

## THÉÂTRE D'AMOUR DE GEORGES DE PORTO-RICHE FACE À UN NOUVEAU PARADIGME :

### « DRAME-DE-LA-VIE »

(*Theater of Love* by Georges de Porto-Riche in front  
of a new paradigm: “drama-of-life”)

Tomasz Kaczmarek\*

Université de Łódź

**Abstract:** Georges de Porto-Riche has passed into posterity as an author of the modern drama of sensual and painful love. Compared to the classical tradition of Racine or Corneille, this work seems at first sight to conform to the traditional rules of drama, and more particularly of boulevard theatre. However, from the first plays that are part of the *Theater of Love* (in this case: *Françoise' Luck, A Loving Wife*) we are forced to note that the playwright moves away somewhat from the canonical form, choosing certain formal solutions which announce the new dramatic paradigm (“drama-of-life”). The undermining manifests itself above all through the intrusion of epic elements, the shaking of the fable and a new approach to the characters. Rereading the dramas of Porto-Riche allows us to show how the author attacks the Aristotelian “beautiful animal” and how he replaces the traditional hero with a passive and reflective character, processes that anticipate the advent of modern and contemporary drama

**Keywords:** Georges de Porto-Riche; Theater of love; “drama-of-life”; “ontological drama”; agonistic drama; reflexive character.

**Résumé :** Georges de Porto-Riche est passé à la postérité comme un auteur du drame moderne de l'amour sensuel et douloureux. Comparée à la tradition classique des Racine ou des Corneille, cette œuvre semble de prime abord se conformer aux règles traditionnelles du drame, et plus particulièrement du théâtre de boulevard. Pourtant, dès les premières pièces qui font partie du *Théâtre d'amour* (en l'occurrence : *La Chance de Françoise* et *Amoureuse*), force nous est de noter que le dramaturge s'éloigne quelque peu de la forme canonique, en

---

\* **Adresse pour la correspondance :** Tomasz Kaczmarek, Instytut Romanistyki (Institut d'Études Romanes). Uniwersytet Łódzki. ul. Pomorska 171/173, 90-236, Łódź. Pologne [tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl].

choisissant certaines solutions formelles qui annoncent un nouveau paradigme dramatique (« drame-de-la-vie »). Le travail de sape de la forme se manifeste avant tout à travers l'intrusion d'éléments épiques, l'ébranlement de la fable et une nouvelle approche des personnages. Relire les drames de Porto-Riche permet de montrer comment l'auteur s'en prend au « bel animal » aristotélicien et comment il remplace le héros traditionnel par un personnage passif et réflexif, procédés qui anticipent l'avènement du drame moderne et contemporain.

**Mots-clefs :** Georges de Porto-Riche ; Théâtre d'amour ; « *drame-de-la-vie* » ; «drame ontologique» ; drame agonistique ; personnage réflexif.

C'est aux environs des années 1880 que Péter Szondi date la crise du drame dont l'épuisement se manifeste avant tout par l'intégration dans celui-ci d'éléments épiques, communément jugés étrangers à la pureté générique. De fait, dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs écrivains, entre autres Ibsen ou Strindberg, rejettent ouvertement les anciennes contraintes dramatiques pour asseoir leurs œuvres sur une nouvelle poétique. Tout en témoignant de la présumée crise, celle-ci annonce un nouveau paradigme qui, à travers une panoplie de moyens *a-dramatiques*, permet de sauver le drame, et non de l'anéantir, comme le prétendent un Adorno ou un Lehmann. Contrairement à ces derniers, Jean-Pierre Sarrazac préfère utiliser le terme moins catastrophique de rupture avec la forme canonique du drame, qui ne signifie point sa mort, mais, au contraire, sa survie et sa réinvention continue qui dure jusqu'à nos jours. C'est dans sa *Poétique du drame moderne* (2012) que Sarrazac définit le passage vers le drame moderne qui s'opère en effet au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Or, à l'opposé du « drame-dans-la-vie » ou du « drame absolu » (la forme traditionnelle du genre), le « drame-de-la-vie »<sup>1</sup> se caractérise par l'abandon du conflit entre personnages au profit du conflit intrapersonnel. Dans ce contexte, il ne repose plus sur une relation causale à l'intérieur de l'action, car celle-ci est résolument reléguée au deuxième plan pour privilégier, conformément à la nomenclature de la poétique contemporaine du drame, la « dramaturgie du fragment »<sup>2</sup>. Se concentrant sur l'existence des personnages, les partisans de la nouvelle esthétique brossent des créatures qui ne rappellent plus les anciens héros, capables de faire avancer l'action, mais des personnages en réflexion, passifs ou apathiques, voire abouliques. Dans l'ensemble, cette nouvelle forme dramatique se distingue, aux yeux de Sarrazac, par une « pulsion rhapsodique » qui, n'observant plus les règles classiques, s'agence librement avec diverses structures et différents modes poétiques (dramatique, lyrique, épique...) Il est intéressant à ce propos d'étudier certaines pièces de Georges de Porto-Riche qui, tout en semblant se conformer au modèle dramaturgique de la « pièce bien faite »<sup>3</sup>, en réalité, s'éloignent par plusieurs procédés de « dédramatisation »<sup>4</sup>. Nous allons nous pencher sur deux

1 Termes utilisés par Jean-Pierre Sarrazac pour distinguer la forme traditionnelle du théâtre (« drame-dans-la-vie », « drame absolu ») de la nouvelle poétique du drame moderne et contemporain (« drame-de-la-vie »).

2 Le terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour désigner la dramaturgie contemporaine qui use de la synecdoque s'opposant aux contraintes de la forme canonique du drame.

3 Pièce qui se caractérise par la virtuosité de l'intrigue et l'agencement cohérent autant que logique de l'action.

4 Terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac qui signifie la mise en question de la forme traditionnelle du drame. La dédramatisation ne provoque pas la négation du drame en soi, mais met en avant le débordement de la tradition qui empêche la réinvention du genre.

pièces de l'auteur français qui font partie de son *Théâtre d'amour*<sup>5</sup> : *La Chance de Françoise* et *Amoureuse* où le travail de sape de la forme traditionnelle s'avère manifeste.

