

INTRODUCTION

En octobre 1885, lorsque René Goblet, ministre de l'Instruction Publique, fait interdire la représentation de la pièce tirée de *Germinal* par Busnach et Zola, Mirbeau s'en prend avec véhémence aux politiciens de tous bords, car, « quelque régime qu'ils aient servi », ces mauvais bergers « ont peur de voir représenter au théâtre une pièce où peut s'agiter une question sociale quelconque » : « La question ouvrière au théâtre, voilà le croquemitaine des ministres, qu'ils soient rouges, tricolores, gris perle ou blancs d'argent [...] ». Le théâtre est un endroit où l'on va pour s'amuser et non pour penser. Il vaut beaucoup mieux, pour la bonne humeur du peuple, qu'il entende des couplets idiots, où l'ordure se mêle agréablement au sentiment, que d'assister à un spectacle sévère, où se dressent farouchement les redoutables points d'interrogation de la société contemporaine ¹ ». Pour finir, *Germinal* sera créé au théâtre du Châtelet en avril 1888, mais sera jugé par presque tous les critiques « insupportablement ennuyeux ² ».

Cette première tentative pour porter sur une scène française « la question ouvrière », et pour montrer l'affrontement des classes et le massacre de grévistes par la troupe, n'a donc pas eu le succès et la portée espérés. Et l'on comprend que Mirbeau, depuis longtemps prédisposé au théâtre, ait eu envie de relever le défi et de rivaliser avantageusement avec Zola en traitant le même sujet que lui (il est vrai que celui-ci s'était en l'occurrence acoquiné avec un vulgaire fabricant de vaudevilles). Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'il

des stars de ce théâtre de divertissement qu'il exècre. Avant tout avides de gloire et de millions, ils se soucient visiblement de la question sociale comme d'une guigne, et sont au premier rang de ces « cabotins » – fussent-ils de génie – dont il a jadis dénoncé l'« avilissante dictature »¹¹. Pour un contempteur patenté du théâtre anesthésiant, de l'esprit boulevardier et de la cabotocratie, il y a là quelque paradoxe. Et les concessions qu'inévitablement il va devoir faire pour toucher le grand public – scènes pathétiques à arracher des larmes, décor impressionnant, mise en scène à grand spectacle et tirades bien envoyées – lui apparaîtront par la suite comme autant de compromissions regrettables.

Pour l'heure, il est surtout tout esbaudi de la chance inespérée qui lui échoit : Sarah est « emballée », lorsqu'il lui lit son œuvre, le 30 octobre 1897, et décide de commencer tout de suite les répétitions, et de renvoyer à plus tard, sans autre forme de procès, la première de *La Ville morte* de Gabriele d'Annunzio. Après quoi, la divine « est prise d'une crise de nerfs » : « Elle se tord sur son fauteuil », et « on lui jette des bouteilles de vinaigre à la tête »¹²...

Mirbeau est conscient de jouer là « une grosse partie », comme il l'écrit à Claude Monet, et il « tremble de la perdre »¹³. Il sait qu'il est attendu comme au coin d'un bois par tous ceux, et ils sont légion, qu'il a ridiculisés ou stigmatisés, depuis vingt-cinq ans qu'il bataille dans la presse parisienne. Et le nihilisme qui imprègne sa pièce n'est guère de nature à lui valoir l'enthousiasme des socialistes et des anarchistes, ses frères et compagnons de lutte. Il est de surcroît d'une lucidité impitoyable sur les défauts de son œuvre : « Au lieu de l'émotion et des idées dont j'aurais voulu parler ma pièce, elle ne contient que de la vaine déclamation et de la vaine rhétorique »¹⁴. Si l'on ajoute qu'en dehors des trois acteurs principaux – Sarah, Guitry et Abel Deval – les seconds rôles se révèlent en dessous de tout, pas mêmes capables d'apprendre leur texte, il y a de quoi être légitimement inquiet.

