

TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź, Faculté de Philologie

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

ORCID : 0000-0001-6138-5280

Le théâtre de boulevard et la remise en cause de la progression dramatique (*Le Voleur* d'Henry Bernstein, *Le Phalène* d'Henry Bataille et *Le Passé* de Georges de Porto-Riche)

Boulevard Theater and the Questioning of Dramatic Progression
(*Le Voleur* by Henry Bernstein, *Le Phalène* by Henry Bataille, and *Le Passé*
by Georges de Porto-Riche)

Abstract

Boulevard theatre is often considered a genre that rigorously adheres to the formal constraints of the 'well-made play.' However, its serious variant seems to deviate from the traditional dramaturgical model. It is primarily through the intrusion of epic elements that drama begins to undergo, at the turn of the 20th century, an endemic crisis that, far from heralding its disappearance, contributes to its reinvention. Thus, in this article, we examine three plays that challenge Aristotelian rules through the poetics of modern and contemporary drama. Writers take aim at the plot, which they do not construct in accordance with dramatic tension, opting instead to prioritize the internal expression of the torn soul of modern man. By undermining the temporal category, playwrights attempt to 'de-dramatize' the drama in order to 're-dramatize' it through various techniques that alter the canonical form: reminiscence, anticipation, and repetition-variation.

Keywords: H. Bataille, H. Bernstein, G. de Porto-Riche, well-made play, temporal category

Mots-clés : H. Bataille, H. Bernstein, G. de Porto-Riche, pièce bien faite, catégorie temporelle

Le théâtre de boulevard est souvent considéré comme un modèle dramaturgique reposant sur les contraintes rigoureuses de la « pièce bien faite ». Si la comédie respecte fidèlement les règles aristotéliennes de la tension dramatique, le versant sérieux de ce théâtre s'éloigne quelque peu de la forme canonique, tout en la remettant en cause. De fait, plusieurs critiques constatent qu'à partir des années 1880 se profile la crise du drame que les écrivains tenteront tant bien que mal de surmonter. Dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), Peter Szondi décrit les failles de la littérature dramatique dues, à ses yeux, à l'intégration dans le drame d'éléments épiques, donc génériquement exogènes. Le travail de sape se manifeste avant tout à travers l'ébranlement de la fable qui, bâtie sur la progression dramatique, est remplacée par une série discontinue de scènes se déroulant conformément à des motifs *régressants*. C'est dire que les écrivains au tournant du XX^e siècle rejettent le « bel animal » aristotélien dont l'action est définie par un commencement, un milieu et une fin, pour privilégier une forme *temporellement ouverte* où les opérations de « dédramatisation », telles la rétrospection, l'anticipation ou la répétition-variation, l'emportent sur la chronologie cohérente. Il est intéressant à ce propos d'étudier quelques pièces de théâtre, en l'occurrence : *Le Voleur* d'Henry Bernstein, *Le Phalène* d'Henry Bataille et *Le Passé* de Georges de Porto-Riche qui rendent compte de quelques entorses manifestes à la forme classique du drame. Tout en désirant explorer la vie psychologique de leurs personnages au détriment de l'action, dont les différentes phases ne se succèdent plus dans un ordre préétabli, les auteurs recourent à une découpe temporelle nouvelle qui permet de mettre en avant une dimension plutôt *ontologique* qu'*agonistique* du drame. L'analyse de ces pièces tentera donc d'éclairer le phénomène de la décomposition du texte théâtral qui ne vise pas pour autant à son anéantissement, mais à sa re-dramatisation.