Le nom de Georges de Porto-Riche (1849-1930) est tombé dans l'oubli et personne, à part quelques passionnés de théâtre, ne se penche plus de nos jours sur son œuvre prolifique. Néanmoins, de son vivant, le dramaturge a connu une série de succès incontestables (Marx 1912 ; Eloesser 1904). Ses drames portés aux nues semblent même dépasser, aux yeux de la critique, les « exercices cérébraux un peu puérils » (O'Sullivan 1989 : 36) de Luigi Pirandello. Selon Walter Müller, Porto-Riche, considéré comme l'inspirateur de l'art dramatique moderne, « a exercé une influence toujours croissante depuis le moment où il a commencé à écrire » (Müller 1934 : 11). Certains admirent cet auteur qui a étudié tous les recoins de l'amour (Coleman Gay 1921 : 337-351), d'autres, comme Henry Marx, apprécient son originalité qui doit beaucoup au judaïsme de l'écrivain (Marx 1936 : 294). Le dramaturge jouissait d'une renommée irréfragable, mais le nombre de détracteurs égalait celui de ses défenseurs fervents. La critique véhémement le vilipendait pour des raisons d'ordre religieux et moral, tout en dénonçant les prétendues faiblesses de son art dramatique. Dans ce contexte, on signale le style peu clair et souvent plat de ce « Racine juif » (l'expression est d'Henriette Charasson, 1925), les discussions sur l'ascendance (Malachy 2005 : 163-170) de l'auteur rendant compte plutôt de l'antisémitisme littéraire, qui accuse le judaïsme d'avoir envahi le théâtre contemporain, que de considérations substantielles sur l'art dramatique.

Avant de devenir un écrivain renommé, Porto-Riche se fait remarquer par quelques recueils de poèmes et essais dramatiques (*Prima verba*, 1872, *Pommes d'Ève*, 1874 et *Tout n'est pas rose*, 1877) aux accents manifestement romantiques où il exprime déjà sa mélancolie : « dans l'exubérance de sa jeunesse, [il] souffre souvent d'un malaise mental qui lui fait prendre tout en aversion ; en ces moments il pense avec effroi aux longues souffrances futures et, saisi d'un vertige amer, il souhaite la mort » (Müller 1934 : 24). Dans sa monographie dédiée à l'auteur, Edmond Sée souligne aussi les dispositions psychiques du futur dramaturge, voué à la solitude et à la tristesse, qui ont laissé une trace indélébile sur sa riche œuvre : « triste existence, en vérité, et bien faite pour êtreindre le cœur d'un enfant assoiffé de tendresse et d'amour » (Sée 1932 : 5). Il n'est donc pas étonnant que le jeune Porto-Riche s'enthousiasme tout d'abord pour le romantisme, puis s'intéresse au naturalisme, tout en restant sous l'influence d'Alphonse Daudet et surtout de Guy de Maupassant (ce dernier va dédier à son ami sa nouvelle *Les Sœurs Rondoli*, en 1884). C'est grâce à l'auteur de *Boule de suif* que Porto-Riche réussit à nuancer son romantisme juvénile sans s'égarer pourtant dans une brutalité naturaliste. Félix Duquesnel, à l'époque directeur de l'Odéon, monte la première pièce de l'écrivain, encore inexpérimenté, *Le Vertige* (1873), qui s'avère un fiasco, mais le même Duquesnel, tout en étant conscient de la médiocrité du drame, lance le nouvel auteur dans le monde du théâtre. De fait, ce texte, en dépit de ses faiblesses, permet à l'écrivain de s'engager dans la voie dramatique. Il a beau lancer encore *Un drame sous Philippe II*, qui s'inscrit dans la tradition du théâtre historique, il va à nouveau essayer un échec. C'est en explorant les rapports sentimentaux et psychologiques au sein du couple qu'il réussit enfin à conquérir le public parisien.

---

<sup>5</sup> *Théâtre d'amour* contient quatre de ses meilleures pièces, mais nous avons décidé d'en étudier seulement deux qui se distinguent plus particulièrement par la remise en question de la forme canonique du drame.

De fait, c'est grâce à *La Chance de Françoise* (1888) que Porto-Riche démarre en tant qu'auteur d'un « théâtre de l'amour »<sup>6</sup> où l'étude psychologique des personnages annonce clairement une nouvelle approche de l'art dramatique, tout en bouleversant les goûts de certains spectateurs. Cette courte pièce en un acte paraît différente de celles écrites dans la première phase de l'activité du dramaturge. André Antoine ne cache pas son engouement pour cette œuvre en constatant lors de sa première, le 10 décembre 1888, au Théâtre Libre : « il y a dans le petit drame de ce nouveau venu une sensibilité, un frémissement, une fièvre que n'avaient point les écrivains du théâtre romanesque de la précédente génération » (Antoine 1921 : 81), tandis que Jules Lemaître, tout en le considérant comme une excellente comédie, déclare qu'il « est quelque chose de plus qu'un acte spirituel et fin » (Lemaître 1891 : 323).

L'intrigue de la pièce semble rappeler l'esthétique du théâtre de boulevard : Françoise aime éperdument son mari, tandis que Marcel Desroches, peintre de talent et homme à femmes, s'octroie le droit de tromper sa conjointe. Qui plus est, il ne verrait pas d'inconvénient à partager en toute franchise avec elle ses conquêtes amoureuses. Entre les époux s'engage un conflit autour de leur vie commune. L'homme désire posséder une femme aussi légitime que douce et surtout compréhensive qui accepterait ses nombreuses escapades nocturnes. Quant à la conjointe, elle fait tout son possible pour bien jouer son rôle de compagne soumise qui, de temps à autre, serait prête à émouvoir son époux inconstant par ses attaques de jalousie. Ce sont surtout les pleurs de Françoise qui remuent le cœur de son époux, convaincu ainsi de la fidélité de sa conjointe. Néanmoins, le dramaturge ne montre pas son protagoniste comme un monstre, car, tout en semblant un homme froid et volage, Marcel ne supporte pas l'idée qu'il pourrait voir souffrir Françoise. Au demeurant, il n'ira pas au-delà de ses déclarations et, en effet, on n'assistera à aucune preuve d'infidélité. Ainsi, l'intrigue de la pièce tourne autour des désillusions et des tristesses de ces pauvres créatures dont les appétences semblent inassouvissables. En se limitant à une présentation sommaire de la fable, on croirait encore que le texte de Porto-Riche ne s'éloigne point de l'esthétique du théâtre de boulevard. Pourtant, en dépit des apparences, le dramaturge dépasse le moule de l'art canonique pour se focaliser sur l'étude de l'âme des individus malheureux, au détriment de l'agencement conventionnel de la fable.

