




TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

Eugène Brieux et Georges Ancey : de la « pièce à thèse » au « drame décomposé »

Eugène Brieux and Georges Ancey: From the 'Thesis Play' to the 'Decomposed Drama'

Abstract

Boulevard theater is often considered a dramatic art that strictly adheres to the fixed rules of the 'well-made play'. One of its offshoots is the 'thesis play', which, while appearing to respect the traditional model, perverts it through openly epic elements. Indeed, at the turn of the 20th century, in dramas addressing thorny social issues, authors readily resort to narratives to lead spectators, through unshakable evidence and reasoning, to adhere to their theses. This inherently rhetorical method undermines the very foundations of the canonical form of drama, while contributing to impairing its smooth functioning. Two plays particularly illustrate the alteration of the Aristotelian 'beautiful animal', primarily due to the intrusion of narrative sequences: *Les Avariés* by Eugène Brieux and *Ces Messieurs* by Georges Ancey

Keywords: boulevard theater, 'thesis play', 'well-made play', E. Brieux, G. Ancey

La « pièce à thèse », qui jouit d'une notoriété incontestable au tournant du XX^e siècle, est souvent identifiée comme la « pièce bien faite » dont la structure rappelle et pérennise les prérogatives formelles héritées de la tradition dramaturgique. Pourtant, à partir des années 1880, plusieurs écrivains préoccupés par des questions sociales épineuses s'intéressent plutôt au message qu'ils désirent transmettre au public qu'à la construction aussi rigoureuse que désuète du texte théâtral. De fait, en tournant le dos à des pratiques communes, ils mettent l'accent sur l'impact de leurs œuvres sur les spectateurs, ce qui les conduit à contourner certaines obligations formelles de l'art conventionnel. Cette « dédramatisation » se manifeste primordialement par la remise en cause du *fablisme* propre à un modèle aristotélogégélien qui prend assise sur une tension dramatique allant dès l'exposition jusqu'à

la catastrophe. Ne renversant pas complètement l'ordre de l'action dramatique, les écrivains n'obéissent pas toujours à la dynamique de celle-ci qui, en fin de compte, s'efface derrière la rétrospection ou l'anticipation, éléments exogènes à la « pureté générique ». C'est dire que les dramaturges renoncent aux motifs *progressants* pour privilégier les motifs *régressants*, traits distinctifs du roman, qui empiètent sur le déroulement cohérent de l'intrigue. Ainsi, tout en semblant respecter les règles traditionnelles de l'art dramatique, les auteurs de « pièces à thèse », en particulier, débordent en toute conscience la forme canonique, tout en introduisant dans leurs œuvres des éléments épiques qui leur permettent de mieux défendre leurs opinions sur divers problèmes qui touchent la société de l'époque. Il serait judicieux à ce propos d'étudier deux textes : *Les Avariés* d'Eugène Brieux et *Ces Messieurs* de Georges Ancey pour se rendre compte des stratégies que les écrivains adoptent afin de bouleverser la sensibilité du public, leur attachement à la pragmatique du drame contribuant à miner les fondements mêmes des contraintes formelles de l'art classique.

