par Mirbeau en faveur de Dreyfus et qui atteste, d'un point de vue historiographique, de l'engagement de l'auteur à partir de son article "Chez L'illustre écrivain" publié dans *L'Aurore* du 28 novembre 1897 alors que *Les mauvais bergers* sont joués au théâtre; P. Michel et J.-F. Nivet, *L'Affaire Dreyfus* (Paris: Librairie Séguier, 1991). Robert April et Agnese Silvestri relèvent également les premières traces de l'engagement de Mirbeau dans la bataille dreyfusarde à partir de cet article. April note toutefois que le véritable commentaire allégorique de Mirbeau sur l'Affaire n'intervient qu'en 1899 avec son roman *Le Jardin des suppliciés*; Robert April, "What would the Dreyfus Affair have been without Octave Mirbeau?" *Excavatio* 30 (2018); Agnese Silvestri, "Mystifier pour convaincre de la vérité: Octave Mirbeau dans l'affaire Dreyfus," *Studi Francesi* 185 (2018): 195-205.

¹⁰ La définition retenue est la suivante: "Qui frappe la vue, l'imagination par son caractère remarquable, les émotions, les réflexions suscitées." <<https://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire>>.

¹¹ Mark K. Smith, "What is *praxis*?" in *The Encyclopedia of Pedagogy and Informal Education* (1999, 2011, 2024): <<https://infed.org/mobi/what-is-praxis/>> Consultation en ligne: 11/26/2024.

¹² Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (London: Sheed and Ward, 1979) 307.

¹³ Smith "What is *praxis*?"

¹⁴ Jessica Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia in France 1870-1940: Active Citizens* (London: McMillan, 2017) 3.

¹⁵ Nous étayerons cet argument avec des fragments choisis de son essai; Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation* (Paris: Editions Nilsson, 1923).

lorsque celui-ci compare la Presse au Théâtre, “les représentations théâtrales étaient perçues comme ayant un impact immédiat et irremplaçable, susceptibles d’inciter la collectivité du public à une action immédiate.”¹⁶ Le théâtre apparaît ainsi comme un medium de premier plan capable de disséminer des idées politiques.

Dans un premier temps, il s’agira d’établir l’implication respective de Bernhardt et de Mirbeau dans l’affaire Dreyfus pour montrer que l’engagement de l’actrice dans le mouvement dreyfusard – ou du moins dans sa réflexion – est préexistant aux *Mauvais bergers* alors que Mirbeau ne commence tout juste qu’à s’y intéresser. On considérera également l’émulation réciproque entre les deux protagonistes par l’affaire Dreyfus pendant leur collaboration lors de la pièce afin de déterminer comment le genre théâtral a pu fournir à l’un et l’autre un matériau susceptible de façonner leur engagement politique. Ensuite, on examinera les différents éléments de production de la pièce pour expliquer l’antagonisme entre une œuvre écrite pour un théâtre populaire et sa mise en scène dans un théâtre bourgeois à la mission divergente. Enfin, il conviendra d’établir dans quelle mesure le jeu de scène de Bernhardt et les incidents répétés pendant les représentations, relayés par la Presse, ont pu contribuer à une lecture allégorique de l’affaire Dreyfus en se faisant l’écho de l’opposition croissante entre dreyfusards et antidreyfusards.

Sarah Bernhardt, une dreyfusarde de la première heure

Si l’engagement de l’un et l’autre dans la cause dreyfusarde n’est plus à démontrer, Mirbeau entre toutefois plus tardivement dans la bataille par rapport à Bernhardt qui s’est déjà prononcée sur l’innocence de Dreyfus depuis la cérémonie de dégradation militaire de ce dernier. L’implication de Mirbeau n’intervient qu’à partir de novembre 1897 et ce, encore assez timidement. Robert April estime que l’entrée de Mirbeau dans l’affaire Dreyfus aurait été retardée car celui-ci était occupé avec la production des *Mauvais bergers*. D’autre part, fidèle à une forme de tradition anarchiste, Mirbeau aurait été davantage préoccupé par l’injustice des classes sociales inférieures que celle dont pouvait être victime un officier juif bourgeois.¹⁷

En 1883, Mirbeau signe plusieurs articles à caractère antisémite dans le journal *Les Grimaces* qu’il regrettera par la suite et dont il se repentira le 14 janvier 1885 dans un article paru dans *La France* sur *Les Monach* de Robert de Bonnière. Puis, le 15 novembre 1898 dans *Palinodies*, il écrira :

C’est plus difficile qu’on ne pense d’effacer ces empreintes, tant elles sont fortement et profondément entrées en vous. Il faut des efforts persistants qui ne sont pas à la portée de toutes les âmes. Il faut passer par de multiples états de conscience, par bien des enthousiasmes différents, bien des croyances contraires, par des déceptions souvent douloureuses, des troubles, des erreurs, des luttes.¹⁸

Lorsque son ami Bernard Lazare, journaliste, et anarchiste comme lui, publie la brochure “Une erreur judiciaire” le 6 novembre 1896 pour pousser à la révision du procès et cherche à le rallier à la cause dreyfusarde, Mirbeau n’est pas encore convaincu de l’innocence de Dreyfus.¹⁹ Sa première prise de position par rapport à l’affaire apparaît dans un article intitulé “Chez l’illustre

¹⁶ Selon Goldstein, c’est pour cette raison que la censure, abolie dans la Presse Française au XIX^e siècle, est maintenue au théâtre. Justin Robert Goldstein, “Political Theater Censorship in Nineteenth-Century France in Comparative European Perspective,” *European History Quarterly* 40.2 (2010): 243.

¹⁷ April “What would the Dreyfus Affair...”

¹⁸ Yannick Lemarié et Pierre Michel (dir.), *Dictionnaire Octave Mirbeau* (Lausanne: L’Age d’Homme, 2011) 641.

¹⁹ P. Michel et J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, L’imprécauteur au cœur fidèle* (Paris: Librairie Séguiet, 1990) 558-59.