Francisque Sarcey apprécie cette pièce qui, selon le critique, aurait besoin de quelques retouches légères pour être au point, mais il ne manque pas de dénoncer l'absence de précision et surtout « un flottement dans le dialogue » (Sarcey 1888 : 1), tandis que Paul Perret ne va pas au-delà de considérations générales en écrivant que « l'ouvrage de M. de Porto-Riche a [...] de sérieuses qualités, et, par-dessus tout, il a du charme » (Perret 1888 : 2). Les observations de Hendrik Brugmans mettent en lumière les choix de l'auteur qui se situent aux antipodes de la forme canonique. En éprouvant un goût très vif pour la pièce, il remarque qu'« elle est pleine de drame concentré, et tout aussi spirituelle, sensible, tragique et humaine que la vie vécue » (Brugmans 1934 : 25). Le chroniqueur n'a pas tort de saluer cette pochade comme une œuvre particulièrement originale, car, en attirant notre attention sur une approche dramatique secondarisant l'action, elle tourne le dos aux règles canoniques

---

6 C'est ainsi que le dramaturge intitule ses premières pièces de théâtre.

du genre pour se concentrer non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur la vie elle-même, le drame agonistique s'effaçant derrière le « drame ontologique »<sup>7</sup>.

En effet, dans la pièce, l'action, au sens traditionnel du mot, s'avère reléguée au second plan, car nous avons affaire à des voix qui expriment le désarroi des protagonistes sans qu'un événement majeur ne bouleverse l'intrigue. C'est dire que le dialogue, censé faire progresser le conflit, semble perdre sa fonction habituelle, au profit d'un recensement de quasi monologues. Qui plus est, à part la confrontation entre les époux, nous ne sommes pratiquement pas témoins d'incidents ou de rebondissements visant à garantir la tension dramatique qui mène directement à la catastrophe. Même l'apparition de Madeleine, l'ancienne amante de Marcel, qui avertit celui-ci des risques qu'il court, car son mari, Guérin, ayant découvert des lettres la compromettant, désire tuer Marcel en duel, n'influe pas sur le déroulement du drame. Cet épisode qui pourrait (ou devrait) potentiellement être un élément déclencheur de l'action, permet uniquement aux protagonistes de se pencher sur l'instabilité de la nature humaine. Il en résulte que ledit incident n'en provoque pas d'autre, mais met en branle des pseudo-monologues intérieurs aux cours desquels les personnages tentent d'exprimer leurs propres réflexions sur la précarité de l'existence humaine. Il serait opportun à ce propos d'évoquer quelques exemples rendant compte de l'approche épique qui se manifeste par le recours à des éléments narratifs dans le dialogue et à une nouvelle approche du personnage.

De fait, le jeune couple, après seulement un an de mariage, semble déjà quelque peu désabusé par la grisaille de la vie matrimoniale, les personnages faisant penser à des êtres résignés à leur condition. Incapables d'agir, ils évitent toute initiative et ne peuvent que s'analyser. Ils se comportent non comme des héros, qui par leurs actions pourraient tenter de renverser le cours des événements, se montrant aptes à changer la situation dans laquelle ils se trouvent, mais comme des « narrateurs » et/ou « témoins » de leur existence aussi morne qu'étouffante. C'est de cette manière que Porto-Riche remet en cause l'un des piliers de l'art dramatique traditionnel, en faisant de ses protagonistes des observateurs capables uniquement de faire connaître leurs sentiments respectifs. Dès le début du drame, nous trouvons maintes remarques des personnages qui annoncent les raisonneurs du drame moderne et contemporain. Françoise semble se détacher de l'action et de sa fonction en déclarant, désabusée : « je ne suis qu'une petite bête, qui aimera le même homme toute sa vie » (Porto-Riche 1926 : 15), tandis que Marcel, ne cachant pas son inclination aux aventures amoureuses, s'exprime comme s'il prenait ses distances par rapport à son rôle : « Personne ne peut dire : J'aime aujourd'hui, j'aimerai demain. Et pas plus toi que les autres » (Porto-Riche 1926 : 15). Ceci ne l'empêche pas de constater que sa jeunesse est depuis longtemps finie et donc que son épouse ne devrait pas craindre une rencontre sérieuse avec une autre femme. Au demeurant, celle-ci le confirme en déclarant avec amertume : « il est mort, enterré, le temps des aventures. Trente-cinq ans, moins de cheveux, un peu de ventre, marié ! » (Porto-Riche 1926 : 10). Tous les dialogues tournent toujours autour de la précarité de la vie commune que les époux n'hésitent pas à révéler parfois à travers des mots triviaux. En voici un exemple parmi tant d'autres :

---

<sup>7</sup> Terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour désigner la poétique du drame moderne et contemporain qui se focalise sur la vie plutôt que sur l'action. Dans cette perspective, le drame contemporain étudie les méandres de l'âme déchirée et souffrante de personnages au détriment des conflits interpersonnels qui dominent dans la forme canonique du genre.

MARCEL À t'entendre, les gens mariés ne devraient pas vivre ensemble.

FRANÇOISE Peut-être te verrais-je plus souvent si nous n'étions pas mariés.

MARCEL Ce n'est donc pas une joie pour vous, madame, d'être au bras de votre mari ?