Les Avariés, ou comment être à l'avant-garde des défis sociaux

Au tournant du XX^e siècle, nombreux sont les dramaturges qui, soucieux de traiter dans leurs œuvres des questions scabreuses à des fins éducatives, n'hésitent pas à remettre en cause quelques fondements de la forme canonique. L'exemple le plus flagrant de cette volonté de « renseigner utilement » (Salerne, 1901, p. 3) le public, tout en sapant la structure traditionnelle du drame, est une pièce en trois actes au titre révoltant autant qu'accrocheur *Les Avariés* (1901) de Brieux qui a été interdite pendant quatre ans en France. Célèbre en son temps, le drame qui lance des idées de prophylaxie contre les maladies vénériennes, relate l'histoire d'un jeune homme atteint de syphilis, Georges Dupont, qui, craignant le scandale, ne renonce pas à épouser Henriette qu'il contamine. Elle met au monde une petite fille qui s'avère aussitôt syphilitique (à l'époque on considérait ce sida du XIX^e siècle comme une morbidité héréditaire), ce qui pousse le beau-père de l'« avarié » à envisager pour celui-ci une vengeance exemplaire. Il abandonne son projet sous l'emprise d'un docteur qui lui explique l'origine du mal résidant plutôt dans une mauvaise gestion sanitaire et une indifférence absolue de la part du pouvoir que dans la lâcheté de son gendre. L'intrigue de la pièce semble, du moins au premier abord, correspondre aux « ficelles » de l'art traditionnel. Cependant, cette œuvre nous semble digne d'intérêt non seulement en raison des thèmes audacieux qu'elle aborde avec courage, mais

surtout pour les choix formels que l'auteur met en œuvre afin de servir des objectifs à visée profondément pédagogique. De fait, plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer les faiblesses dramatiques du texte censé s'éloigner de son paradigme traditionnel. Dans les colonnes de *Nîmes-Journal*, on peut lire que l'œuvre n'est que « du plaidoyer, de la tirade, de la discussion physiologique et sociale, mais non du théâtre » (1901, p. 1–2) et Paul Marrot d'apprécier le drame lors de la lecture publique qui ne craint pas d'« instituer le débat sur la question » (1901, p. 1) de la maladie prétendument honteuse. Ainsi, disposant « d'un moyen d'action aussi puissant que le théâtre » (Gattier, 1901, p. 2), l'œuvre de Brieux « se distingue par un don dramatique très caractérisé » (Helsey, 1909, p. 1) qui remet en question certaines contraintes de l'art canonique. C'est à travers l'intrusion de séquences narratives dans le drame que l'écrivain tente de promouvoir ses idées progressistes, tout en entamant ses fondements. D'emblée, la structure du drame paraît se démarquer des normes classiques, comme le révèle la scène inaugurale où le régisseur prend place sur les tréteaux afin d'introduire la thématique de l'œuvre :

Mesdames et Messieurs,

L'auteur et le directeur ont l'honneur de vous prévenir que cette pièce a pour sujet l'étude de la syphilis dans ses rapports avec le mariage.

Elle ne contient aucun sujet de scandale, aucun spectacle répugnant, aucun mot obscène, et elle peut être entendue par tout le monde, si l'on croit que les femmes n'ont pas absolument besoin d'être sottes ou ignorantes pour être vertueuses. (Brieux, 1902, p. 4–5)

Remontant aux origines du théâtre occidental, ce procédé qui anticipe, toutes proportions gardées, le « théâtre épique » de Brecht, annonce le thème que l'écrivain a osé aborder dans son œuvre au grand dam des censeurs. Ainsi, le prologue, privant la scène de « sa substance sensationnelle » (Sarrazac, 2012, p. 48), permet au dramaturge d'inviter le spectateur non à suivre la dynamique de l'action, mais à la réflexion critique sur le problème social signalé dans le texte. En allant à contre-fable, Brieux remet en question l'architecture bien ordonnée du « bel animal » aristotélicien, tout en recourant aussi à d'autres procédés qui visent à interrompre le flux dramatique. De fait, à part l'opération de l'anticipation, l'auteur déconstruit la structure du drame en le truffant, surtout au troisième acte, de longs discours prononcés par les personnages douloureusement touchés par la syphilis. Le témoignage des trois victimes (une ouvrière, un père, une prostituée), que le docteur convoque afin de démontrer au beau-père outragé les inepties de la société bourgeoise, rappelle une sorte de « pièce-documentaire » qui rend compte des injustices sociales. Les pauvres créatures qui s'avancent sur scène, une à une, ne font plus penser à des héros

munis d'attributs parfaitement actifs, mais à des personnages passifs et réflexifs qui ne peuvent que révéler leur condition précaire.