Le Voleur, ou le retour sur un drame

Marie Louise commet un vol de 20.000 francs dans la maison de ses amis Lagardes. Par amour pour la bourgeoise, le fils de ceux-ci se laisse accuser, mais, à la fin, on découvre la vraie coupable et Richard, le mari de la cleptomane, lui pardonne magnaniment. Telle est la fable du *Voleur*, pièce qui a été représentée pour la première fois au théâtre de la Renaissance, le 7 septembre 1906. L'œuvre est accueillie avec enthousiasme par la critique qui voit dans ce texte soit un « drame policier » (Claretie 1919 : 10), soit une « tranche de roman-feuilleton adroitement découpé » (Brisson 1906 : 1). On observe ainsi la présence dans ce texte de « récits », éléments minant la pureté générique, qui permettent à l'auteur de modifier « le temps en durée, l'action en état psychologique [...] le protagoniste en point de vue sur le monde » (Plana 2010 : 191). Tout porte à croire que Bernstein procède par « romanisation » de sa pièce, tout en l'enrichissant de multiples séquences narratives. De fait, il suffit de lire les didascalies initiales pour se rendre aussitôt compte du caractère insolite du drame qui sort du moule de la forme traditionnelle pour la simple raison qu'il fait penser à un texte plutôt romanesque que dramatique :

Un grand salon dans une très belle maison de campagne. À gauche, deux baies donnant sur un jardin d'hiver, qui, par deux grandes portes-fenêtres, ouvertes pendant tout l'acte, communique de plain-pied avec le parc. À droite, porte donnant sur le hall. L'ameublement du salon et celui du jardin d'hiver sont luxueux et élégants. Il est neuf heures du soir, environ. Les deux pièces sont très joliment éclairées, et, par les portes du jardin d'hiver, on aperçoit, aux rayons de la lune, des pelouses et de grands arbres. (Bernstein 1910 : 7)

L'intervention récurrente de l'épique apparaît aussi dans le dialogue qui, loin de faire progresser le conflit, s'ouvre à une polyphonie de différentes voix, chacune étant vouée à narrer ses propres états d'âme. Cette approche corrode un peu la fable comprise comme une « concaténation d'actions, unies par un double chronologique et causal » (Sarrazac 2012 : 150). Malgré quelques épisodes qui semblent destinés à faire fonctionner le déroulement dynamique de l'action, la plupart ne contribue point à la faire avancer. Ainsi, l'amour que le jeune Fernand déclare à Marie-Louise ne déclenche pas de péripéties. Au contraire, toutes les interventions des personnages ne se limitent qu'à témoigner de leurs sentiments souvent suscités par la rétrospection des événements déjà accomplis. Dès lors, les faits représentés sur scène acquièrent leur importance au fur et à mesure que l'on découvre le passé des protagonistes qui détermine leur actes, tout en prenant « possession du présent dramatique » (Sarrazac 2012 : 119). De fait, le vrai drame s'est déjà consumé, et, dorénavant, nous sommes témoins de ses conséquences qui s'emparent des personnages. Dans ce drame, le passé pèse sur le présent, tout en le phagocytant. Et, en effet, en écoutant les personnages parler, ils se souviennent maintes fois d'un passé plus ou moins révolu qui, pourtant, se répercute toujours sur l'action « au présent ». Un exemple parmi d'autres sont les réflexions de la femme qui depuis son mariage vit dans une constante angoisse : « Pendant nos fiançailles, je vivais dans une atmosphère étrange. Il me semblait que je t'avais gagné au jeu et que je te reperdrais » (Bernstein 1910 : 39). Bernstein rejette la cohérence logique de la succession temporelle des événements pour privilégier une sorte d'enquête policière au cours de laquelle nous découvrons non seulement les vrais mobiles de Marie-Louise qui l'ont poussée à forcer le tiroir de son amie, mais aussi les regrets de l'époux qui se tient pour responsable des vols commis par sa femme. C'est de cette manière que Bernstein crée un « drame analytique » qui échappe au *fablisme* linéaire pour se concentrer sur le « drame vécu » des personnages. Et celui-ci se manifeste à travers le dialogue qui semble se transformer parfois en de nombreux pseudo-monologues permettant à chaque personnage d'exprimer ses propres pensées. De fait, le texte s'organise, aux dires de Johannes Landis, selon un triptyque narratif, « où chaque récit est l'expression d'un point de vue, et d'où la lumière ne parvient qu'à travers cette confrontation de regards croisés » (Landis 2009 : 316).