écrivain” où il prend la défense d’Émile Zola en novembre 1897.²⁰ Ce dernier s’est attiré les foudres de nombreux détracteurs antidreyfusards suite à la parution d’un article dans *Le Figaro* où il y fait l’apologie de Scheurer-Kestner, Dreyfusard de la première heure.²¹

Si la chronique de Mirbeau de novembre 1897 coïncide, d’une part, avec les représentations des *Mauvais bergers* au théâtre de la Renaissance et, d’autre part, avec les temps forts de l’affaire Dreyfus, l’origine même de la pièce n’est toutefois pas liée avec celle-ci, comme le démontre son article “Le mot personnel” en décembre 1897 où il explique:

Cette qualification de mauvais bergers s’applique aux députés, qu’ils soient socialistes ou radicaux, monarchistes ou opportunistes, aussi bien qu’aux patrons d’usines, aux chefs d’armée, aux prêtres; à Jean Roule qui excite les foules, qu’à Madeleine qui les mène à la mort; à tous les conducteurs d’hommes, à tous les pasteurs d’âme, à tous ceux qui dirigent, en un mot.²²

En outre, comme le suggère sa lettre à Jean Grave en juillet 1893, et selon l’interprétation qu’en fait Pierre Michel dans l’édition annotée de sa correspondance générale, Mirbeau aurait vraisemblablement entamé l’écriture des *Mauvais bergers* bien avant le début de l’Affaire avec une visée résolument anarchiste: “Je travaille ferme, à une pièce sociale, et anarchiste, mais sans prêche, sans tirades. Je m’efforce à ne faire que de la vie, et de l’action directe.”²³ Ainsi, l’hypothèse selon laquelle la pièce aurait pu être écrite en lien avec l’affaire Dreyfus est peu probable.

Sur ce premier article de Mirbeau côté dreyfusard, Agnese Silvestri estime que “l’intérêt de cette chronique réside dans le fait qu’à travers celle-ci Mirbeau réfléchit sur les rapports entre littérature et journalisme dans la formation de l’opinion publique, tout en mettant en scène sa propre entrée dans la bataille dreyfusarde en tant que ‘poète.’”²⁴ La notion de mise en scène par un Mirbeau “poète” sur la scène dreyfusarde suggère qu’en 1897 les préoccupations de celui-ci ne s’apparentent pas encore à une action politique concrète dans l’Affaire, même si la notion de *poiesis* n’écarte pas nécessairement toute forme d’action. Celle-ci, par définition, fait référence à l’acte même de produire à partir d’un effort artistique ou imaginatif.²⁵ Dans un essai sur le rapport entre *poiesis* et création artistique, Derek H. Whitehead conçoit les deux notions de *poiesis* et *praxis* comme étant étroitement imbriquées:

Another feature of *poiesis* “in process” is its relationship with the concept of *praxis*. I exemplify their relationship from Greek thought and develop the idea that instead of seeing *praxis* as the exercise of a practical or intentional will alone, we may conceive its relation to *poiesis* as bringing about a transforming encounter between the artist and his/her work in the unfolding conditions of art-making itself.²⁶

À l’heure où l’opinion publique se fait plus clivante dans l’affaire Dreyfus, l’implication de Mirbeau à ses débuts serait davantage préfiguratrice d’une action à venir que d’un réel engagement. On peut ainsi considérer son essai “Chez l’illustre écrivain” comme la première articulation d’une réflexion qui chercherait son esthétique et, au sein de laquelle, l’auteur testerait de manière performative son futur engagement intellectuel. En effet, comme le note Silvestri,

²⁰ *Le Journal* 28 novembre 1897, p. 1.

²¹ Émile Zola, “M. Scheurer-Kestner,” *Le Figaro* 25 novembre 1897, p. 1.

²² *Le Journal* 19 décembre 1897, p. 1.

²³ Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, t. 2 (Lausanne: L’Âge d’Homme, 2005) 773.

²⁴ Silvestri 198.

²⁵ < <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/poiesis/> >.

²⁶ Derek H. Whitehead, “Poiesis and Art-Making: A Way of Letting-Be,” *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive 2003): vol. 1, Article 5 (pas de numérotage de page).

Mirbeau a recours à des “procédés narratifs” et “fictionnalisants” dans sa chronique qui ne sont pas sans rappeler le genre littéraire.²⁷

Du côté de Sarah Bernhardt, son engagement auprès de Dreyfus remonterait à la cérémonie de dégradation militaire de Dreyfus du 5 janvier 1895 à laquelle elle assiste. C’est lors de celle-ci qu’elle aurait confié ses premiers doutes sur la culpabilité de ce dernier à Fernand de Rodays, directeur du *Figaro*, également présent ce jour-là. Selon Louis Verneuil, “l’impassibilité de Dreyfus pendant sa dégradation, ses protestations d’innocence, avaient vivement impressionnée Sarah” qui avait ensuite décrété qu’il ne pouvait être qu’innocent.²⁸

La cérémonie de dégradation militaire à laquelle est soumis Dreyfus, incluant la brisure de son sabre comme symbole de son bannissement du corps de l’armée, n’est pas sans rappeler certains codes de l’art théâtral. En effet, l’impossibilité de briser net un sabre en acier suppose une préparation de la lame avant la cérémonie afin que celle-ci puisse se casser pour les besoins du spectacle – un procédé que l’on peut rapprocher du trucage au théâtre. La symbolique du geste est notamment immortalisée sous forme d’illustration pour le supplément illustré *Le Petit Journal* (Fig. 1) qui insiste sur la dimension performative de la cérémonie. L’association entre engagement politique et cérémonie théâtrale suggère que c’est par l’art (théâtral) que Sarah Bernhardt entendrait décrypter l’affaire Dreyfus.