La première personne qui défile devant le bourgeois est une ouvrière bien honnête qui a été contaminée par son mari. Au cours de sa prise de parole, elle dénonce les iniquités du système sanitaire qui, au lieu d'aider les pauvres, les accable :

« Tout ce qui nous est arrivé vient de lui... Nous étions établis en province... il a pris le mal... il est devenu à moitié fou... il ne savait plus gouverner sa maison... il faisait des commandes à tort et à travers, pour des sommes considérables... On ne pouvait pas payer à l'échéance... Alors, on a tout vendu, et nous sommes venus à Paris... Mais nous n'avions plus un sou. Il s'est décidé à aller à la consultation à un hôpital... On lui a bien donné la consultation, mais on lui a refusé les médicaments. (Brieux, 1902, p. 203–204)

Le témoignage poignant du père dont le fils a été touché par cette terrible maladie, exprime ses sincères regrets de ne pas avoir pu l'aider plus tôt. En exhalant une plainte, le vieil homme n'annonce pas uniquement sa détresse, mais il réprimande la société pour ses convenances absurdes qui ont conduit le jeune homme à sa perte. De fait, celui-ci n'a pas été traité dès que les premiers symptômes se sont manifestés, car cette maladie est considérée comme une indisposition honteuse :

« Est-ce que je savais ce qu'il avait ?... Il n'a pas osé me le dire, monsieur, il a eu peur que je le gronde. Pendant ce temps-là, le mal faisait son chemin. Quand il s'est senti vraiment touché, il est allé, en cachette de moi, trouver des charlatans qui l'ont volé, monsieur, et qui ne l'ont pas soigné... Ça encore, est-ce que ça devrait être permis ? Ils sont donc bien occupés ceux, qui nous gouvernent, pour ne pas avoir le temps de à penser de cela. (Brieux, 1902, p. 209)

Grâce à l'intervention de la prostituée, Brieux n'hésite pas à révéler ses opinions sur l'avortement ainsi que sur les inégalités sociales qui amènent les pauvres femmes à l'irréparable malheur. La jeune fille rêve d'avoir un enfant, mais elle ne peut pas accepter de l'élever dans les conditions auxquelles elle est condamnée à vivre, tout en déplorant l'indifférence de son père biologique :

« À son père aussi, c'était son enfant. Est-ce qu'il s'en est occupé, lui ?... Si j'avais été certaine de gagner assez d'argent, sûr que je l'aurais mis en nourrice. Seulement je voulais me replacer... C'est pas avec les vingt-cinq ou trente francs que j'aurais gagnés, que je pouvais payer les mois, pas vrai ?... Du moment que je voulais rester honnête, je ne pouvais pas garder mon enfant... (Brieux, 1902, p. 223–224)

En se répandant en récriminations contre l'ordre phallocratique, la jeune fille ne manque pas de déclarer avoir pris sa revanche :

Mon ancien patron... Ça, c'est le bon Dieu qui l'a voulu... Je me dis : Toi, mon bonhomme, voilà le moment de te faire payer ce que tu me dois... avec les intérêts... J'y fais une risette... Ah ! ça n'a pas été long, allez... (*Tragique.*) Et quand je l'ai eu quitté, je ne sais quelle colère, quelle rage m'a passé dans le sang... j'ai pris tous ceux qui ont voulu... pour ce qu'ils m'offraient, pour rien, s'ils n'offraient rien... j'en ai emmené tant que j'ai pu... et les plus jeunes et les plus beaux... Ben quoi ! j'faisais que leur rendre ce qu'ils m'avaient donné ! (Brieux, 1902, p. 226)