Il est intéressant à ce propos d'évoquer au moins deux points de vue qui dévoilent deux visions différentes du passé. Tout d'abord, c'est au juge d'instruction de présenter les faits sur le vol, discours qu'il tient au premier acte. Il n'épargne aucun élément de son enquête, en faisant attention à rendre compte de la scrupulosité avec laquelle il a exécuté son travail. En témoigne l'extrait d'un long passage au cours duquel, l'inspecteur accuse l'innocent Fernand, en s'inspirant d'indices quelque peu douteux :

Les domestiques servent le café, et presque en même temps M^{me} Voysin rentre. Elle porte ce fichu de dentelle dont elle s'est parée dans sa chambre. Vous voyez, madame, que je ne néglige rien. Le café pris, les cigares fumés, nous passons au billard. Mais, avant de disputer notre match, je m'évade de nouveau. Mon agent me jette au passage le nom des deux visiteurs. J'entreprends ma troisième ascension. Pour la troisième fois j'ouvre précipitamment le tiroir. Je compte... Quatre cent cinquante francs viennent d'être volés. (Bernstein 1910 : 26)

Le discours de l'inspecteur rappelle celui d'un narrateur qui attache beaucoup d'attention à la description minutieuse des faits rapportés, tandis que la version de Marie-Louise qui n'hésite pas à révéler les mobiles de sa cleptomanie, revient sur son passé qui a déterminé ses actes, tout en dévoilant ses états d'âme :

Si seulement je te prouvais que mon amour, mon grand amour, mon mauvais et fol amour m'a emportée !... Richard, te rappelles-tu qu'un jour... Non ! Ce n'est pas ça... Il faut remonter plus haut... Quand Isabelle et Raymond se sont mariés, j'ai ressenti un chagrin inconnu jusque-là. Pas de l'envie ! J'ignore ce sentiment. Mais, je pensais : « Moi qui ne suis ni belle, ni riche, comme mon amie, je ne rencontrerai pas l'homme que j'aimerai et qui m'épousera ; je vieillirai ainsi, solitairement... » Et alors, de mélancolie, je pleurais... C'est assez fréquent... c'est le sort d'une foule de jeunes filles... mais je pleurais... un peu... tous les jours. (Bernstein 1910 : 38–39)

À part ces points de vue, il y a aussi nombre d'autres récits supplémentaires qui retracent les événements du passé, tel le discours de Raymond qui décrit avec minutie la rencontre avec l'inspecteur Gondoin qui est chargé de mener l'enquête policière. En qualité de narrateur, le bourgeois se perd dans les détails les plus circonstanciels, tout en insistant pour rendre compte le plus fidèlement possible de l'événement rapporté : « Mes amis, n'anticipons pas ! Et laissez-moi continuer » (Bernstein 1910 : 18). Mais l'évocation du passé, comme nous l'avons vu, ne consiste pas seulement à nourrir l'action, mais à s'attarder sur certaines questions de diverses natures. En recourant à la remémoration, le dramaturge ne manque pas d'exprimer ses idées progressistes en ce qui concerne quelques problèmes sociaux de l'époque. Ainsi, il fait dire à Richard que le comportement de son épouse est sans nul conteste déterminé par le sort que les hommes réservent à leurs femmes : « Et aussi, j'avoue des torts... Nous autres, nous n'enseignons qu'un devoir à nos femmes : celui de plaire... Lorsqu'elles sont désirables, désirées, c'est nous qui triomphons. Elles le savent bien... Cette petite, au lieu de chercher en elle une compagne, une vraie, je l'ai inconsciemment dressée à la coquetterie... » (Bernstein 1910 : 56).