FRANÇOISE N'est-ce pas aussi une joie de se dire : il est libre, je ne suis pas sa femme, il n'est pas mon mari ; je ne suis pas le devoir, la chaîne, je suis la fantaisie, l'amour. S'il part, c'est qu'il s'ennuie, mais s'il revient, c'est qu'il m'aime (Porto-Riche 1926 : 13).

L'action de la pièce se construit sur des dialogues qui, tout en ressemblant à des conversations parfois banales, ne contribuent nullement à l'évolution de l'intrigue. De fait, en écoutant pérorer ces personnages malheureux, on a l'impression que, malgré la forme dialogique, ils se lancent dans des soliloques. Chacun désire exprimer son propre mal de vivre. Et quand ils s'emballent à se faire des reproches, ils ne peuvent pas s'empêcher de continuer cet échange afin que l'un ou l'autre ait le dernier mot. Il n'y a pas de « non-dits », une sorte de « sous-conversation » que le lecteur/spectateur pourrait chercher entre les lignes : ils disent clairement et directement ce qui leur déplaît dans cette existence triste à laquelle ils semblent irrémédiablement condamnés. De temps à autre, leurs propos frôlent le comique, mais ils soulignent toujours leur détachement et isolement : « tu déranges mes projets de solitude en restant. Moi qui m'apprêtais déjà à être mélancolique. Il n'y a pas moyen d'être gaie ni triste avec cet homme » (Porto-Riche 1926 : 12). Ainsi, en les écoutant discuter, on a l'impression qu'ils traduisent mot à mot leurs pensées secrètes, comme s'ils s'oubliaient dans leurs discours enfiévrés, tout en dévoilant, l'un à l'autre, leurs animosités mutuelles :

Eh bien, oui ! parfois je m'imagine que le bonheur n'est pas là, dans ces yeux spirituels et j'essaye d'aimer une autre femme ; je me monte la tête pendant quinze jours, je me crois amoureux ; mais dès que j'entrevois ma réussite, quand va sonner l'heure d'un rendez-vous sérieux, je recule, je me dérobe, j'échappe : la chance de Françoise ! Au fond, vois-tu, je ne suis qu'un commenceur. Ce qui te sauve, je ne le comprends pas moi-même. Tantôt c'est une bêtise que lâche la femme exceptionnelle, tantôt c'est une parole divine que tu as su trouver ; et quelquefois aussi, il faut bien en convenir, une chose insignifiante, un rien. Tiens, mercredi j'ai manqué le train et je suis rentré dîner avec toi. Enfin, je ne sais pas quoi, moi ; la chance de Françoise ! (Porto-Riche 1926 : 17)

On pourrait aussi citer un autre exemple qui est la preuve tangible du fait que les soliloques des personnages se greffent sur le dialogue qui n'est qu'un prétexte à la prolifération de pseudo-monologues. En s'entretenant avec Guérin, mari humilié qui ne pense qu'à tuer Maurice, Françoise cherche à dissuader son interlocuteur de commettre ce geste néfaste, tout en dévoilant devant lui ses déboires conjugaux, si intimes qu'ils soient :

je me tourmente, pendant de longues heures. Je me demande où il est, je m'imagine qu'il ne reviendra pas, et quand la porte s'ouvre, quand je l'entends, à la joie folle qui me bouleverse se mêle l'angoisse de l'explication inévitable. Je me suis promis pourtant de ne montrer ni jalousie, ni calme affecté. Mon visage est tranquille, mes paroles sont mesurées. Rien ne me trahit ; mais, hélas ! sa tendresse habile et charmante a bientôt fait de confesser mes inquiétudes, et, dès que j'ai tout dit, il s'arme de mes aveux pour me démontrer mes torts.

Et, les soirs où je ne parle pas, malgré ses provocations, où je suis plus adroite ; ces soirs-là, il me punit de ma sécurité apparente, en me confiant ses escapades, ses tentations (Porto-Riche 1926 : 40).

Ainsi le drame se concentre-t-il sur les relations difficiles du couple amoureux qui finit par se soumettre aux règles sociales. Le vrai sujet consiste à montrer leurs hésitations et craintes face à la vie qu'ils semblent ne pas comprendre. Et c'est au cours de la pièce que les personnages dévoilent devant nous leurs déboires, comme s'ils narraient leur existence par le prisme d'un *observateur* qui tantôt est partie prenante de l'action, tantôt s'écarte de celle-ci. En évitant autant que possible le monologue, l'auteur français semble créer un dialogue dont la dominante se déplace de la communication au présent vers un répertoire de soliloques simultanés. Ayant mis l'accent sur la dimension narrative, le dramaturge secondarise quelque peu l'action dans l'acception usuelle du mot, ce qui semble renforcé par l'absence de grands événements. Ni l'apparition de Madeleine, ni celle de Guérin, son époux outragé, n'impactent le déroulement de l'intrigue, si ce n'est qu'elles constituent une incitation des protagonistes à des réflexions existentielles. Pourtant, il serait erroné de subodorer dans le procédé dramatique de Porto-Riche la volonté de remettre en cause l'action en soi. Il serait plus judicieux d'y voir sa volonté de déplacer tout simplement le poids de l'affrontement interpersonnel (sans y renoncer entièrement) sur le conflit intrapersonnel qui privilégie l'expression des sentiments parfois contradictoires des personnages, l'originalité de cette dramaturgie consistant, en effet, en une coexistence de ces deux approches.