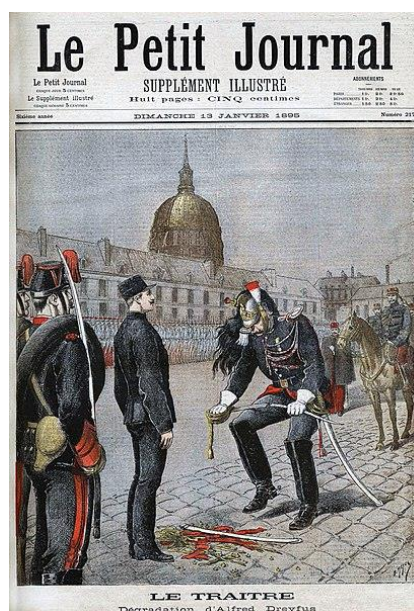


Fig. 1. *Le Petit Journal*, *Supplément illustré*, 13 janvier 1895.
Lorraine Beitler Library (University of Pennsylvania)

Cette hypothèse peut être corroborée avec le vif intérêt que Sarah Bernhardt éprouve pour un autre type de spectacle que l’on pourrait également qualifier de théâtral: l’exécution du condamné à mort. Ainsi, dans ses mémoires, l’actrice raconte avoir assisté à plusieurs exécutions à Londres, en Espagne et à Paris.²⁹ Au sujet de l’une d’entre elles en Espagne, elle écrit que c’est après avoir

²⁷ Silvestri 197.

²⁸ Acteur et dramaturge, Louis Verneuil fut marié à Lysiane Bernhardt, la petite-fille de Sarah Bernhardt. Sans remettre en cause l’entière validité de cette biographie, il convient toutefois de préciser que celle-ci s’appuie principalement sur les souvenirs de son auteur et non pas nécessairement sur une documentation rigoureuse. Ainsi, dans la mesure du possible, il conviendra de croiser ces informations avec d’autres sources. Verneuil exagère notamment l’influence de Bernhardt vis-à-vis de Zola dans la défense de Dreyfus. Louis Verneuil, *La Vie merveilleuse de Sarah Bernhardt* (Montréal: Les éditions Variétés, 1942) 212.

²⁹ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, t. 2 (Paris: Éditions des Femmes, 1980) 265.

entendu les derniers mots du condamné qu'elle aurait été convaincue de son innocence: "Le malheureux cria cela d'une voix si sincère, si déchirante, qu'il était impossible qu'il ne fût pas innocent."³⁰ Le parallèle saisissant avec la dégradation militaire de Dreyfus suggère un intérêt pour un type de spectacle codifié capable de provoquer chez l'actrice une appréciation de jugement qui s'appuierait sur l'intensité de l'émotion que manifesterait l'accusé. Comme le note Robert Johnson en établissant un parallèle entre justice et spectacle: "Toute la justice n'est qu'une scène; c'est l'apparence – le rituel – qui la rend significative."³¹ Dwight Conquergood rappelle à ce titre que la définition même du mot *Exécution* signifie "accomplir, réaliser, performer, faire" et peut également s'apparenter à un "mode ou style de performance."³²

En rapprochant justice et spectacle, Sarah Bernhardt aurait-elle identifié dans le rituel un moyen d'accéder au jeu théâtral? Dans ses réflexions sur la définition de ce qui constitue l'excellence du jeu théâtral, elle médite en ces termes:

Lorsque le public populaire sera secoué jusqu'aux larmes par la douleur de l'acteur, lorsque oubliant la convention théâtrale, il s'imaginera assister à un drame réel, le comédien saura qu'il aura atteint au but de son art: il pourra se dire qu'il a été naturel, car ce n'est jamais en usant de gestes maniérés qu'on frappe un auditoire et qu'on enfonce en lui l'émotion.³³

La notion de "naturel" associée à l'expérience de "drame réel" n'est pas sans ambivalence car elle désigne ainsi un répertoire théâtral – qui s'appuierait sur l'expérience ou l'exposition au *vrai* – et dans lequel l'acteur devrait puiser pour être dans la vraisemblance. Le condamné à mort, en frappant son auditoire au plus fort de l'émotion et en se montrant convaincant est ainsi susceptible de servir de modèle et peut, paradoxalement, être lui aussi hissé au rang d'artiste. À ce titre, on comprend dans quelle mesure la cérémonie de dégradation de Dreyfus a pu fournir une source d'inspiration théâtrale pour Sarah Bernhardt. Cet engagement de la première heure est également nourri par sa collaboration avec Mirbeau dont l'un et l'autre ont vraisemblablement retiré un certain élan créatif leur permettant de faire leur entrée officielle sur la scène dreyfusarde.

L'entrée sur la scène dreyfusarde

Pendant les répétitions des *Mauvais bergers* dès novembre 1897, l'affaire Dreyfus, toujours en toile de fond, fait l'objet de discussions enflammées entre Bernhardt et Mirbeau, comme le relate Verneuil: "Pour Mirbeau, les yeux exorbités, l'écume aux lèvres, tonnante et vociférante, les répétitions des *Mauvais bergers* se passaient, pour lui, à insulter les juges du Conseil de Guerre, à vouer aux pires châtiments du Paty de Clam, le Colonel Henry, Gonse, Mercier ou de Boisdeffre."³⁴

Ces conversations exutoires entre lui et l'actrice auront pu servir de matériau à la future chronique de Mirbeau, à la manière d'une première répétition avant son entrée sur la scène dreyfusarde. En s'intéressant aux stratégies littéraires de Mirbeau dans la presse dreyfusarde, Silvestri estime que l'article inaugure "le choix d'un positionnement [...] dans le camp intellectuel dreyfusard" ainsi qu'une "stratégie et modalité d'intervention" que l'écrivain maintiendra lorsqu'il obtiendra son "espace d'expression polémique créatif" auprès du journal *L'Aurore* d'août 1898 à juillet 1899.³⁵ En outre, en imaginant un dîner chez un "illustre écrivain" antidreyfusard, Mirbeau

³⁰ Bernhardt 266.

³¹ Robert Johnson, *Death Work: A Study of the Modern Execution Process* (Belmont: Wadsworth, 2nd ed. 1998) 20.

³² Dwight Conquergood, "Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty," *Theatre Journal*, 54.3 (2002): 342.

³³ Sarah Bernhardt, *L'Art...* 98-99.

³⁴ Verneuil 225.