Quoi qu'il en soit, le drame de Bernstein est fait de récits qui constituent une entorse évidente à la forme canonique du drame, car ils retardent et suspendent le déroulement dynamique de l'action afin de rendre compte des états d'âme des personnages. C'est dans ce contexte que ceux-ci lancent « la machine à remonter le temps » (Landis 2009 : 138), les motifs *progressants* s'effaçant derrière les motifs *régressants*. Ainsi, la rétrospection s'impose comme une opération dominante dans un drame qui échappe aux contraintes de l'art dramatique traditionnel.

Le Phalène, ou le drame à venir

L'anticipation, connue déjà dans la tragédie antique, est une autre opération qui entame quelque peu la forme canonique du drame. Nous la retrouvons surtout dans *Le Phalène* (1913) d'Henry Bataille où nous assistons à une lente préparation et réalisation de l'acte suicidaire. Thyra de Marliew, riche artiste, apprend la nouvelle d'une redoutable maladie, la phtisie, qui ne lui laisse plus que quelques années à vivre. Face à l'irrévocable condamnation, la protagoniste renonce à ses fiançailles et désire s'enivrer de toutes les voluptés au-delà de la morale ou des convenances sociales. Elle s'adonne corps et âme à la luxure pour, à la fin, inviter ses amis à un banquet copieux au cours duquel elle leur offre son corps nu avant de mettre fin à ses jours par une pique de cyanure.

Ayant fourbi ses armes, la critique perçoit ce texte comme une œuvre incompatible par rapport à certaines prérogatives de l'art dramatique traditionnel. Pierre Guirec constate sans détours ni ménagements que « l'action est nulle, et le peu de mouvement qu'il y ait dans cette pièce est complètement terminé au deuxième acte » (Guirec 1913 : 3), tandis qu'Eugène Héros déplore lors de la première : « des longueurs de toutes sortes sont venues confirmer l'action déjà obscure et, finalement, c'est avec un voile gris devant

les yeux, que j'ai vu se conclure le drame de l'écrivain » (cité par Guirec 1913 : 2). Citons encore Gaston de Pawlowski qui déclare : « ce n'est point l'art dramatique que nous devons chercher dans cet ouvrage mais bien le talent du poète Henry Bataille et son théâtre est fait de littérature » (Pawlowski 1913 : 2). Et, en effet, cette œuvre qui met en scène une pénible agonie physique s'inspire quelque peu de l'art symboliste où on n'assiste pas à une action au sens traditionnel du mot, mais à une action intérieure qui met en avant les méandres du psychisme déchiré de la protagoniste. C'est dans cette perspective que les moindres faits étant censés transmettre une valeur symbolique « doivent souligner de façon perpétuelle les sursauts de l'âme, les positions de conscience ; on doit, par eux, agrandir les débats intimes. L'âme qui s'exhale, la propagation de ses ondes sonores montant jusqu'à l'azur de Tristan, n'est pas et ne doit pas être l'apanage exclusif de la musique » (Bataille 1922 : 11). Et, pour réaliser son projet dramaturgique, Bataille ne manque pas de souligner :

Pas besoin même d'un vocabulaire bien étendu. De pauvres mots, de pauvres mots ordinaires, mais soulevés par le rythme vrai, scandés par les mouvements générateurs de l'âme, ce serait suffisant !
L'art dramatique ne doit pas renier sa forme première ; il ne peut pas mentir aux origines de l'ode.
(Bataille 1922 : 12)