On retrouve une situation analogue dans *Amoureuse*<sup>8</sup>, chef-d'œuvre de Porto-Riche qui, lors de la première, le 15 avril 1891, à l'Odéon, a aussitôt remporté un succès incontestable, peut-être le plus grand dans la carrière de l'auteur. Dans cette pièce, dédiée à Porel et à Réjane, nous assistons à des scènes de la vie conjugale de bourgeois. L'héroïne, Germaine, « la plus cramponnante qui soit au monde » (Bouvret 1891 : 135), semble tourmenter son homme. Depuis qu'ils se sont mariés, il y a huit ans, elle n'a cessé, par une tendresse persistante et sans répit, d'exprimer son amour à l'égard de son mari. Étienne Féraud, un médecin riche qui a fondé à ses frais un hôpital, vit avec cette Germaine qui ne le laisse pas seul, ne serait-ce qu'un instant. Après les noces, les sentiments de l'époux pour sa femme s'amoin-drissent tandis que ceux de sa compagne pour lui semblent au beau fixe. Cette façon de vivre exaspère d'autant plus le mari vieillissant qu'il désirerait avoir, comme par le passé, une maîtresse capable d'adoucir son existence morne. Énérvé par la fougue amoureuse de sa conjointe, il va même proposer à son épouse de se trouver un amant. Il faut signaler à ce propos la présence chez les Fériaud d'un peintre minable, Pascal, ouvertement amoureux de Germaine. Lors d'une énième crise conjugale, Étienne va lui proposer de lui « rendre la main » de sa femme, tandis que celle-ci lui promet une vengeance rapide pour ce camouflet. Une fois la menace accomplie, le protagoniste se sent saisi de désespoir à tel point qu'il veut signifier à l'infidèle un congé définitif. Pourtant, avant que le rideau ne tombe, le mari revient sur sa résolution en ouvrant ses bras à sa femme repentante. Ce dénouement, aux yeux de quelques-uns osé, « fit tressaillir d'étonnement la salle de l'Odéon » (Vallin

8 Cette pièce devait d'abord s'intituler *Trop aimé*.

1896), tant une partie du public ne voyait pas d'un bon œil l'émancipation féminine dans le ménage, et ceci deux ans après le succès éclatant d'*Une maison de poupée* d'Ibsen, au Théâtre du Vaudeville.

En dépit de quelques mécontents, à cheval sur les principes moraux, la pièce a eu bonne presse et plusieurs critiques ont salué son originalité. Fernand Bourgeat ne cache pas son admiration pour « cette comédie très moderne » (Bourgeat 1891 : 217) qui aborde des questions sentimentales d'une manière directe et sans tabous, tandis que Jean de Polane constate que la comédie est « avec ses dialogues serrés et pénétrants, une fort intéressante étude psychologique » (Polane 1891 : 2). Dans *La France Théâtrale*, Edouard de Brives apprécie l'œuvre « d'un observateur consciencieux [et] d'un fin psychologue » qui a montré « avec une scrupuleuse recherche de la vérité, les inconvénients de l'amour dans le mariage et la fragilité des choses humaines, leur vanité, leur néant » (Brives 1891 : 3). En plus de ses observations généralement positives, Brives ne manque pas de vanter l'interprétation des acteurs, et plus particulièrement celle de Réjane. Adolphe Bouvret admire aussi l'actrice qui, selon lui, « d'un rôle insupportable [...] a su faire une création hors ligne ». C'est enfin grâce à elle que la comédie dont le « dialogue [...] est pétillant d'esprit et plein d'observation sur le vif » (Bouvret 1891 : 135) a connu un succès éclatant. Auguste Vitu remarque quelques côtés choquants et invraisemblables du drame, que son auteur est loin d'atténuer, mais malgré ses réserves, il constate que « l'ensemble de l'ouvrage est défendu par de brillantes qualités littéraires » (Vitu 1891 : 3). Claude Bralt accueille avec beaucoup plus d'enthousiasme la nouveauté indéniable du drame en déclarant : « aucune œuvre ne suscita plus de commentaires, plus de louanges, plus d'imitations et ne marqua d'une empreinte plus forte l'école dont dérivait ensuite la partie la plus brillante et la plus appréciée du théâtre moderne en France » (Bralt 1908 : 4), tandis que Paul Marcelles aime aussi cette pièce car elle étale « devant nous les lâchetés humaines dont notre pauvre vie est pleine, les concessions sans lesquelles notre société n'existerait plus depuis longtemps » (Marcelles 1891 : 3). Dans le même sillage se situent les observations d'Albert-Émile Sorel qui estime plus particulièrement la psychologie des personnages sortant de l'ordinaire. Mais, en soulignant cette singularité du texte, le critique semble être le premier à remarquer l'annonce d'un nouveau régime dramatique qui remet en question les principes régulateurs de la fable :

Le théâtre, disait-on, est la représentation d'actions ; puis de grandes idées. La vie est une succession de petites actions, souvent peu dramatiques, mais qui déterminent dans les esprits des bouleversements : ainsi le théâtre est artificiel ; telle n'est point la vie et tel n'est point notre cœur. Ne pourrait-on remplacer l'action par la psychologie, en rendant intéressants les menus faits qui ont pour mobiles de grandes souffrances, au lieu de tracer, à grands coups, l'histoire d'actions gigantesques, accomplies par des personnages presque invraisemblables tant ils sont éloignés de nous ? C'est la nouveauté de ce théâtre : l'étude de l'âme y est faite par l'âme. Le sujet même de la pièce est moins captivant que ne sont prenants ceux qui l'exposent (Sorel 1911 : 98).

Cependant, en lisant les chroniqueurs de l'époque, on pourrait croire que, comme dans le cas de *La Chance de Françoise*, l'ouvrage se conforme aux règles de la « pièce bien faite »