Ainsi, les trois récits amorcent une dynamique qui, au lieu de faire progresser l'action dramatique, cède le pas à une forme de romanisation. Cette dernière libère la pièce d'une convention pourtant jugée fondamentale : celle de conduire toute intrigue à sa résolution. La représentation d'un véritable inventaire des accusations contre la société bourgeoise attire donc l'attention des spectateurs non sur l'action, mais sur le sujet censé ébranler leur conscience. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'auteur ne dénoue pas d'action au sens traditionnel du mot – celle-ci n'existant pas – mais il privilégie une sorte d'épilogue au cours duquel le docteur, porte-parole de l'écrivain, exhorte le beau-père, de même que le public, à agir pour créer une société plus juste et plus consciente des problèmes qui la concernent :

Ce n'est pas sans raison, monsieur, que j'avais gardé pour la fin la confession de cette malheureuse [il fait allusion à la prostituée qui face à la société indifférente, contamine sa clientèle]. Tout me paraît s'y résumer. Cette victime, transformée en fléau, est le symbole du Mal créé par nous et qui retombe sur nous. Je n'ai rien à ajouter. (*Avec légèreté.*) Mais si, à la Chambre des députés, vous pensez un peu à ce que vous venez de voir nous n'aurons pas perdu notre temps. (Brieux, 1902, p. 227–228)

Ces Messieurs, ou comment s'insurger contre les préjugés religieux

Ces Messieurs de Georges Ancey partagent le même sort que la pièce précédente. En qualité de chef suprême de la censure, Henry Roujon interdit les deux textes, car, aux dires d'Octave Mirbeau, il « ne veut pas qu'on transporte au théâtre : la syphilis

et les prêtres » (1924, p. 261). Et, en effet, l'œuvre d'Ancey, qui décrit l'influence néfaste du prêtre sur la femme, bouleverse l'opinion publique peu encline à accepter la critique qui porte préjudice au clergé. L'intrigue du drame semble s'inscrire dans l'esthétique du « théâtre de boulevard » qui stigmatise « les turpitudes des mœurs bourgeoises » (Brunet, 2005, p. 44). Henriette, devenue prématurément veuve, perd aussi son enfant, ce qui la jette droit dans les bras de l'Église. À la fois pieuse et coquette, elle se laisse d'abord séduire, puis peu à peu influencer par le subtil abbé Thibaut, récemment nommé à la cure du bourg de Sérigny. Désireux d'affirmer pleinement son autorité spirituelle, ce dernier façonne les consciences selon ses propres vues, tout en enveloppant sa pénitente favorite dans le confort séduisant de ses prêches enjôleurs. Tombée dans le piège, la femme s'agenouille devant l'abbé, comme si celui-ci était l'incarnation même de Dieu. Néanmoins, grâce à son frère, Pierre, qui intervient au dernier moment, Henriette sera ramenée au calme et, à la fin, se détachera du prêtre possessif.

Les spectateurs accueillent favorablement la fin du drame qui s'achève en douceur, mais se montrent un peu déçus par les longues tirades débitées par les personnages. De fait, selon Adolphe Brisson, les dialogues entre les protagonistes donnent « la sensation d'un meeting contradictoire, chacun montant à la tribune et énonçant sa doctrine » (1905, p. 1). Qui plus est, le premier acte n'est guère « qu'un tournoi oratoire, qui a le tort d'être un peu long » (Brisson, 1905, p. 1). Malgré l'enthousiasme témoigné envers la pièce et son auteur, George Rimay regrette « quelques longueurs » (Rimay, 1905, p. 3) qui minent le bon fonctionnement de l'action. Letang s'exprime dans la même veine, puisqu'il apprécie le sujet qui dénonce les excès du pouvoir ecclésiastique défendant l'esprit de domination bourgeoise, mais il ne manque pas de souligner que le texte « ne tient pas à la scène, si ce n'est que le cinquième acte : les personnages n'ont ni la valeur comique ni l'envergure nécessaire pour faire patienter le spectateur de choses usuelles jusqu'au cinquième acte » (1901, p. 1). Ainsi, tout en applaudissant les idées courageuses que l'auteur propage dans son texte, la critique a du mal à y reconnaître les qualités formelles propres aux contraintes traditionnelles : « il n'y a pas de lutte dans l'œuvre de M. Ancey, dès lors, pas de drame » (Brisson, 1905, p. 1). Brisson n'a pas tort de constater les déficits de la forme canonique du drame, car, comme dans la pièce précédente, nous y assistons à un vrai phénomène de « romanisation », et, par conséquent, à une mise en crise de l'art dramatique conventionnel. Cette influence libératrice du roman sur le drame se manifeste ici primordialement par l'omniprésence des séquences narratives censées sensibiliser l'opinion publique sur certaines questions sociales. Que le dramaturge s'insurge contre des prescriptions aussi religieuses que sociales, tout en adhérant à la conception didactique et pragmatique de la littérature, en témoigne sa préface qu'il aurait pu faire débiter à un commentateur tout au début de la pièce :