Bataille tente de transmettre la « musicalité ardente des phalènes qui montaient de la vallée et venaient, sur la soie des lampes, poser leurs bruits d'osselets, leur caresse extasiée, leurs inexplicables silences, durant lesquels ils semblaient tour à tour aspirer le suc de la lumière ou la saveur de leur mort » (Bataille 1922 : 13), comme s'il privilégiait la dimension universelle de son œuvre. Dans ce contexte, ce gros papillon (la jeune fille phthisique) qui, attiré par la lumière, se brûle mortellement à la lampe, pourrait symboliser le désespoir des condamnés à mort que sont tous les mortels en attente de l'inévitable catastrophe. Au demeurant, tout le monde parle dans la pièce du temps, désirent connaître l'heure exacte, comme s'ils voulaient embrasser et dominer l'écoulement inexorable du temps. La protagoniste préfère à ce propos consulter le sablier pour constater : « C'est la vieillesse de ma jeunesse. [...] Le temps presse » (Bataille 1922 : 75), et plus loin d'ajouter, « le fait est que j'ai toujours eu cette préoccupation du temps... du temps qui coulait... "Irréparable" comme dit l'inscription banale du sablier ! » (Bataille 1922 : 82) Elle a beau pleurer sur son sort, elle voudrait encore s'insurger contre lugubres vaticinations : « Je suis jeune, je date d'une heure, et déjà je vois le gouffre... Oh ! je voudrais passer la main sur toutes les roses avant de mourir !... Que la brise vienne à moi ce soir et que je la reçoive à pleins cheveux et dans mes paumes tendues ! » (Bataille 1922 : 204) Pourtant, elle prend conscience de l'implacable finitude de l'homme et semble, vers la fin de l'œuvre, accepter la réalisation de l'oracle néfaste. La fille s'adresse encore à sa mère sur un ton de reproche : « Mère, mère, pourquoi m'avoir donné la vie, si tu devais me donner la mort ! » (Bataille 1922 : 228), ce à quoi la vieille femme répond non sans émotion : « quel trop juste reproche !... Je n'en sais rien, moi » (Bataille 1922 : 228).

Ainsi, à part quelques scènes qui semblent retracer les aventures sentimentales entre Philippe et Thyra, nous assistons pendant tout le drame à des soliloques de celle-ci qui se prépare au suicide. Et chaque fois qu'elle prend la parole, elle ne manque pas d'évoquer la précarité de son existence : « En pleine jeunesse, tout à coup, en une journée, me trouver veuve de tout !... Le vide, plus rien, plus même la possibilité d'une action d'éclat, pas même de quoi mourir en beauté... » (Bataille 1922 : 151). En s'entretenant avec le sculpteur Lepage, Thyra s'érige en commentatrice qui narre le passé et annonce comment va se dérouler son destin et l'action de la pièce :

Il peut arriver tant de choses... l'accident le plus bête... J'ai connu des talents qui n'ont pas eu le temps de se développer : ça, c'est un drame affreux !... Tenez, je sais l'histoire d'une femme qui s'était chastement dévouée à son art et qui avait caché à tous les siens une maladie de poitrine qui la consumait... Il faut dire qu'elle ne s'en rendait peut-être pas bien compte elle-même. Un jour elle s'est habillée en pauvre et est allée à la consultation d'un hôpital faubourien... Là on lui a appris à mi-mots la terrible vérité : elle n'avait plus que des jours précaires à espérer... [...] et elle avait peut-être du talent !... elle était belle aussi... Tenez, j'ai, sur la table, un livre qu'on m'avait signalé d'un jeune homme qui est mort à vingt-cinq ans et qui aurait été sûrement un grand poète, un très grand poète... (Bataille 1922 : 82)

Cette confession anticipant les événements de la fable annule toute dynamisme de l'action (plus de suspens), tout en transférant l'attention du public sur le terrible destin de la phtisique. La protagoniste fait souvent des allusions à son état misérable, mais personne ne semble la comprendre. Seule la mère s'inquiète dès le premier acte au sujet de la santé de sa fille. Que lui importe de devenir sculptrice puisqu'elle n'a pas de temps pour s'entraîner : « du reste, je ne pense plus déjà à cette statue. Mes yeux sont déjà tournés vers autre chose, vers un autre sujet dont vous entendrez parler, et ce sera bien plus beau ! » (Bataille 1922 : 89). Que lui importe d'épouser le prince Philippe, puisque, leur bonheur ne durera que quelques mois : « Et je n'ai que le temps, Philippe, que le temps !... Bon Dieu, ça va être court, mais beau, je vous le garantis, et sans remords » (Bataille 1922 : 152). Dès lors, la protagoniste se prépare à l'inévitable, tout en avançant son destin : « je vous dis rien (*tout à coup*) ou plutôt si... si... une chose affreuse, comique et tragique à la fois... un cadavre de voix qui me fait mal... mal à entendre moi-même » (Bataille 1922 : 97). Ainsi, les événements se précipitent : Thyra rompt avec Philippe pour ne pas lui infliger de douleur et organise une soirée pendant laquelle elle sera déguisée en Salomé. L'heure de la sincérité sonne où la protagoniste n'hésite pas à dire la vérité sur le compte de ses convives à qui incombe la fonction d'ultimes témoins de l'existence de cette femme par essence tragique.