³⁵ Silvestri 196.

propose au lecteur ce que le théâtre est au spectateur, c'est-à-dire un monde scénique fictif. Selon Verneuil, c'est "à force de l'écouter [Mirbeau] que Sarah qui, toujours, avait douté de la culpabilité de Dreyfus, acquit la conviction que son innocence n'était pas discutable."³⁶ L'influence de Mirbeau dans les discussions et le premier article de celui-ci auront pu pousser l'actrice à faire, elle aussi, son entrée sur la scène dreyfusarde.

À la parution de l'article d'Émile Zola sur Scheurer-Kestner dans *Le Figaro* du 25 novembre, tous deux rivalisent déjà dans leurs hommages au *Grand Maître*. Dès le lendemain, Mirbeau écrit à Zola pour le féliciter sur son article.³⁷ D'après la correspondance de Zola à Alexandrine Zola du 26 novembre 1897, Sarah Bernhardt lui aurait également adressé une lettre témoignant "d'un emballement absolument fou" selon ses propres mots.³⁸ Mais c'est surtout à la suite de la publication de "*J'accuse... !*" que Sarah Bernhardt fait sa véritable entrée théâtrale dans l'arène dreyfusarde dans une lettre à Zola qui ne ménage pas ses effets:

Laissez-moi vous dire, cher Grand Maître, l'émotion indicible que m'a fait éprouver votre cri de justice. Je ne suis qu'une femme et je ne puis rien dire moi, mais je suis angoissée, je suis hantée, et votre belle page d'hier a été pour ma réelle souffrance un réel soulagement. Je voulais écrire à Scheurer-Kestner pour le remercier au nom de l'humanité, mais sachant que tout est crime en ce moment pour cet homme admirable je me suis dit que si une artiste, que dis-je, une actrice était surprise en dévotion de son acte si courageux, on se servirait de cette découverte pour l'accabler. À vous que j'aime depuis si longtemps, je dis merci, merci de toutes les forces de mon intention douloureuse, qui me crie il y a un crime, il y a un crime! Merci Émile Zola, merci Maître aimé. Merci, merci au nom de l'éternelle justice.³⁹

Tout en minimisant le rôle à jouer de l'acteur en politique, Sarah Bernhardt laisse entendre que son soutien, et sous-entendu sa notoriété, pourrait nuire à Scheurer-Kestner. Implicitement, elle interroge le rôle social de l'artiste en suggérant que son implication, même négative pourrait avoir une forme d'influence.

Bernhardt fait ici écho à la fonction qu'entend jouer le théâtre à la fin du XIXe siècle comme le définit Joe Kelleher: "Le théâtre semble être perpétuellement hors du temps, à la fois avec le monde auquel il s'adresse et avec lui-même en tant que mode d'adresse" et peut ainsi abriter "l'agenda politique du moment, la promesse constante – ou la menace – d'une *autre* influence politique."⁴⁰ Le théâtre entend s'affirmer comme un instrument capable de participer à la transformation de la société en s'élevant en *praxis* politique et Sarah Bernhardt qui dirige le théâtre de la Renaissance ne peut l'ignorer. Si Sarah Bernhardt, habituée aux rouages du théâtre, peut mesurer le formidable instrument de formation d'opinion que le théâtre constitue à la fin du XIXe siècle, Mirbeau, de son côté, qui n'en est qu'à son premier coup d'essai dans ce domaine, se retrouve très vite dépassé par l'enthousiasme de l'actrice qui a décidé coûte que coûte de produire la pièce.

³⁶ Verneuil 225.

³⁷ Le 26 novembre 1897, Mirbeau écrit à Zola: "Quel beau, quel brave, quel admirable article vous avez écrit hier! Et avec quel soulagement nous avons entendu, au milieu de tous ces cris et de toutes ces hontes, votre grande et noble voix! Ça été une émotion qui a fait frissonner tous les cœurs qui ne sont pas encore pourris! Et c'est plus qu'une belle page, c'est un acte d'un beau courage!" Cité dans Michel et Nivet 16.

³⁸ La lettre mentionnée par Zola n'a pas été conservée. Voir Émile Zola, *Lettres à Alexandrine 1876-1901* (Gallimard: Paris, 2014) 274.

³⁹ BNF sous la cote n.a.fr. 24511, f° 168-169.

⁴⁰ Justin Robert Goldstein, "Political Theater Censorship in Nineteenth-Century France in Comparative European Perspective," *European History Quarterly* 40.2 (2010): 243.

L'antagonisme entre un théâtre bourgeois et populaire

La collaboration entre Mirbeau et Bernhardt se heurte d'emblée à un antagonisme de taille qui est de produire une pièce de théâtre populaire dans une salle de théâtre au public bourgeois. Il faut dire que Mirbeau n'aura pas eu le loisir de réfléchir réellement à cette problématique. Dans la lettre qu'il adresse à Paul Hervieu le 1^{er} novembre 1897, il sous-entend que Sarah Bernhardt lui aurait forcé la main dès leur première entrevue pour qu'il lui confie la production de sa pièce:

J'aurais voulu vous annoncer la bonne nouvelle. Mais ç'a été si précipité, si imprévu, un vrai coup de théâtre, que je ne l'ai pu. Je venais, vendredi, de finir ma pièce. Vendredi, je reçois un mot de Guitry qui me demande de venir le lendemain lire ma pièce à Sarah. Je la lis. Emballement, baisers, mouchoirs déchirés. Une scène que je vous raconterai car elle fut d'un comique supérieur. Bref Sarah dit: "Qu'on arrête la répétition de *La Ville morte*! Une dépêche à D'Annunzio. Nous répétons Mirbeau demain!" Et elle est prise d'une crise de nerfs, elle se tord sur son fauteuil. On lui jette de bouteilles de vinaigre à la tête, etc., etc. Si j'étais ahuri, vous le pensez. Je n'avais plus que cinq minutes pour prendre mon train. Je pars. Je pensais qu'il ne serait question de rien dans les journaux, et qu'on me laisserait annoncer cela à mes amis. Bref, *Le Matin*, *Le Figaro*!⁴¹

Comme le confirme ces quelques lignes dans la rubrique du "Courrier des théâtres" du *Figaro* parus le 31 octobre 1897, c'est-à-dire le soir même de sa rencontre avec Mirbeau, Sarah Bernhardt annonce immédiatement leur future collaboration aux journaux:

Hier, M. Octave Mirbeau a lu à Mme Sarah Bernhardt une pièce en cinq actes. À la suite de cette lecture, la pièce a été reçue avec enthousiasme par la grande actrice pour son théâtre:

- Oui, c'est très bien, dit M. Mirbeau, mais quand entrerais-je en répétitions?
- Demain.