façon Eugène Scribe. Pourtant, sous une action qui semble se dérouler d'une manière aussi énergique que causale, se cache un autre drame qui se passe à l'intérieur des personnages. Ainsi, derrière les apparences du conflit interpersonnel qui se manifeste ouvertement entre le couple et l'ami de la famille, se dessine aussi un conflit *intrapersonnel*. Celui-ci, à peine suggéré, se révèle au travers des dialogues. Il est évident que l'usage du dialogue dans *L'Amoureuse* sert à faire avancer l'action. Quand Étienne, au comble de l'exaspération, incite son meilleur ami à prendre sa place auprès de sa femme, sa parole agit et incite à une réaction. L'affrontement verbal entre les époux, qui n'est pas sans rappeler la lutte des sexes omniprésente dans les œuvres de Strindberg de la même époque, se construit sur le conflit direct entre les adversaires. Les deux premiers actes de la pièce semblent en effet observer les contraintes de la forme canonique. Même le troisième, avec une scène magistrale où se manifeste la jalousie de l'homme, pourrait encore faire penser à un énième ouvrage du théâtre de boulevard. Néanmoins, comme nous l'avons signalé plus haut, sous ce dialogue traditionnel qui règle la collision dramatique, se trouve un autre dialogue qui, loin d'exprimer un affrontement interpersonnel, se réduit à un questionnement existentiel. Ne se focalisant plus sur la progression du conflit, celui-ci tient du statique, dans la mesure où les personnages qui prennent la parole, se mettent à dégoiser leur existence quelque peu mélancolique. En d'autres mots, nous assistons à des scènes où s'opère la transformation du dialogue dramatique en dialogue philosophique (Sarrazac 2012 : 268). L'entretien entre Étienne et Pascal témoigne de cette ouverture du dialogue sur des questions existentielles. Ce dernier ne cache pas ses doutes quant à ses talents artistiques. Et il le dit sans ambages : « je me connais. Sais-tu ce que me suggère ma conscience d'artiste ? De me croiser les bras, tout simplement. Voilà le vrai moyen d'éviter les croûtes, car je suis médiocre comme le voisin, comme un tas de gens, médiocre comme toi. Seulement je suis plus modeste » (Porto-Riche 1921 : 150). Et dans la suite de ce dialogue, nous voyons les deux amis qui, chacun à sa manière, expriment leurs détachements et désabusements respectifs :

PASCAL Du talent, tout le monde en a aujourd'hui, ça devient insupportable.

ÉTIENNE Tu n'as donc aucune ambition ?

PASCAL Aucune, et je songe avec épouvante au musée de peinture de province où je serai probablement enseveli un jour ou l'autre, car voilà la gloire qui m'attend.

ÉTIENNE Tiens, décidément, tu n'aimes pas ton art.

PASCAL Je lui préfère l'amour et l'amitié.

ÉTIENNE Les amis nous lâchent et les femmes nous trompent.

PASCAL Attends un peu.

ÉTIENNE Pour ma part, je ne suis complètement heureux qu'à cette table de travail.

PASCAL Aujourd'hui, parce que tu es rassasié.

ÉTIENNE Parce que je vaux davantage.

PASCAL Tu te crois en progrès ?

ÉTIENNE J'ai commencé par l'amour, je finis par la science.

PASCAL Fâcheux pour ta femme.

ÉTIENNE Nous nous sommes peut-être rencontrés trop tard.

PASCAL Le bonheur de l'humanité d'abord, le sien ensuite, n'est-ce pas ?

ÉTIENNE Si je suis utile, son devoir est de s'incliner.

PASCAL Égoïste.

ÉTIENNE Sais-tu bien que mes travaux sur la diphtérie pourraient sauver des milliers d'êtres ?

PASCAL Ils n'ont pas encore abouti, ne t'enflamme pas.

ÉTIENNE Ils aboutiront.

PASCAL Eh bien, après ? la belle affaire ! Quand vous guérissez une maladie, Dieu nous en envoie une autre. Il semble qu'il faille toujours ici-bas le même nombre de fléaux. Autant garder ceux qu'on connaît. Et puis, à quoi bon ? Il y aura éternellement des pauvres et des riches, des coquins qui ont de la chance et de braves gens qui n'en ont pas. Tu peux t'enfermer et travailler, tu peux avoir du génie, tu ne changeras pas le train des choses. Rien ne vaut la peine de rien (Porto-Riche 1921 : 151-152).

La résignation des personnages nous en dit long sur leur statut dans le drame. Loin de rappeler les anciens héros, prêts à s'engager dans de nouvelles aventures, tout en contribuant à l'agencement causal de l'action, les protagonistes de cette pièce semblent se soumettre au destin irrévocable. Bien sûr, nous les voyons tout d'abord disposés à intervenir dans le cours des événements, mais ils déclarent forfait face à la réalité. Germaine aime tellement son mari qu'elle décide de le tromper avec Pascal. Le geste de l'épouse qui, sans aucun doute, devrait être un élément perturbateur de l'action, ne s'avère qu'un épisode qui n'influe pas sur le déroulement de l'intrigue. Pascal accepte les avances de Germaine, car, d'après ce qu'il dit, il l'aime depuis toujours, mais il n'est pas dupe quant à la sincérité des sentiments de celle-ci. Au contraire, il sait bien que la conjointe de son ami se donne à lui juste par vengeance. Et Germaine n'aime pas du tout Pascal, mais son amour-propre blessé, elle est mue par un penchant irrésistible à punir une offense. Les trois personnages se trouvent dans des conditions délicates, chacun étant accablé de tristesse. Au bout de huit ans, Étienne voudrait mener une vie régulière avec une amante, car son amour pour sa femme s'est éteint. On pourrait en déduire que le dramaturge présente l'homme comme un être primaire uniquement accroché à des plaisirs charnels. Pascal ne s'éloigne point de ce schéma. Tout en affichant son faible pour l'épouse de son meilleur ami, il ne reste pas moins attiré par d'autres femmes, et n'hésiterait pas à en profiter, si seulement il en avait l'occasion. Germaine se présente aussi comme une créature sujette à des instincts indomptables. Tout en déclarant son amour pour son compagnon, elle semble se soumettre à ses penchants. Quand l'homme attire l'attention de son ami sur la nature de sa femme, il pourrait aussi s'agir de la nature humaine sans distinction de sexe :

Rassure-toi, elle n'entend pas, ou elle fera comme si elle n'avait pas entendu. L'être qui nous aime n'est pas toujours si pressé de connaître le fond des choses. C'est un détail, pourvu qu'on soit là, pourvu qu'il vous possède. On peut mourir d'ennui à ses côtés, on peut exécuter ses caresses, il ne s'en aperçoit pas, il ne veut pas s'en apercevoir : sa discrétion calculée est aussi odieuse que sa curiosité (Porto-Riche 1921 : 202).