Le Passé, ou le drame à répétition-variation

Dans *Le Passé* (1897), Porto-Riche donne à son œuvre un nouveau rythme sans qu'il renonce entièrement à l'art traditionnel. Dominique de Brienne, proche de ses 40 ans, est une belle femme qui, veuve prématurée, n'envisage pas de changer son statut, d'autant plus qu'elle se défie des hommes qu'elle considère comme des menteurs invétérés. Son aversion résulte de la déception de sa dernière relation avec un certain François Prieur qui l'a abandonnée un jour sans avoir laissé un mot d'explication. Pourtant, un jour, cet amant volage se présente inopinément chez elle et l'ancienne passion renaît. Dominique, tantôt se défend courageusement (trois fois d'affilées) contre les déclarations amoureuses, tantôt se laisse charmer par les mots doux de l'homme incapable de s'enflammer pour une seule femme.

Le résumé de la fable rappelle l'esthétique du théâtre de boulevard, mais la critique de l'époque ne trouve pas les mots justes pour expliquer certaines solutions formelles adoptées par l'auteur. Paul-Émile Chevalier dénonce une analyse psychologique excessive ainsi que « l'intrigue dramatique [qui] apparaît plutôt insuffisante pour faire passer sur la monotone longueur de ces cinq actes » (Chevalier 1898 : 12), tandis que Francisque Sarcey ne manque pas de préciser que *Le Passé* appartient à ce type de drames « que l'on goûte mieux à la lecture qu'à la représentation » (Sarcey 1898 : 1). Ces quelques voix des chroniqueurs nous renseignent sur la difficulté que ceux-ci ont à cerner le caractère insolite de la pièce.

Ils n'aiment pas la spécificité de la psychologie des personnages, ni l'intrusion d'éléments épiques dans le drame. Ceux-ci se manifestent, comme dans les œuvres précédentes, par le biais du dialogue qui, à côté de sa fonction traditionnelle d'assurer la dynamique de la collision dramatique, n'empêche pas pour autant le déroulement d'un autre dialogue qui sert à l'expression des pensées des protagonistes. En d'autres termes, l'auteur évite les longs monologues qu'il remplace par des échanges sur lesquels se greffent les soliloques des créatures avides d'exprimer leur tristesse. En témoigne cette réplique que la protagoniste prononce pour évoquer le passé qu'elle a partagé avec son amant sujet à de brusques revirements sentimentaux :

La première fois, je me suis révoltée, j'ai crié, et j'ai pardonné. Puis, ce fut une autre trahison, puis une autre, et puis toujours. Notre vie devint un duel furieux et quotidien, où je déshonorai ce qui me restait de fier, et lui ce qui lui restait de bon. [...] J'ai connu par cet homme que j'adorais toutes les humiliations, toutes les angoisses, toutes les tortures, les plus atroces et les plus variées. Jamais amant n'a déployé pareille ingéniosité pour martyriser sa maîtresse. Et je m'étonne vraiment de la somme de souffrances qu'une créature humaine peut supporter. (Porto-Riche 1928 : 59)