Donc demain, lecture aux artistes de la pièce de M. Octave Mirbeau, qui aura pour principaux interprètes Mme Sarah Bernhardt et M. Lucien Guitry.⁴²

Pour les besoins de promotion de la pièce, deux affiches sont éditées, porteuses l'une et l'autre d'une représentation idéologique divergente. La première, en noir et blanc, est une illustration réalisée par Alfons Mucha qui représente l'actrice dans un style Art Nouveau (Fig. 2). Celui-ci collabore régulièrement avec Sarah Bernhardt depuis la production de *Gismonda* en 1895. Impressionnée par le talent de l'artiste, l'actrice a signé un contrat de six ans avec ce dernier.⁴³ La sophistication bourgeoise du style Mucha est en parfaite harmonie avec les objectifs du théâtre de la Renaissance qui propose traditionnellement des pièces de théâtre destinées à un public bourgeois.

⁴¹ Octave Mirbeau, *Correspondance Générale*, t. 3 (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005) 339.

⁴² *Le Figaro* 31 octobre 1897, p. 4.

⁴³ Isabelle Courty, "Mucha et le théâtre," *Histoire par l'image* [en ligne], consultation le 29.nov. 2024: <<https://histoire-image.org/etudes/mucha-theatre>>.



Fig.2. Théâtre de la Renaissance, Représentations de Mme Sarah-Bernhardt: *Les Mauvais Bergers* (Alfons Mucha). © KIK-IRPA, Brussels (Belgium)

Or, une autre affiche, illustrée par Louis Malteste, est également produite pour les besoins de la pièce (Fig. 3). Ce dernier est un illustrateur qui s’est surtout distingué dans la presse humoristique et au genre ouvertement populaire. Il est notamment l’auteur de nombreux romans érotiques à visée sadomasochiste publiés sous le nom de plume de “Jacques d’Icy.” L’affiche qu’il réalise illustre une jeune femme représentant le personnage de Madeleine qui se dresse triomphante, les deux bras tendus au-dessus d’un charnier de cadavres dans un paysage urbain symbolisant la destruction. La thématique du rouge, emblème du sang, est omniprésente sur l’arrière-plan de l’affiche, le visage de l’héroïne, son corsage, ainsi que sur les morts gisant et le lettrage même de l’affiche, rappelant par là-même l’esthétique de la Commune de 1871.⁴⁴ Le sujet de l’affiche évoque également *La Liberté guidant le peuple* d’Eugène Delacroix de 1830 par la représentation de la liberté sous les traits de la femme du peuple. L’un des bras tendus du personnage dépasse le contour du cadre de l’image comme pour insister sur le triomphe du peuple.

Sarah Bernhardt aurait-elle fait produire cette affiche pour tenter d’attirer une nouvelle clientèle, plus populaire, dans son théâtre? Notons que le nom du Théâtre de la Renaissance n’apparaît nulle part sur l’affiche. À moins que celle-ci n’ait été commandée par Mirbeau... En effet, Malteste sera mandaté par ce dernier quelques années plus tard pour produire une affiche de l’adaptation de son roman *Le Journal d’une femme de chambre* au théâtre en 1900. Le lien subsistant entre les deux hommes suggère que la commande émanerait plutôt de Mirbeau.

⁴⁴ Depuis les événements de la Commune de 1871, la couleur rouge est emblématique de la révolution socialiste en évoquant le sang des ouvriers en lutte.



Fig.3. Louis Malteste, 1897, domaine public.

Le matériel promotionnel de la pièce illustre la volonté de ménager les deux audiences à laquelle la pièce s'adresse: les habitués de la Renaissance et l'audience plus populaire que tenterait de capter Mirbeau. On peut s'étonner de cette étrange collaboration qui rallie deux types de théâtre aux objectifs bien différents, car comme l'explique Jessica Wardhaugh:

Le théâtre populaire, dans son sens politique, était aussi un rejet du théâtre bourgeois, qu'il soit dominant ou d'avant-garde, qu'il s'agisse de la haute culture diffusée uniquement auprès d'une élite fortunée [...] du mercantilisme, du consumérisme et du culte de la célébrité. Ceux-ci ont fait l'objet de critiques persistantes de la part de ceux pour qui la culture était censée avoir une mission politique plus élevée.⁴⁵

À ce titre, le matériel promotionnel utilisé pour la pièce annonce déjà la future dichotomie de l'audience et les émeutes lors des représentations sur lesquelles nous reviendrons. Ric Knowles a démontré en effet que la réponse du spectateur à une performance était le plus souvent influencée par ce qu'il appelle le "discours public," c'est-à-dire la somme des informations autour de la production de la pièce et du théâtre qui la produit, y compris le matériel publicitaire susceptible d'influer sur la lecture de la pièce elle-même.⁴⁶

Mirbeau se serait-il adressé à Sarah Bernhardt pour la production de sa pièce faute de mieux? Dans sa lettre adressée à Jean Grave en juillet 1893, alors qu'il est en train de travailler sur la pièce, Mirbeau se demandait déjà qui oserait la produire: "Je crois avoir trouvé des types de bourgeois amusants. Il y a un peu de tout. [...] Mais quel théâtre osera jamais jouer cela?"⁴⁷ Si Sarah Bernhardt est unanimement saluée par la Presse pour son jeu d'actrice dans *Les mauvais bergers*, un certain nombre d'articles rendent également hommage à son travail de production sur la pièce insistant sur le formidable rendu de son réalisme.

⁴⁵ Wardhaugh 11.

⁴⁶ Ric Knowles, *Reading the Material Theatre* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004) 91.

⁴⁷ Mirbeau *Correspondance générale*, t. 2, 773.