Pourtant, nouveau paradoxe, le succès est au rendez-vous lors de la générale, le 14 décembre 1897, et de la première, le lendemain. Dix fois le rideau tombe et se relève sur « des ovations infatigables ». Or, racontera Fernand Vandérem, la salle est « bourrée de Clubmen, de gros possédants, avec leurs

entreprenant de se mesurer à l'auteur des *Rougon-Macquart* : déjà, en 1884, à Audierne, il a réalisé un surprenant et admirable *remake* de *La Curée*, sous le titre de *La Belle Madame Le Vassart*³. Ce serait aussi pour lui l'occasion d'exprimer dramatiquement sa pitié pour « les souffrants de ce monde », sa révolte contre l'égoïsme et la criminelle bonne conscience des classes possédantes, et son dégoût pour les politiciens de toute obédience. En même temps, il tenterait d'exorciser le désespoir qui le ronge depuis des années et qui culmine avec la grave crise conjugale traversée au début des années 1890⁴.

Il commence à y réfléchir sérieusement pendant l'été 1893, en pleine période d'ébullition anarchiste. Il écrit alors au reporter Jules Huret qu'il « prépare des pièces socialistes et anarchistes »⁵ ; et il annonce peu après à l'autodidacte Jean Grave, théoricien anarchiste, qu'il « travaille ferme à une pièce sociale et anarchiste, mais sans prêches, sans tirades » : « Je m'efforce de ne faire que de la vie et de l'action directe »⁶. Il lui faudra pourtant près de quatre ans pour en venir à bout. Sans doute la grand'peur qui saisit les intellectuels anarchisants en 1894, après l'adoption des lois scélérates, la nécessité de ferrailer pour obtenir la libération de Grave, Faure et Fénéon, et la crise de son couple, qui atteint son paroxysme à l'automne 1894⁷, ont-elles nui à l'avancée de son travail. Toujours est-il que c'est seulement le 22 février 1896 qu'il confie à Edmond de Goncourt qu'il « est en train de fabriquer une pièce politique terrible », destinée au théâtre de la Renaissance⁸.

« Terrible », la tragédie prolétarienne de notre justicier l'est à plus d'un titre : par le pathétique des situations, par le dénouement sanglant, par l'absence de toute perspective, par l'omniprésence de la mort, et aussi par la mise en cause du système politique et par la dénonciation radicale de la surexploitation homicide des travailleurs, condamnés à « perdre leur vie à la gagner », afin de « faire la richesse et la puissance sociale d'un seul homme »⁹. Pourtant, c'est à un théâtre de boulevard qu'il entend la donner, avec l'aide de Lucien Guitry, qui « se fait fort » de convaincre la diva Sarah Bernhardt¹⁰ – dont Mirbeau a jadis pris la défense contre Marie Colombier, en décembre 1883. Or Sarah et Guitry sont

compagnes chargées de pierreries ¹⁵ ! » Comme si la magie du théâtre avait complètement anesthésié la conscience de leurs intérêts de caste... Belle illustration de la catharsis aristotélicienne, telle que Jean-Jacques Rousseau l'a analysée ! Mais aussi preuve irréfutable que Mirbeau a fait fausse route : car, si le gratin applaudit, c'est que son message subversif de révolte et de pitié n'est pas du tout passé – ou, plutôt, qu'il a été dévoyé. Pour ces gens-là, il ne s'agit que d'un spectacle. Le lendemain, et dans les semaines qui suivent, la presse va se partager en deux camps. D'un côté, on trouve Catulle Mendès, qui crie au « CHEF-D'ŒUVRE ¹⁶ » ; Henry Bauer, qui n'a « jamais été frappé d'une aussi intense impression, pareillement secoué et bouleversé ¹⁷ » ; Georges Clemenceau, qui y trouve « toute la question sociale elle-même, dramatisée, d'un art si complet, si puissant, que l'auteur s'efface et qu'on ne voit plus rien que les personnages de la vie ¹⁸ » ; Gustave Geffroy, pour qui cette « admirable pièce » est « une œuvre de vie » où retentissent « l'amour des pauvres » et « le désir de justice ¹⁹ » ; Jules Huret, qui loue l'impartialité du dramaturge, « admirable réaliste dans le sens le plus magnifique qu'on puisse donner à ce mot ²⁰ » ; Henri Barbusse, qui, bouleversé, ressent « l'émotion » propre à l'art tragique, celle-là même « qu'on éprouve devant la réalité pure ²¹ » ; ou encore le librettiste Sébastien Faure, qui applaudit à la dénonciation de « l'influence néfaste des politiciens » et du « mensonge de tous les programmes ²² ».