Et quand les deux s'affrontent, tout semble se dérouler conformément à l'art dramatique traditionnel. Seulement, en observant de plus près ce duel verbal où tous les coups semblent permis, force nous est de remarquer que parfois ce dialogue change d'ordre en passant de l'*agissant* (conflit interpersonnel) à l'*ontologique* (conflit intrapersonnel). Cette approche explique pourquoi l'auteur écrit des dialogues qui rappellent des mini-monologues, comme si les personnages s'absentaient au cours de l'entretien pour témoigner, par exemple, de leur nature incompréhensible. Lors de la première rencontre avec Dominique, François n'hésite pas à se questionner sur son inconstance. Il dit avec franchise autant que tristesse : « je ne veux pas dire que les choses dureront toujours. Personne n'est sûr de soi. Quel est l'homme qui ne change pas ? » (Porto-Riche 1928 : 107–108), d'autant plus que « la nature humaine est si faible, si médiocre » (Porto-Riche 1928 : 108). Et plus loin d'ajouter :

Chaque heure nouvelle est pleine d'embûches et de surprises... On adore une maîtresse, de bonne foi on lui donne sa vie, de bonne foi encore, on réclame la sienne en échange... et puis, il ne faut qu'un hasard, une émotion inattendue, une démarche quelconque ; et la femme choisie entre toutes devient subitement un embarras pour le cœur et la conscience... (Porto-Riche 1928 : 108)

La sincérité du protagoniste ne signifie pas ici son effronterie. Il désire exprimer la complexité de son âme, tout en avertissant Dominique des risques qu'elle court s'ils décidaient de mener une vie à deux : « car au fond, je n'ai pas changé, quoi que j'en dise. C'est à croire que ma destinée est de mentir et de tromper. Si vous aviez la folie de m'aimer encore ; sans le vouloir, je vous ferais encore du mal » (Porto-Riche 1928 : 119). En plus d'être un avertissement à l'égard de l'héroïne, cette réplique annonce la suite de l'action, car selon toute probabilité Dominique va se laisser charmer par cet homme volage. La faiblesse qu'elle a pour François réside peut-être dans sa conviction qu'il n'agit pas avec préméditation, qu'il est, d'une certaine manière, victime de ses instincts indomptables. Et sa conviction est d'autant plus renforcée qu'elle-même ne réussit pas à contrôler ses penchants. C'est pourquoi, elle se rend dans un endroit où elle a souffert à cause de François, tout en attendant anxieusement sa visite afin de recommencer leurs jeux aussi sentimentaux que cruels :

Dieu sait [...] si ces murs ont été témoins de scènes atroces !... Je peux dire que j'ai promené ma désolation dans chacune de ces pièces. J'ai pleuré dans cette chambre, j'ai pleuré dans celle-ci, j'ai pleuré partout. Tenez, là, où vous êtes, près de cette table, une soirée entière j'ai été insultée par

lui. J'entends encore sa voix méchante. Et chaque meuble pourrait raconter une histoire semblable...
(Porto-Riche 1928 : 134)

134

Cette mi-confession, mi-monologue explicite le titre de la pièce. Il s'agit non seulement de ce temps révolu et douloureux pour Dominique qui envahit le présent du drame, mais il est question de ce passé que les protagonistes vont à nouveau interpréter dans le même décor. Si les deux premiers actes semblent respecter la dynamique de la « pièce bien faite », à partir du troisième, nous assistons à la répétition de la même scène (avec quelques petites variantes) entre amoureux. Il est clair que l'écrivain relègue la tension dramatique au deuxième rang pour y substituer l'étude du bouillonnement des passions. Ainsi, cette œuvre ne repose plus entièrement sur les prérogatives du « bel animal » aristotélicien. Qui plus est, s'il y a une exposition dans le texte, il est tout à fait dépourvu de dénouement, la résolution de l'héroïne ne concluant rien. En effet, même si Dominique exprime son dégoût envers son amant en le mettant à la porte, il est plus que certain que la scène mettant fin à la pièce n'est décidément pas la dernière. On peut facilement s'imaginer que les deux vont à nouveau se retrouver et reprendre de plus belle leurs jérémiades sentimentales. Jules Lemaitre déclare à ce propos : « un inconvénient du dénouement adopté par l'auteur, c'est qu'il nous permet de pressentir que la scène qu'il nous a déjà développée trois ou quatre fois pourra fort bien se renouveler dans huit jours » (Lemaitre 1898 : 349).