L'effet de réel au théâtre

Dans un article dans *Le Soir* de décembre 1897 intitulé “La vérité au théâtre,” Sarah Bernhardt est notamment félicitée pour le soin de la mise en scène et sa “recherche de la vérité au théâtre” qui va jusqu’à “procurer à ses acteurs les plus affreuses guenilles qu’il fut possible de découvrir” et le coût associé au principe de réalisme qui requiert aux employés de “faire des trous aux décors,” ou “d’user les costumes aux coudes et de mettre des pièces aux vêtements trop neufs.”⁴⁸ De même, pour les décors, il faut exiler les somptueux marbres et les palais de toile peinte qui ornent le théâtre de la Renaissance pour y faire venir à place un véritable poêle de fonte ou d’authentiques berceaux d’ouvriers. La dichotomie sociale est représentée à travers une alternance de décors censés incarner d’un acte à l’autre une réalité ouvrière ou bourgeoise (Fig. 4 et 5). Le spectateur est ainsi placé face à un effet de réel dans la mesure où il est “transporté dans la réalité symbolisée” et ainsi “confronté non pas à une fiction, mais à une représentation aussi ‘vraie que nature.’”⁴⁹ Pour Patrice Pavis, cela revient à dire que la pièce ne peut plus être perçue “comme un discours mais comme un reflet direct de ce réel.”⁵⁰

L’ultra réalisme du décor de la classe ouvrière interroge implicitement le spectateur bourgeois sur ce qu’il sait ou croit savoir sur cette classe. Lorsque celui-ci se retrouve dans l’impossibilité de réconcilier sa propre vision avec ce qu’il voit, la division entre classes sociales n’en paraît que plus grande. Par un reflet direct de ce réel, le spectateur peut en arriver à extrapoler ce qu’il observe pour l’étendre hypothétiquement à toute forme d’antagonisme social, y compris vers une extension du conflit entre dreyfusards et antidreyfusards.



Fig. 4. *Le Journal... Le Théâtre*, janvier 1898 – Acte I

⁴⁸ G. Timmory, “La vérité au théâtre,” *Le Soir* 20 décembre 1897, p. 2.

⁴⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Éditions Sociales, 1980) 146.

⁵⁰ Pavis 146.

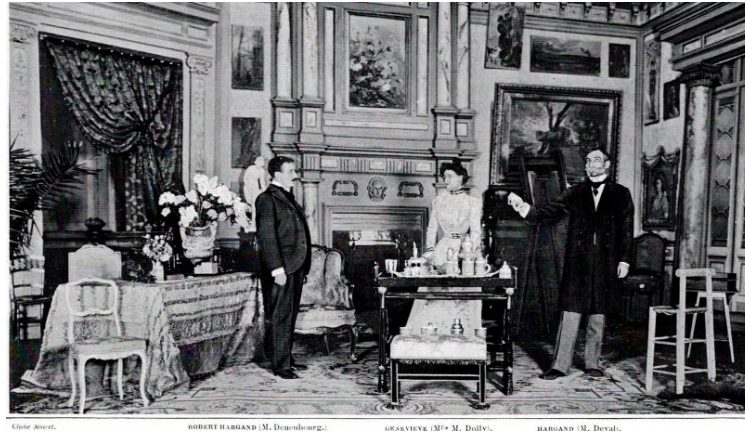


Fig. 5. *Le Journal... Le Théâtre*, janvier 1898 – Acte II

Outre le caractère réaliste des décors, Sarah Bernhardt fait ajouter à Mirbeau des répliques sur mesure pour le personnage de Madeleine qu'elle incarne sur scène pour faire coller celui-ci à la réalité théâtrale qu'elle a imaginée. Selon Pierre Michel, la contribution de l'actrice est notamment palpable au quatrième acte lorsqu'elle fait déclamer au personnage de Madeleine devant une foule hypnotisée par les paroles de celle-ci :

Offrez votre sang... si le sang est comme une tâche hideuse sur la face de bourreaux... il rayonne sur la face des martyrs, comme un éternel soleil... chaque goutte de sang qui tombe de vos veines... chaque coulée de sang qui ruisselle de vos poitrines... font naître un héros... un saint...⁵¹

La didascalie qui accompagne cette réplique indique : "(Émotion immense... Extase sur les visages)" et celle-ci est suivie d'une scène où figure une foule subjuguée qui, convaincue par la tirade de Madeleine, se dit prête à accepter le sacrifice de la mort.

Sarah Bernhardt insiste ainsi sur la dimension martyrologique de son personnage qui, tel un prophète, finit par guider la foule vers le sacrifice utile à la cause ouvrière. Faut-il y voir dans l'ajout de ce dialogue une référence à l'affaire Dreyfus ? L'actrice entend-elle guider son public vers la révélation de la cause dreyfusarde en tentant de l'émouvoir ? Zola lui-même aurait été convié à la toute première de la représentation des *Mauvais bergers* le 15 décembre 1897 en compagnie de George Charpentier et de sa fille Jane.⁵² Sa présence parmi les spectateurs aura pu sans doute inspirer Sarah Bernhardt soucieuse d'impressionner le *Grand Maître* et peut expliquer le rapprochement qui sera fait ultérieurement dans les journaux entre l'Affaire et la pièce.

Dans son essai *L'Art du théâtre*, Bernhardt écrit : "De tout temps, le théâtre fut un enseignement et même un terrain de mouvement révolutionnaire. [...] Le siècle, qui semble devoir être l'ère des libertés nous apportera sans doute bien des surprises, et c'est par le théâtre qu'elles nous seront d'abord présentées."⁵³ L'actrice positionne ici le théâtre comme un instrument didactique capable d'introduire et d'insuffler de nouvelles idées avant l'heure. Puis elle en précise l'effet escompté sur le public : "Ceux qui écrivent pour le théâtre ne devraient jamais perdre de vue ceci : ils doivent faire en sorte que la foule tire d'elle-même la moralité austère et profonde dont parle Victor Hugo ; ils ont donc à fournir à cette foule la matière d'où naîtra la moralité."⁵⁴

Ainsi, Bernhardt conçoit le rôle du dramaturge comme un guide spirituel ayant pour mission de provoquer chez le spectateur une prise de conscience ou *catharsis* pouvant justifier la

⁵¹ Michel, *Octave, Sarah...*

⁵² Henri Mitterand, *Zola*, t. 3 (Paris : Fayard, 2002) 455.