Porto-Riche s'érige presque en naturaliste en brossant des êtres condamnés à vivre ensemble. Dès lors, ces créatures font penser à des personnages passifs ou réflexifs qui, dému-

nis de tous les attributs actifs, ne peuvent que témoigner de leur existence malheureuse. Le dramaturge ne juge pas ces individus aussi abouliques que philosophes, il semble peindre ces misérables désarmés face à des instincts néfastes qui les rongent douloureusement. Ils sont jetés dans ce monde et sans secours. C'est pourquoi, ces êtres « sans qualité » ne sont pas capables d'agir afin d'améliorer leur situation précaire et, au lieu de s'insurger contre les obstacles, ils préfèrent se plier à leur destin :

Ah ! pourquoi l'inquiétude et la jalousie m'ont-elles fait rouvrir cette porte ? Pourquoi t'ai-je empêchée de partir ? Par quelle horrible contradiction du cœur suis-je revenu ? Saurai-je m'en aller maintenant ? Hélas ! nous nous sommes déchirés comme deux ennemis, des mots irréparables ont été prononcés, je t'ai méconnue, tu m'as trompé, et je suis là. C'est à croire que nous sommes rivés l'un à l'autre par tout le mal que nous nous sommes fait, par toutes les infamies que nous nous sommes dites. Quel avilissement ! (Porto-Riche 1921 : 265).

La critique de l'époque ne saisit pas toujours ces nouvelles conceptions du personnage, ce qui pourrait paraître surprenant, étant donné que le naturalisme a déjà brossé des créatures ne correspondant pas au paradigme canonique du drame. Malgré cela, les détracteurs de la dramaturgie de Porto-Riche accusent celui-ci d'avoir créé des êtres privés de toute volition, ce qui est en nette contradiction avec l'héritage théâtral français. Dans ce contexte, on explique les prétendues faiblesses de cette œuvre par les origines sémites de son auteur : « On se demande ce qu'il peut y avoir d'enthousiasmant dans les alternatives de désir cru et de nolonté qui caractérisent les messieurs-dames portés à la scène par cette *pronuba* israélite, se prenant pour une vieille bonne de chez nous » (Daudet 1923 : 1). Dans la même veine s'exprime Henriette Charasson qui critique le portrait des personnages brossés par Porto-Riche : « il se complait à peindre des animaux lascifs, peints non comme des êtres exceptionnels, mais comme des individus de type courant » (Charasson 1925 : 23).

Il est incontestable que « l'œuvre de Georges de Porto-Riche est une fatalité amoureuse. Non pas une destinée d'êtres aux yeux crevés, menés dans le désespoir fatal par une Antigone ignorante et peureuse du hasard ; mais une vie qui va, inéluctablement, à sa mort par la douleur d'amour clairvoyante » (Marx 1924 : 17). Les personnages de ce théâtre sont victimes de leurs sentiments ; ils ont beau faire de leur mieux dans leur destin d'êtres chargés et surchargés d'amour, ils finissent toujours par le subir. Dans cette perspective, ces êtres ne rappellent point les anciens héros, compris comme des personnages agissants autant que des agents actifs dans la construction dramatique. Le dramaturge construit ses personnages comme des types dont la psychologie semble échapper à la raison. De fait, ils déconcertent par une nouvelle approche qui s'éloigne des concepts canoniques respectant les critères de la « psychologie » et du « caractère ». On notera à ce propos que c'est la femme qui semble mieux décrite, tandis que l'homme est présenté comme un être primaire, voué exclusivement à ses instincts. Néanmoins, les compagnes de la gente masculine ne divergent pas de celle-ci, car, comme le remarque Jane Misme, « elles s'abandonnent à l'instinct avec une absence sereine de sens moral et de sentiment » (Misme 1902 : 2). Peu importe les différences entre les sexes, Porto-Riche donne vie à des personnages modernes qui, loin des protagonistes tragiques, rappellent les hommes ordinaires, dépourvus de vertus actives :

Le grand mérite de l'auteur d'*Amoureuse* est d'avoir dépouillé le personnage de sa défroque romanesque, de nous l'avoir montré semblable à nous-mêmes, en veston, dans le cadre de la vie quotidienne, en s'attachant bien moins à le situer par rapport à la morale ou au dogme qu'à démonter son mécanisme interne en pratiquant sur lui cette « anatomie sentimentale » qui sert de titre et de lien à toutes les œuvres de l'auteur du *Passé* (Antoine 1951 : 278-279).