*

Le théâtre de boulevard est passé dans la postérité comme un avatar de la dramaturgie classique, mais, à l'opposé du vaudeville qui se conforme à la tradition, son versant sérieux ne respecte pas scrupuleusement les règles aristotéliciennes, celles-ci ne correspondant plus aux attentes des écrivains au tournant du XX^e siècle. Qu'il s'agisse de Bernstein, de Bataille ou de Porto-Riche, tous remettent quelque peu en cause la fable fondée sur le principe causal qui assure le déroulement logique et cohérent de l'action. Dans *Le Voleur*, Bernstein en finit avec la sacro-sainte progression dramatique, en construisant sa pièce sur la rétrospection. À l'instar d'Ibsen, il se focalise sur un drame déjà consommé qui influe d'une manière décisive sur le « présent ». De fait, au lieu d'un conflit interpersonnel, nous assistons à un drame analytique qui rend compte des déséquilibres psychiques de l'héroïne. L'anticipation est une autre entorse à la forme canonique particulièrement chère à Bataille qui bouscule dans *Le Phalène* la chronologie afin de pouvoir accentuer le destin tragique de la protagoniste. Contrairement à l'œuvre précédente, ici nous sommes témoins d'un mouvement inverse qui annonce ce qui va advenir : le suicide de la femme mortellement malade. Porto-Riche donne aussi un nouveau souffle à l'art dramatique, en réorganisant à sa manière le temps et l'espace dans son *Passé* dont la structure se dérobe au déroulement syntagmatique de l'action en faveur de la construction d'une œuvre répétitive. Les scènes qui s'y succèdent se ressemblent, à quelques détails près, les unes aux autres, ce qui permet à l'écrivain de mettre en avant la précarité de l'existence humaine vouée à une interminable répétition.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch ([1924] 1978) *Esthétique et théorie du roman*. Translated into French by Daria Olivier. Paris : Gallimard.
Bataille, Henry (1920) *Le Phalène*. Paris : Flammarion.

- Bernstein, Henry (1910) *Le Voleur*. Paris : Arthème Fayard et C^{ie}.
- Brisson, Adolphe (1906) « Chronique théâtrale. » [In :] *Le Temps*, 10 décembre.
- Chevalier, Paul-Émile (1898) « Odéon. *Le Passé*. » [In :] *Le Ménestrel*, 9 janvier.
- Claretie, Léo (1919) « La critique dramatique. » [In :] *La Rampe*, 19 octobre.
- Gouhier, Henri (1997) *Le théâtre et l'existence*. Paris : Vrin.
- Guirec, Pierre (1913) « Feuilleton dramatique. » [In :] *La Critique indépendante*, 1 novembre.
- Landis, Johannes (2009) *Le théâtre d'Henry Bernstein*. Paris : L'Harmattan.
- Lemaitre, Jules (1898) *Impressions de théâtre*. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie.
- Pawlowski, Gaston de (1913) « Au théâtre de Vaudeville : *Le Phalène*. » [In :] *Comœdia*, 23 octobre.
- Plana, Muriel (2010) « Romanisation. » [In :] Jean-Pierre Sarrazac (éd.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé ; 189–193.
- Porto-Riche, Georges de (1928) *Le Passé*. Paris : Albin Michel.
- Sarcey, Francisque (1898) « Chronique théâtrale. » [In :] *Le Temps*, 10 janvier.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012) *Poétique du drame moderne*. Paris : Seuil.
- Szondi, Peter (2006) *Théorie du drame moderne*. Belval : Circé.