⁵³ Bernhardt, *L'Art du théâtre* 188.

⁵⁴ Bernhardt 188.

raison de ses ajouts – ou corrections? – au texte de Mirbeau afin d’y livrer sa version allégorique de la pièce. Ce parti pris peut aussi expliciter la quête du réalisme absolu dans laquelle elle s’est lancée pour représenter l’antagonisme social.

Une relecture allégorique de la division entre dreyfusards et antidreyfusards

Pour comprendre comment le public a pu, lui aussi, être partie prenante (même à son insu) dans cette relecture allégorique de la pièce, il faut avoir à l’esprit, comme l’a établi Patrice Pavis, que “les spectateurs attribuent des significations aux signes produits sur scène.”⁵⁵ Parmi les différents codes psychologiques liés à ces signes, le public possède “un horizon d’attente déterminé par ses expériences antérieures et les connaissances qu’il apporte à la représentation.”⁵⁶

De la même manière, il y a certains “aspects de la réalité sociale” que le spectateur peut rechercher dans la pièce à un niveau individuel,⁵⁷ ce qui expliquerait les différentes interprétations de l’atmosphère de la pièce dans les journaux. En effet, celle-ci fait l’objet de différentes perceptions de la part du public. Dans sa critique de la pièce, Jean Huret évoque “une atmosphère de bataille qu’on respirait dans la salle” qu’il résume en ces termes:

C’était la violence mainmise d’un artiste sur le cerveau d’une foule blasée et réfractaire. [...] Et il fallait les voir, les plus impulsifs d’entre eux, le cou tendu vers la détresse des personnages, luttant quand même contre l’émotion victorieuse, comme on résiste au gendarme qui vous agrippe à la nuque; il fallait voir les autres, sifflant le rouge aux pommettes, à l’horreur de la misère et de la mort.⁵⁸

Le public bourgeois y voit notamment dans le cinquième acte un étalage de violence révoltant et insoutenable provoquée par la révolte populaire. Pour d’autres spectateurs, la pièce est une référence directe à l’incendie du Bazar de la Charité⁵⁹ comme le mentionne cet article de décembre 1897 paru dans *L’Univers*:

Le rideau venait de se lever sur le cinquième acte: une actrice, à ce moment, est apportée sur la scène le front percé d’une balle. Des femmes s’engouffrent dans une chambre voisine avec des cris, des sanglots. Des enfants réclament leur père et on leur montre la porte de la chambre où s’entassaient des morts. Quelqu’un s’écria alors: “Mais c’est le Bazar de la Charité!” Ce fut le signal d’une manifestation générale. Les loges et l’orchestre s’en mêlèrent, les acteurs sur scène ne purent plus placer une parole. De tous côtés, des cris se firent entendre: “Assez! Assez!”⁶⁰

Pour d’autres critiques, les incidents quotidiens dans *Les mauvais bergers* rappelle une autre pièce jouée l’année précédente au Théâtre de la Renaissance qui causa des troubles similaires: “À la Renaissance, les représentations des Mauvais bergers sont, paraît-il, tumultueusement troublées tous les soirs, comme le furent celle de la Meute.”⁶¹ Se présentant comme une satire du monde des millionnaires, *La Meute* d’Abel Hermant causa un scandale car celle-ci était aussi considérée comme une œuvre à clefs. Le rapprochement entre les deux pièces montre que le public interprète

⁵⁵ Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge Univ. Press, 2008) 39.

⁵⁶ Balme 39.

⁵⁷ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1998) 304-06.

⁵⁸ Jules Huret, *Le Théâtre* janvier 1898.

⁵⁹ Le Bazar de la Charité fait référence à un bal de charité organisé le 4 mai 1897 qui, se soldant par un incendie involontaire, causa plus d’une centaine de morts parmi des membres de la noblesse et de la bourgeoisie.

⁶⁰ *L’Univers* 18 décembre 1897.

⁶¹ *Le XIXe siècle* 19 décembre 1897, p. 3. *La Meute* est représentée au Théâtre de la Renaissance le 9 avril 1896.

ce qu'il voit en fonction de ses propres référents et que ceux-ci s'appuient presque toujours sur l'actualité.

Ainsi, certains y voient également une lecture de l'affaire Dreyfus en filigrane à l'instar de Gérard de Lacaze-Duthiers qui écrit dans *La Critique* en octobre 1899: "Dans ces scènes émouvantes, c'en était la préface, préface où l'œuvre des *Mauvais bergers* en général, et celle de M. Rochefort en particulier, était dénoncée, étalée au grand jour, sous les yeux de la foule."⁶² Ce lien *a posteriori* entre la pièce de Mirbeau et l'affaire Dreyfus est à envisager dans le contexte de l'actualité de 1899 qui voit la parution du roman de Mirbeau *Le Jardin des supplices* et qui constitue le véritable commentaire allégorique de l'Affaire par l'auteur. Comme le souligne Robert April, grâce à ce roman, Mirbeau parvient à rapprocher le camp anarchiste socialiste à celui des modérés dreyfusards.

La pièce *Les mauvais bergers* aurait-elle été revisitée à la lumière du *Jardin des supplices*? Ceci semble fort probable d'autant plus qu'en 1911 un article du *Mercure de France*, en rendant hommage à Mirbeau, établit également un lien direct entre l'Affaire et *Les mauvais bergers* en rappelant la division de l'opinion publique alors que les représentations battaient leur plein:

Au lycée, il y a douze à quatorze ans, nous l'étions presque tous, et entre temps, nous nous battions pour ou contre Dreyfus... *Les Mauvais bergers* (théâtre de la Renaissance, 14 décembre 1897) nous apparaissaient comme un Évangile entre *La conquête du pain* et *Les Tisserands*! [...] Aussi avec quelle fièvre n'avons-nous pas évoqué le visage et le geste de Mme Sarah Bernhardt dans la scène finale des *Mauvais bergers*! Toute la douloureuse tragédie de la défaite, des humbles par la misère, toute la cruauté inconsciente de la richesse et de la puissance nous chavirait le cœur.⁶³