En désirant témoigner de l'importance de l'œuvre de Georges de Porto-Riche en France au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, Claude Bralt n'hésite pas à proclamer : « avec son 'théâtre d'amour' dont *Amoureuse* est le chef-d'œuvre, Porto-Riche a fait plus pour le progrès dramatique que bien des auteurs plus divers ou plus féconds. Avec un rare bonheur, il a creusé le filon qu'il avait choisi » (Bralt 1908 : 4) ; et Henri de Régnier de saluer « l'œuvre du grand dramaturge à qui le théâtre contemporain doit un de ses renouvellements » (Régnier 1931 : 128). Contrairement à ces propos pleins d'enthousiasme, le dramaturge, dont l'étoile commence à pâlir de son vivant, est aujourd'hui considéré comme un représentant du théâtre de boulevard où le thème de l'amour occupe une place primordiale. Seulement, tout en abordant cette problématique, l'auteur français semble se détacher quelque peu des contraintes formelles de l'art dramatique. Il faut préciser qu'en analysant ses deux pièces, nous sommes loin de prétendre que cette production se révèle révolutionnaire, mais il n'en reste pas moins vrai que le *Théâtre d'amour* représente certaines failles corroborant la thèse de l'éloignement de l'auteur du *Bonheur* des prérogatives du « bel animal » aristotélicien. À partir de sa première pièce, *La Chance de Françoise*, Porto-Riche propose un dialogue qui, au lieu d'accélérer le déroulement de l'action, tout en assurant la tension dramatique, ne se limite qu'à répertorier les remontrances, tantôt de la femme, tantôt du mari. Le dialogue, censé faire progresser le conflit, semble s'effacer derrière un répertoire de pseudo-monologues de créatures désabusées. Qui plus est, l'action au sens traditionnel du mot semble reléguée au deuxième rang, car, malgré l'affrontement entre les époux, rien de spectaculaire ne se passe, comme si le dramaturge voulait nous présenter les deux adversaires persistant uniquement à exprimer leurs animosités respectives sans qu'ils soient capables d'une action quelconque. Dans *Amoureuse*, nous assistons à une situation analogue, sauf que, contrairement à la pièce précédente, ici, l'héroïne passe à l'acte et trompe son époux avec son meilleur ami. Pourtant, du point de vue dramaturgique, cet épisode ne contribue pas à bouleverser l'agencement de l'action, puisque les protagonistes paraissent incapables de se quitter et décident de continuer leur vie commune. Ici aussi, le dialogue en tant qu'échange au présent s'amenuise en faveur des soliloques qui entament l'évolution de la fable. Si l'action, dans l'acception classique du terme, est mise à mal, c'est aussi à cause des personnages qui ne sont plus des héros vaillants, aptes à intervenir et donc faire avancer l'action, mais se présentent comme des êtres passifs, réflexifs et abouliques. À cet égard, démunis de leurs attributs actifs, les protagonistes de Porto-Riche ressemblent, toutes proportions gardées, à des personnages qui pullulent dans le drame moderne et contemporain.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE, André (1921) : « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*. Paris : Arthème Fayard & C<sup>ie</sup>, Éditeurs.
- ANTOINE, André-Paul (1951) : “Visage d’hier et d’aujourd’hui : de Curel à Porto-Riche”, *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre, 714-729.
- BOURGÉAT, Fernand (1891) : “Théâtres”, *L’Univers illustré*, 2 mai.
- BOUVRET, Adolphe (1891) : “Théâtres”, *Journal des Artistes*, 10 mai.
- BRALT, Claude (1908) : “Comédie-Française – reprise de l’*Amoureuse*”, *La Rampe*, 20 septembre.
- BRIVES, Edouard de (1891) : “Chronique”, *La France Théâtrale*, 1 mai.
- BRUGMANS, Hendrik (1934) : *Georges de Porto-Riche : sa Vie et son Œuvre*. Paris : Droz.
- CHARASSON, Henriette (1925) : *M. de Porto-Riche ou le Racine juif*. Paris : Édition du Siècle.
- COLEMAN GAY, Robert Jr. (1921) : “Porto-Riche : pathologist of love”, *Texas Review*, n° 4, 337-351.
- DAUDET, Léon (1923) : “Porto = Juif de l’Académie française”, *L’Action française*, 25 août.
- ELOESSER, Arthur (1904) : *Literarische Portraits aus dem modernen Frankreich*. Berlin : S. Fischer.
- LEMAÎTRE, Jules (1891) : *Impressions de théâtre*, cinquième série. Paris : Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, Éditeurs.
- MARCELLES, Paul (1891) : “Première représentation”, *La Petite presse*, 27 avril.
- MARX, Claude-Roger (1912) : *Georges de Porto-Riche*. Paris : E. Sansot.
- MARX, Henry (1924) : *Georges de Porto-Riche son œuvre*. Paris : Éditions de La Nouvelle Revue Critique.
- (1936) : “Figures juives : Georges de Porto-Riche”, *L’Univers israélite*, 31 janvier, 294-295.
- MALACHY, Thérèse (2005) : *Georges de Porto-Riche : Racine juif ou racines juives. Perspectives* n°12, Jérusalem : éd. Magnès.
- MISME Jane (1902) : “Les Héroïnes de M. de Porto-Riche”, *La Fronde*, 2 juillet.
- MÜLLER, Walter (1934) : *Georges de Porto-Riche 1849-1930. L’Homme – Le Poète – Le Dramaturge*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- O’SULLIVAN, Dennis (1989) : “Question(s) de rencontre”, *Jeu, revue de théâtre, Le théâtre dans la cité*, n° 50, 34-39
- PERRET, Paul (1888) : “Revue dramatique”, *La Liberté*, 17 décembre.
- POLANE, Jean de (1891) : “Chronique théâtrale”, *Le Pays*, 5 mai.
- PORTO-RICHE, Georges de (1921) : *L’Amoureuse*, in *Théâtre d’amour*. Paris : Librairie Ollendorff.
- (1926) : *La Chance de Françoise*, in *Théâtre d’amour*. Paris : Albin Michel.
- RÉGNIER, Henri de (1931) : *Nos rencontres : Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia. Paul Verlaine, Villiers de l’Isle-Adam, Judith Gautier, Paul Adam, Jules Laforgue*,

*Ephraïm Mikhael et Pierre Quillard, Marcel Schwob, Georges de Porto-Riche, Vicomte de Guerne, Robert de Bonnières, Robert de Montesquiou-Fezensac, Swinburne et Heredia, les portraits de Mallarmé et les peintres, Louis Ménard et Leconte de l'Isle, une journée avec Barrès.* Paris : Mercure de France.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès.* Paris : Seuil.

SARCEY, Francisque (1888) : “Chronique théâtrale”, *Le Temps*, 17 décembre.

SÉE, Edmond (1932) : *Porto-Riche.* Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>.

SOREL, Albert-Émile (1911) : *Essais de psychologie dramatique. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaître, Henri Lavedan, François de Curel, Brieux.* Paris : E. Sansot & C<sup>ie</sup>.

VALLIN, Albert (1896) : “Amoureuse ! compte-rendu analytique”, dans [*Amoureuse !*, comédie de Georges de Porto-Riche : défets de programme].

VITU, Auguste (1891) : “Premières représentations”, *Figaro*, 26 avril.

### **NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE**

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et les littératures française et italienne à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Soutenu à l'Université Paris IV en 1999, sa thèse s'intitule *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique* ; son habilitation a porté sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Il est l'auteur de cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, de trois autres sur l'œuvre d'André de Lorde, de deux dédiées au lexique italo-polonais dans le domaine des arts du spectacle et de nombreuses publications sur les théâtres français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

Date d'envoi : 01-07-2022

Date d'acceptation : 17-10-2022