J'ai voulu simplement et sans parti-pris, n'accusant personne ou tout ou moins accusant en face, j'ai voulu montrer la terrible influence que peut prendre le prêtre sur la femme, pour leur plus grand péril à tous deux, et cela inconsciemment, sans préméditation d'aucune sorte, par ce seul fait qu'il porte un splendide uniforme d'officiant et qu'il a de beaux gestes. Histoire presque universelle qui pourrait s'appliquer à tous les prêtres de toutes les religions! (Ancey, 1902, pages non numérotées)

Dès le début de la pièce, Pierre, qui se préoccupe de la santé d'Henriette, devenue particulièrement pieuse, se présente tout au long de l'action comme le seul critique impitoyable à l'égard de la religion et, surtout, il ne cache pas son animosité vis-à-vis des prêtres. Il déteste la bigoterie et dénonce ouvertement les dommages exercés par les ecclésiastiques sur leurs victimes féminines. Ce libre penseur joue sans nul conteste le rôle de porte-parole de l'auteur et avant tout celui du narrateur qui commente le déroulement de l'action, comme s'il se mettait à l'écart des événements. De fait, à voir de plus près, ce personnage se montre *agissant* quand il tente de défendre sa sœur contre ses excès et sa « perversion de la piété » (Blum, 1910, p. 1), et en tant que tel il prend part à l'action, mais, de l'autre, il se comporte comme un observateur parfois ironique de la réalité, qui, en abandonnant l'action, se met à rendre compte de la situation représentée. En s'érigeant en « romancier », il ne participe plus aux événements et devient, dorénavant, un personnage *passif* et *réflexif* qui se lance dans de longs monologues relevant du récit. Ainsi, tout en étudiant l'intérieur de la chambre d'Henriette, Pierre ne manque pas de nous donner des détails même minimes qui illustrent le conflit intérieur de sa sœur, tiraillée entre aspirations ouvertement dévotes et regrets de la vie mondaine qu'elle avait menée avant la mort de son fils et de son mari. Ses observations plus que circonstanciées semblent empruntées à un roman qui étudie la psychologie féminine face au régime phallocratique :

Le long des murs, à droite, rien que des images de sainteté, des vierges en plâtre, en bronze, en couleurs, des scènes de première communion, sur papier fort, avec des alignements froids de petites filles voilées, et des rangées de jeunes éphèbes, agenouillés dans le même pli de leur pantalon ; des christs de tous les âges et de toutes les tailles, des chapelets suspendus à trois clous, en forme de cœur ... Mais si on ouvre le second tiroir de la toilette, ... c'est autre chose. Il est un peu dur à ouvrir, le tiroir, mais il s'ouvre tout de même ! et là, alors, nous entrons dans un autre monde de bibelots, tout un petit monde bien gentil. Ce sont les reliques, ça, hein, tout le bagage de l'ancienne coquetterie ? Rien que des jolies brosses, des grandes, des petites, des moyennes, en ivoire, en argent, en écaille, avec le chiffre de madame ;

des limes droites, courbes, rondes, carrées, est-ce que je sais ? des pattes de lièvre, pour se faire les ongles, des sécateurs pour les couper, de la poudre pour les rougir ; et des flacons et des boîtes et des fards. (Ancey, 1902, p. 56–57)