Même si la Presse de 1898 ne fait pas nécessairement le lien direct entre Dreyfus et la pièce, il n'a pas dû être difficile pour les spectateurs des *Mauvais bergers* de rapprocher l'antagonisme social représenté dans la pièce à celui de l'Affaire. En effet, l'hostilité entre dreyfusards et antidreyfusards atteint un tel paroxysme que le conflit touche même à la sphère privée de la famille. Le conflit n'épargne d'ailleurs pas non plus Sarah Bernhardt qui se fâche avec son fils Maurice lorsque celui-ci se rallie aux antidreyfusards. Marguerite Steinheil relate dans ses mémoires pour l'année 1897:

A bitter war between Dreyfusards and anti-Dreyfusards was waged, and the most scurrilous slanders, the worst insults, became weapons of almost universal use. My salon was neutral ground, but I was soon unable to prevent those impassioned duels of words, in which there showed hardly a sign of tolerance or of human sympathy. And these constant duels took place between men who had been the closest friends all their lives, between brothers, between husband and wife, between father and son ... the whole French nation was divided into two parties ...⁶⁴

Reste à évoquer l'implication de Sarah Bernhardt sur scène.

⁶² *La Critique* 5 octobre 1899. Cité dans Michel et Nivet 19. Membre de l'Action Française, Henri Rochefort s'est distingué dans l'affaire Dreyfus par ses violents réquisitoires antisémites et antidreyfusards dans *L'Intransigeant*, journal dont il était rédacteur en chef.

⁶³ Ernest Gaubert, "L'œuvre et la morale d'Octave Mirbeau," *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1911, 510-32. 528.

⁶⁴ Marguerite Steinheil, *My Memoirs* (London: G. Bell, 1912) 84 et 77. Marguerite Steinheil était la maîtresse de Félix Faure, Président de la République durant l'affaire Dreyfus.

Les journaux se montrent unanimes pour évoquer la magistrale interprétation de l'actrice dans la pièce en insistant particulièrement sur le réalisme de son jeu au cinquième acte – celui-là précisément qui, selon Mirbeau, n'aurait pas été réellement mis en scène et pour lequel Sarah Bernhardt aurait livré non pas une interprétation “tragique” mais “sinistre.” L'article du *Soir* ne tarit pas d'éloges à son sujet:

Les mauvais bergers ont trouvé à la Renaissance, avec une mise en scène d'un réalisme saisissant, une interprétation tout à fait de premier ordre. Mme Sarah Bernhardt a mis au service du rôle et Madeleine sa fougue irrésistible, son admirable diction, tout cet art de réalité frissonnante qui est son secret et sa marque.⁶⁵

Un autre article du *Figaro* décrit la réaction des spectateurs au moment de l'agonie du personnage de Madeleine lors du cinquième acte en ces termes: “Une émotion effroyable a pris à ce moment le public dont une partie a protesté, surtout au défilé des civières. Ce qui fait qu'à l'appel du nom de l'auteur, au milieu d'applaudissements formidables, des coups de sifflet se font entendre.”⁶⁶

Si l'intensité du jeu de Sarah Bernhardt est la caractéristique la plus souvent mise en avant, l'actrice est aussi réputée pour ses écarts de texte. Sur scène, lors des représentations de *La Dame aux camélias*, elle n'hésite pas à improviser d'une représentation à l'autre car, selon elle, le système de variation du dialogue lui permettrait d'éviter que celui-ci ne devienne ennuyeux.⁶⁷ Au sujet de son jeu dans *Phèdre*, Hemmings remarque: “Elle avait le don extraordinaire (si c'en est un) d'introduire dans le texte parlé des commentaires de son cru sans aucune référence à l'action de la pièce, sans que personne dans le public médusé ne s'aperçoive de ce décalage.”⁶⁸ Ceci peut suggérer que, par un effet d'improvisation, Sarah Bernhardt a pu être capable de remettre en question la stabilité de la pièce d'une représentation à l'autre – ce qui pourrait partiellement expliquer les différentes interprétations de la Presse qui y voit tour à tour un commentaire social, une référence à l'incendie du Bazar de la Charité, ou encore à l'affaire Dreyfus. Pour Herbert Blau, “le spectateur en tant que tel n'existe pas avant la pièce mais il est créé ou se forge pendant celle-ci,”⁶⁹ signifiant que toute relecture allégorique sur scène en rapport avec l'Affaire – émanant de Sarah Bernhardt ou de l'audience – n'a sans doute pas été systématique et a dû différer en fonction des représentations et du public en présence.

La pièce aurait-elle pu influencer l'opinion publique autour de l'affaire Dreyfus? Dans sa biographie consacrée à l'actrice, Sophie Aude Picon indique que pendant les représentations des *Mauvais bergers* Sarah Bernhardt serait devenue “la cible des antidreyfusards qui interviennent jusque dans son théâtre” pour perturber les représentations et que la police serait intervenue pour ordonner la fermeture du théâtre pour quelques jours, suggérant par là-même que les représentations, en faisant l'objet de la censure, auraient pu avoir une forme d'influence.⁷⁰ Quant à Mirbeau, même si son engagement dreyfusard apparaît décalé par rapport aux *Mauvais bergers*, il n'empêche que sa collaboration avec Bernhardt en a très certainement influencé les prémices. L'expérience collaborative des *Mauvais bergers* a pu permettre à différents niveaux, à l'un et à l'autre, l'exploration d'une forme de *praxis* politique en lien avec l'Affaire Dreyfus.

⁶⁵ *Le Soir* 20 décembre 1897, p. 2.

⁶⁶ *Le Figaro* 16 décembre 1897.

⁶⁷ Frederick W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993) 225.

⁶⁸ Hemmings 220.

⁶⁹ Gabrielle H. Cody, “Audience,” in *Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres*, eds. Gabrielle H. Cody et Meiling Cheng (London: Routledge, 2016) 136-37.136.

⁷⁰ Sophie Aude Picon, *Sarah Bernhardt* (Paris: Gallimard, 2010) 186.