Aux dithyrambes des amis, qui louent à qui mieux mieux la force de la composition, la profonde vérité des dialogues, le pathétique des affrontements humains et la noblesse de l'inspiration, les grincheux ne manquent pas d'arguments pour répondre. Si certains ne sont pas infondés, d'autres sentent la mauvaise foi à plein nez.

Ainsi, Francisque Sarcey, « l'Auguste Triperie », et d'autres critiques bourgeois croient judicieux d'accuser Mirbeau de reprendre un sujet déjà traité à plusieurs reprises ces dernières années : par Björnson (*Au-delà des forces humaines*), par Gerhardt Hauptmann (*Les Tisserands*), par Eugène Brieux (*Les Bienfaiteurs*) et, tout récemment, par François de Curel, dans *Le Repas du lion*, créé au théâtre Antoine le 29 novembre précédent. Si certaines convergences

liées aux conflits sociaux mis en scène sont inévitables, ni les situations, ni les personnages, ni les décors, ni les dialogues, ni la structure dramatique, ni les leçons à tirer ne sont les mêmes. Il est particulièrement absurde de rapprocher *Les Mauvais bergers* de la pièce de Curel – au demeurant plus psychologique que sociale : l'action, loin d'être concentrée comme dans la tragédie de Mirbeau, s'y étale sur un demi-siècle ; et la thèse à illustrer montre la nécessité du patronat et de ses profits : il faut laisser les lions se goinfrer d'abord pour que les chacals puissent se satisfaire des restes...

Deuxième accusation grotesque : celle de ne pas conclure ²³. Mirbeau objectera, à juste titre, que ce n'est pas là le rôle d'un auteur dramatique et que, s'il avait « la solution » de la question sociale, « ce n'est point au théâtre qu'[il] l'eût [portée], mais dans la vie ». Cependant, à défaut d'un remède, il met en lumière deux leçons : d'abord, « l'autorité » et « la révolte » sont « impuissantes » ; ensuite, « le jour où les misérables auront constaté qu'ils ne peuvent s'évader de leur misère, briser le carcan qui les attache pour toujours au poteau de la souffrance, le jour où ils n'auront pas l'Espérance, ce jour-là, c'est la destruction, c'est la mort ²⁴ ».

Les critiques de droite, qui avaient applaudi à la saine orientation conservatrice du *Repas du lion*, ajoutent un troisième grief : *Les Mauvais bergers*, loin d'être une œuvre objective, offre du patronat une image caricaturale, en leur prêtant des propos imbéciles ou odieux – critique émise également par Alfred Athys – et fait d'un nihiliste le héros positif d'une œuvre subversive, « écrite par un haineux doué d'une vive intelligence et sachant où il convient d'enfoncer le trait ²⁵ ». Thérèse Gribelin abondera dans ce sens, en 1965, en opposant le schématisme de Mirbeau, qui veut prouver quelque chose, à l'impartialité de Zola dans *Germinal* ²⁶.

L'argument est très contestable. D'une part, parce que Mirbeau, dans les propos qu'il prête aux patrons, ne fait que reprendre des idées et des formules recueillies par Jules Huret dans son *Enquête sur la question sociale*, qui vient de paraître en volume : ce n'est pas lui qui exagère, c'est la réalité qui est caricaturale et monstrueuse ! De surcroît, il s'est déplacé au Creusot, pour visiter les usines « modèles » de Schneider et, sans doute, y rencontre des témoins, afin de donner au décor

son poids de réalité.

D'autre part, loin de céder au manichéisme qu'on lui reproche, il se refuse à idéaliser les uns et à caricaturer les autres. Ainsi, il prête au patron, Hargand, des sentiments, des déchirements, et même des préoccupations sociales, qui contribuent à l'humaniser en faisant de lui aussi une victime de la lutte des classes ; il souligne la violence, la versatilité et l'aliénation de la foule des ouvriers, nullement présentés comme des modèles ; et surtout il fait de Jean Roule et de Madeleine, les leaders des grévistes, de « mauvais bergers » eux-aussi, puisque, par leur éloquence, ils réussissent à entraîner leurs compagnons de misère à la mort sacrificielle présentée comme une apothéose²⁷.