Ce n'est pas seulement Pierre qui fait des commentaires dans le drame, tantôt en expliquant les complexités de l'âme féminine, tantôt en accusant l'éducation religieuse, mais aussi les autres personnages qui ne partagent pas toujours les convictions de ce libre-penseur. Ses adversaires idéologiques n'hésitent pas non plus à se permettre de longues digressions qui, pourtant, soit les ridiculisent, soit dévoilent leurs travers. Quand Ancey donne la parole au clergé, c'est souvent pour mieux mettre en avant la perversité de ses intentions plutôt mercantiles qu'évangéliques. Ces discours rendent compte de la manipulation des esprits faibles endoctrinés par l'enseignement malveillant des ecclésiastiques et c'est dans ce sens que le dramaturge décide d'inscrire dans le dialogue de longs fragments par excellence épiques censés exemplifier la perfidie de la calotte. Il n'est donc pas étonnant que l'abbé Thibaut, désireux d'obtenir des gains de la part d'Henriette complètement sujette à une dévotion puérile, ne manque pas de susciter chez sa victime des appétences sensuelles qui ne peuvent être sublimées qu'à travers un amour chaste pour le Sauveur. De fait, le prêtre appelle la pauvre fille l'épouse de Jésus-Christ, tout en amalgamant « l'amour mystique et l'amour profane » (Blum, 1910, p. 1) :

Oui, l'épouse ! Songez à ce que cette faveur qu'il vous a faite, contient de douces prérogatives. Non pas l'esclave, non pas la servante, mais la femme ! l'épouse !... Et quel époux plus tendre pourriez-vous souhaiter, mon Dieu ! Il vous voit seule ; il vous voit malheureuse ; il vous voit privée de confident et d'ami, alors que fait-il ? Il ne se contente pas de s'être sacrifié pour le monde, il ne lui suffit pas de vous avoir promis une éternité de délices. Il faut encore, dans son intarissable amour pour vous, il faut qu'il descende du ciel, et qu'il descende sur vous, et qu'il descende en vous ! Il faut qu'il prenne les traits si séduisants d'un époux, c'est-à-dire de l'être incessamment recherché par la femme, pour vous satisfaire pleinement ! Et comme il se montre caressant pour réchauffer votre affection ! Ne le voyez-vous pas qui s'incline vers vous et qui vous dit par ma bouche : « Viens vers moi qui t'appelle, qui te tends les bras, et qui veut te consoler ! Viens, car tu es mon épouse, et je suis ton époux, et je t'aime de toutes les forces de mon inaltérable bonté... ou plutôt, non, ne viens pas, car c'est moi qui veux aller jusqu'à toi, tout brûlant d'amour... Pour tout acte de pénitence, je te demande uniquement de me recevoir et de me laisser pénétrer en toi, ouvre-moi ton cœur, ouvre-moi tes bras, je veux te tenir tout entière, blottie contre ma poitrine, je veux te bercer dans l'ouragan magnifique de mes caresses, ouvre-toi toute ! » (Ancey, 1902, p. 147–148)

L'extrait de ce long discours plein d'allusions sexuelles ne témoigne pas seulement de la perversité de l'abbé, mais illustre aussi le mécanisme qui pousse surtout les femmes vers la dévotion s'avérant une sorte de sublimation érotique. C'est grâce à ce sermon libidineux que l'auteur ridiculise quelque peu le prêtre, tout en démontrant la préméditation avec laquelle il soumet la malheureuse femme à sa volonté. Faut-il préciser que les coups durs assénés par l'auteur visent directement l'Église qui profite sans vergogne de la confusion de l'âme féminine ? Ainsi, le dramaturge émaille sa pièce de commentaires sur les méfaits de l'enseignement, en l'occurrence, catholique qui a des conséquences destructrices sur les esprits de tous les pratiquants. Et il s'en prend énergiquement à l'instruction des enfants qui, assurée par le ministère religieux, procède par un abrutissant bourrage de crânes des plus jeunes dont les répercussions traumatisantes se manifestent aussi au travers des troubles psychiques de ceux-ci. Il est intéressant de citer à ce propos le docteur Huet qui, ayant soigné Hélène, l'une des filles de Pierre, porte des accusations contre le clergé qui lui a inculqué des préjugés nocifs :

Elle devait avoir la manie des scrupules, la crainte du péché, la terreur de l'enfer ! Oui ! c'est ça ! Qu'est-ce que tu veux ? C'est la faute des gens qui entourent les enfants, des femmes et des prêtres surtout. Ils vous traitent de petites cervelles de rien du tout au picrate de potasse de leurs divagations mystiques ; ils vous enferment de pauvres gosses, qu'on devrait mettre au grand air, dans des salles puantes de catéchisme, où ils leur font entrevoir quatre heures par jour un incendie en permanence, où, après la mort, ils sont presque inmanquablement attendus par une mise en scène de chaudières bouillantes, avec un grand diable, au milieu, jouant de la fourche... tout ça les frappe ! Pour cinq qui restent impassibles, il y en a dix que ça rend malades, des filles surtout. C'est imbécile ! (Ancey, 1902, p. 275)

On pourrait croire que le dramaturge se limite à la critique des prêtres sans proposer de solutions, mais au moment où on décide d'enfermer Henriette, pour étouffer un scandale (ne serait-elle pas attirée sensuellement par le prêtre pervers ?), Pierre prend la résolution de s'insurger contre l'influence néfaste du clergé sur la maisonnée qui semble, à ses yeux, sujette à des folies de tout acabit. Et pour le faire, le protagoniste se charge de ne pas y aller par quatre chemins : « pas de demi-mesures, jamais ! Pas de raisonnements, pas de philosophie, pas de diletantisme ! Quand on lutte contre des préjugés, pour une idée qu'on croit vraie, il faut des coups de poing ! » (Ancey, 1902, p. 291). Il commence par éveiller en Adolphe sa gaieté d'antan que celui-ci a perdue dès l'apparition du nouveau curé et vers la fin de la pièce, il s'entretient avec sa sœur aimée qu'il convainc enfin de vivre libérée des carcans religieux. Ceux-ci empêchent de vivre naturellement et dénaturent l'existence

en la rendant infernale. Ainsi, le drame prend fin quand la petite Hélène, guérie de sa maladie, saute au coup de sa tante préférée. La tragédie a été évitée de justesse. Et tous, tout en divergeant sur certaines convictions, peuvent se mettre d'accord sur une question :

Nous sommes différents de tous ceux qui nous entourent, toi et moi ! Qu'importent les divergences d'opinion ! Nous sommes des passionnés tous les deux et de quelque côté que nous allions, il y a toujours par-ci par-là un endroit du chemin, où nous devons nous rencontrer, où nous devons nous reconnaître, comme étant de la même race, et tomber dans les bras l'un de l'autre ! (Ancey, 1902, p. 298)