La quatrième critique, également dictée par des considérations politiques, vient du côté des socialistes. Ils ne pardonnent pas à Jean Roule – et à Mirbeau – d'avoir dénoncé l'hypocrisie et la volonté récupératrice des députés radicaux et socialistes, qui prétendent aider le peuple, mais s'en servent comme d'une masse de manœuvre pour asseoir leur propre pouvoir. *La Petite République* de Jean Jaurès et Gérauld-Richard ne consacre pas moins de quatre articles en huit jours pour dénoncer ces thèses hérétiques, qui mettent à mal la voie parlementaire à laquelle les socialistes sont en train de se rallier²⁸. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le soutien apporté par les socialistes aux gouvernements bourgeois dans les années qui vont suivre, et les ministères Clemenceau, Briand, Viviani et Millerand apporteront une confirmation expérimentale au diagnostic de Mirbeau-Jean Roule...

Mais, à côté de ces critiques mal avisées, il en est d'autres qui sont fondées et que Mirbeau est le premier à s'adresser. Ainsi, Jules Renard, socialiste de cœur, s'irrite de voir la question sociale traitée comme un vulgaire sujet de théâtre et rapporter gros à ceux qui n'y voient qu'un bon investissement²⁹. Il est vrai qu'il s'en prend à Sarah, Guitry, Bauër et Mendès beaucoup plus qu'à Mirbeau lui-même, dont la pièce n'est qu'une occasion, pour ces repus, d'étaler leurs beaux sentiments. Mais il n'en reste pas moins que l'iconoclaste dramaturge a mauvaise conscience de s'être laissé récupérer : le théâtre engagé et pétri de bonnes intentions ne serait-il donc, lui aussi, qu'une « mystification », alors qu'il

aurait aimé en faire un instrument de conscientisation des masses en vue de leur émancipation ?

Alfred Athys, de la *Revue blanche*, qui est pourtant du même bord que Mirbeau et qui collaborera lui aussi à *L'Humanité* à ses débuts, est aussi sévère que Jules Renard. Contrairement à la majorité des spectateurs, qui admirent « la farouche grandeur » du dénouement, où Clemenceau voit l'expression de la Némésis, il déplore « les procédés faciles d'un art à tout le moins contestable », de surcroît « inutiles », puisqu'il « ne doit sa beauté qu'au silence de la situation même, coupé de phrases simples et quotidiennes, que rend sinistres l'occasion³⁰ ». Il est décidément plus facile de faire pleurer Margot que de la faire penser. Mirbeau est si conscient d'avoir raté sa cible qu'il renoncera définitivement au genre tragique, pour revenir à la comédie et à la farce, plus conformes à son génie de satiriste et à ses objectifs didactiques.

Plusieurs critiques ont également souligné le caractère factice, conventionnel ou emphatique, de certains dialogues – notamment entre Jean Roule et Madeleine –, qui jurent quelque peu avec la volonté affichée par ailleurs de reproduire fidèlement le langage parlé. Il est vrai que, si l'on compare aux *Farces et moralités* et aux deux grandes comédies qui vont suivre, l'évolution est sensible. Mirbeau était lui-même tellement convaincu que ces restes d'un romantisme mal éteint témoignaient d'une « esthétique mauvaise³¹ », qu'il aurait souhaité « pouvoir effacer [*Les Mauvais bergers*] de ses œuvres³² » !

Enfin, son vieux compagnon anarchiste Jean Grave lui a reproché d'avoir porté à la cause libertaire deux mauvais coups. D'abord en faisant de Jean Roule « un mauvais berger », alors que « les anarchistes ne sont pas des bergers » : « Ce sont des individus qui ont senti que la société actuelle est mauvaise et qui cherchent à en expliquer aux autres les raisons », non pas pour « les guider », mais pour les convaincre « qu'eux seuls peuvent en sortir ». Ensuite, en ne sauvant pas l'enfant de Madeleine et de Jean Roule au dénouement : alors que *Germinal* laissait un espoir, *Les Mauvais bergers* est « la négation de tout effort et de toute critique. Il ne reste plus alors qu'à aller piquer une tête dans la Seine³³ ».

Jean Grave a mis le doigt sur un vrai problème :

l'inspiration des *Mauvais bergers* n'est en rien conforme à la vulgate anarchiste, qui implique la confiance dans l'autonomie des travailleurs, qui fait fond sur la nature humaine, et qui entretient l'espoir de transformations radicales des rapports sociaux. Mirbeau nous livre au contraire une vision très noire des hommes, murés dans leur aveuglement ou leurs instincts homicides, ce qui rend la révolte « impuissante ». Et il ne laisse subsister aucun espoir. Il y a là en effet de quoi décourager les prolétaires les plus combattifs... La vérité fait décidément mauvais ménage avec la propagande ! Cela prouve qu'en écrivant sa tragédie, Mirbeau n'agit nullement en militant anarchiste soucieux de faire passer quelques idées simples dans l'esprit de ses auditeurs afin de les pousser à l'action, mais en homme en crise, cruellement angoissé, rongé par un nihilisme fonceur, et qui ne voit d'autre réconfort que la mort. Ce en quoi il se rattache au courant décadent.

Ce qui frappe en effet dans cette œuvre à l'apparence subversive, plus encore que le triomphe final de la mort, c'est son exaltation mystique, religieuse, voire messianique. Elle apparaît comme la seule issue. Le titre, qui fait référence à l'*Évangile*, le nom de Madeleine, la présence d'un pauvre calvaire à l'acte IV, la références à Jésus dans la bouche de la *pasionaria* des corons, et la conception sacrificielle de « la lutte finale », révèlent la profondeur de « l'empreinte » religieuse chez l'auteur du *Calvaire*. Lui-même écrira peu après qu'il lui a fallu très longtemps pour se débarrasser du « poison religieux », « par quoi on enchaîne l'esprit de l'enfant pour mieux dominer l'homme plus tard ³⁴ ». Jean-Pierre Léonardini n'aura pas tort d'écrire, en 1975, que Mirbeau « a rendu en termes quasi messianiques l'espérance opiniâtre de la classe opprimée ³⁵ ». Simplement, il tue cette « espérance », et seule subsiste la mort...

Ce mélange curieux de messianisme et de nihilisme, de réalisme et de romantisme, de tirades emphatiques et de répliques quotidiennes, de symbolisme et de propagande anarchiste, fait des *Mauvais bergers* une œuvre hybride, qui n'est de nature à satisfaire personne. Ni l'auteur, qui corrigera le tir. Ni les militants anarchistes, qui préféreront, pour leur *agit-prop*, se servir des *Farces et moralités* (encore que des groupes anarchistes d'Anvers et de Barcelone aient

régulièrement repris *Les Mauvais bergers*). Ni le grand public, majoritairement petit-bourgeois, qui ne se recrute pas parmi les couches populaires auxquelles Mirbeau eût voulu s'adresser, et qui finit par boudier une œuvre décidément trop noire pour les digestions paisibles qu'il vient chercher au théâtre.

Résultat : en dépit du triomphe des deux premiers soirs, les recettes commencent à dégringoler dangereusement à la fin du mois de décembre, pour atteindre leur étiage le 7 janvier 1898 (environ 1 700 francs). Elles remontent quelque peu lorsqu'on annonce les dernières représentations. Mais force est à Sarah de retirer la pièce de l'affiche après la 38^e, le 18 janvier, pour donner *La Ville morte*, qui sera un gros échec ³⁶. En 1901, une tournée, organisée par l'imprésario Le Besnerais-Levallier, conduit *Les Mauvais bergers* à travers la France ³⁷. Depuis lors, la pièce n'a connu à Paris que trois reprises : en décembre 1904, au Théâtre populaire ; en 1909, dans le cadre d'un cycle de pièces sociales, avec *Les Tisserands* et *Le Repas du lion* ; et en 1975, au théâtre de L'Est parisien. Sa carrière aura donc été infiniment plus modeste que celle des *Affaires sont les affaires*.

Le manuscrit des *Mauvais bergers* (coll. Pierre Michel), qui comprend 55 feuillets, est malheureusement incomplet : il y manque tout l'acte V et la moitié de l'acte IV. L'acte III et la première partie de l'acte IV sont pratiquement conformes à la version définitive. Par contre les actes I et II présentent de nombreuses différences. Les multiples suppressions révèlent le souci du dramaturge presque novice de discipliner ses tendances au bavardage, au hors-sujet, à la déclamation et à la caricature afin de respecter un tant soit peu les normes de la crédibilité théâtrale. Nous avons signalé en notes les variantes manuscrites.

PIERRE MICHEL

Notes

1. « Chroniques parisiennes », *La France*, 27 octobre 1885.
2. Voir la *Correspondance* de Zola, CNRS, 1987, t. VII, p. 286.
3. Roman publié sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne. Une édition