* * *

On identifie trop souvent le théâtre de boulevard comme celui qui respecte rigoureusement les règles formelles héritées de l'art dramaturgique classique dont la « pièce bien faite » serait, selon la critique, son avatar moderne. Si cette affirmation se confirme dans le cas des comédies (surtout le vaudeville), il n'en est rien quant au versant sérieux de ce théâtre. Or, l'étude de quelques pièces qui abordent des questions sociales démontre qu'elles s'éloignent quelque peu de la forme canonique du drame. Qu'il s'agisse de Brioux ou d'Ancey, tous deux font de leur art une vraie tribune censée agir sur la sensibilité du public, ce qui permet de classer ces auteurs parmi les défenseurs et producteurs de la « pièce à thèse ». De fait, la volonté des écrivains de persuader leurs compatriotes de la nécessité de changements sociaux les forcent à adopter certains procédés qui sapent la construction dramatique traditionnelle. Cette « pragmatique du drame », comme l'appelle à juste titre Johannes Landis, se manifeste avant tout par l'intrusion d'éléments épiques – des récits – qui minent les fondements mêmes de la pureté générique. De prime abord, dans *Les Avariés*, Brioux semble lancer un drame fondé sur les ficelles de la « pièce bien faite » pour, dès le troisième acte, la pervertir par le biais des témoignages de pauvres créatures atteintes de la maladie vénérienne. Qui plus est, tout au début, Brioux introduit dans son texte un annonciateur qui explique au public l'idée majeure de l'œuvre. Ces opérations parfaitement rhétoriques qui visent à attirer l'attention des spectateurs sur les préjugés concernant la syphilis, provoquent des suspensions, voire l'annulation de l'action. Il en est de même dans le drame d'Ancey à cette exception près que cet auteur préfère entamer la structure même du dialogue qu'il frelate et qu'il dépossède de ses attributs actifs afin de proposer un nouveau partage des

voix qui permet aux personnages d'exprimer leurs idées de l'instant ou de défendre leurs convictions aussi bien religieuses que politiques. Ne pouvant pas faire progresser le conflit, leurs commentaires illustrent « une économie restreinte du mimétique, qui se centre désormais sur une figure unique, laquelle absorbe les différentes voix diégétiques » (Sarrazac, 2012, p. 259). Ainsi, force nous est de constater que l'utilisation récurrente des séquences narratives débordent la forme traditionnelle du drame, tout en provoquant son altération profonde. Pourtant, celle-ci ne signe nullement sa disparition imminente ; bien au contraire, elle encourage une relecture et une réinvention permanentes, amorcées dès les années 1880 et poursuivies jusqu'à aujourd'hui.

Bibliographie

- Ancey, G. (1902). *Ces Messieurs*. Éditions de la Revue Blanche.
- Blum, L. (1910, octobre 13). « Ces Messieurs », comédie en cinq actes de M. Georges Ancey. *Comœdia*.
- Brieux, E. (1902). *Les Avariés*. Stock.
- Brunet, B. (2005). *Le théâtre de Boulevard*. Armand Colin.
- Gattier, J. (1901, novembre 6). Au jour le jour : Les « Avariés ». *Le Temps*.
- Helsey, E. (1909, mars 19). M. Eugène Brieux. *Gil Blas*.
- Landis, J. (2006, septembre 14). La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame. *Loxias*. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>.
- Les Premières à Paris. (1901, novembre 23). *Nîmes-Journal*.
- Letang (1901, décembre 28). Gouvernement de cafards. *Le Tocsin populaire*.
- Marrot, P. (1901, novembre 13). *Les Avariés* : une lecture chez Antoine. *La Lanterne*.
- Mirbeau, O. (1924). *Gens de théâtre*. Flammarion.
- Rimay, G. (1905, septembre 23). *Ces Messieurs*, pièce en cinq actes par M. Georges Ancey. *Revue comique normande*.
- Salerno, E de (1901). Chronique générale. *La Médecine Nouvelle*, (49) 3–4.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Seuil.

Notice bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (française et italienne) à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Monographie sur l'œuvre de François de Curel et la poétique du drame moderne

et contemporain. Cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, trois monographies sur l'œuvre d'André de Lorde, un dictionnaire italo-polonais dédié aux arts du spectacle. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle. Adresse électronique: tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl.