

## Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique

Johannes Landis

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041713ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041713ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Landis, J. (2008). Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 153–165. <https://doi.org/10.7202/041713ar>

### Article abstract

Henry Bernstein's theatre encountered difficulties to find its place within the history of theatre. Which inner contradiction prevented it from being rigorously classified? On the one hand, the author takes up the dramaturgical model of the "well-made play" that is characterized by a closed and concentrated form, based on conflict and relayed by the characters. On the other hand, this model goes through various perturbations: Bernstein suspends the action, some parts of the drama are hypertrophied and the drama is novelized. The use of these two conflicting aesthetic forms results in the disorganization of the play, which is linked not to Bernstein's subversive goal but to his pragmatism. A pragmatism which shows how much Bernstein was aware of the artistic evolutions of his time. This aspect is also evidenced by the choice of the people he used to work with as well as the dramatic genres he adopted, both chosen in order to give him the best visibility within the theatre world.

Johannes Landis  
Professeur agrégé de lettres modernes  
et docteur en arts du spectacle

# Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique

La critique utilise des termes très divers pour parler du théâtre d'Henry Bernstein. L'auteur est désigné comme le « dramaturge suprême du fait divers naturaliste » ou, bien au contraire, comme celui qui se plaît à mettre en scène des « Figures, tout juste socialisées pour les besoins de l'incarnation d'une passion, elle abstraite ». Son répertoire, généralement considéré comme conventionnel et poussiéreux, est étiqueté de manière peu définie. Le fameux « Lagarde et Michard » le range dans la catégorie purement thématique du « Théâtre d'amour », tandis que Roland Barthes évoque polémiquement, à son sujet, un « théâtre de la scène conjugale et de l'adultère bourgeois » (2002 : 150 et suivantes). Si un consensus paraît rattacher Bernstein à la catégorie du « Boulevard », cela n'en reste pas moins très imprécis, tant cette dénomination demeure hétérogène. André Lagarde et Laurent Michard insistent d'ailleurs significativement sur ce qui empêche la définition de ce genre. Michel Corvin abonde dans ce sens : « [...] le Boulevard (n'est) qu'une forme hybride dont le territoire mal délimité a l'avantage d'accueillir aussi bien la comédie (de mœurs, légère, satirique ou de caractère) que le drame (social et aussi bien la psychologique) » (1992 : 846).

Brigitte Brunet reste également sur cette position, déclarant que le Boulevard doit être envisagé comme un corpus présentant « des tons et des styles on ne peut plus disparates » (2004 : 1). Que peut signifier cette difficulté à classer le théâtre de Bernstein, jugé par ailleurs peu digne d'intérêt ? N'y aurait-il pas en lui des contradictions l'empêchant d'intégrer les tiroirs génériques stricts de l'histoire du théâtre, et favorisant son rejet vers des catégories plus lâches ? Tentons d'y voir clair. Délaissions un temps le métatexte et revenons aux drames bernsteiniens tels qu'ils se laissent lire aujourd'hui.

## La pièce bien faite

L'un des caractères frappants du théâtre de Bernstein est qu'il offre au lecteur une forme qu'il reconnaît immédiatement. La lecture peut en effet s'appuyer sur tout un paratexte progressivement mis en place depuis la Renaissance, représentant aujourd'hui le code spécifique de l'écriture théâtrale traditionnelle. Plus, la structure dramaturgique même correspond à la « pièce bien faite ». Poursuivant les règles de composition classique en les plaçant sous l'empire absolu de la logique, la pièce bien faite peut être identifiée grâce à quelques invariants : après une exposition rapide qui prépare habilement les événements ultérieurs, l'action se développe selon une chaîne causale sans faille, avant de s'achever dans un dénouement vraisemblable et complet. Francisque Sarcey utilise, pour donner une représentation de cette dramaturgie, l'image de boules de billard se percutant entre elles à partir d'un choc initial. C'est dire combien la pièce bien faite est avant tout une physique du drame dont l'atome est le fait, et dont le principe repose sur une force lancée contre plusieurs obstacles qu'elle va percuter, jusqu'à épuisement total de son énergie.

Ce modèle dramaturgique tend en outre à la fermeture. Les personnages, issus d'un milieu homogène, sont peu nombreux et constants durant le drame. La pièce se déroule en peu de temps, dans un lieu peu caractérisé, à travers une succession de conflits où l'intrigue principale subsume les intrigues secondaires. L'intrigue se développe dans plusieurs actes dépendants les uns des autres, jusqu'à une résolution où tous les obstacles ont été surmontés. Chez Bernstein, ce cahier des charges semble avoir présidé à l'écriture de drames tels que *La galerie des glaces*, *Espoir*, *Le cœur*, *Le voyage* et *Évangéline*. Leurs distributions puisent exclusivement dans la bourgeoisie. S'élevant au nombre de cinq ou six (hormis les « utilités »), les personnages sont proches de « caractères » : Charles, héros de *La galerie des glaces*, a été vu par la critique comme « l'Anxieux » ; Évangéline reprend le type de manipulatrice créée dans *Le secret* ; Thérèse, sévissant dans *Espoir*, relève même du rôle codé de la Marâtre. Ce sont les chocs successifs de la « persistance » des caractères qui marquent les étapes de l'intrigue. Les lieux, uniques dans tous ces drames sauf dans *La galerie des glaces*, sont indifférents : on y fait sa déclaration d'amour comme on y agonit d'insultes son ennemi. Illustration extrême de cette indétermination, le lieu peut se transformer selon les desiderata du héros : avec un peu d'imagination, le salon d'artiste devient ainsi un petit hôtel corse dans *Le voyage*. Certes, l'intrigue dépasse souvent un mois, mais jamais une année. Les intrigues secondaires sont reliées hiérarchiquement à l'intrigue principale : dans *Le cœur*, par exemple, l'évolution des rapports amoureux de Vincent ou ceux de Cécile demeurent nettement en retrait et servent à mettre en valeur le trio central Jean-Claude – Rose – Patrick. L'intrigue principale progresse, quant à elle, dans un ensemble organique où chaque acte, tout en préparant le suivant, est amené par le précédent. Ainsi, *La galerie des glaces* expose d'abord l'amour illégitime d'Agnès et de Charles (acte I), dévoile la profonde dépression où ce dernier est plongé (acte II), puis lève les deux obstacles

précédents grâce à la mort inopinée de Lionel, le mari d'Agnès (acte III). On constate que le dénouement a rempli sa mission clarificatrice et terminale.

Mais c'est sans doute l'utilisation du conflit en tant que moteur essentiel de l'intrigue qui rattache l'ensemble du répertoire bernsteinien à la forme fermée impliquée par la pièce bien faite. Les forces antagonistes qui mettent en mouvement l'intrigue sont la plupart du temps intérieures, avant qu'une péripétie ne permette parfois leur extériorisation : c'est là le signe d'un théâtre essentiellement psychologique. Seuls quelques drames reposent au premier chef sur des obstacles extérieurs : la dette d'argent dans *Le marché* et *La rafale*, la calomnie dans *L'assaut*, la guerre dans *L'élévation*, l'adultère dans *La soif*. Encore dans cette dernière pièce peut-on dire qu'il s'agit d'un conflit extérieur physiologiquement intériorisé, puisque lorsque Jean surprend sa compagne dans les bras d'un autre, il est victime d'une hémorragie méningée. En règle générale, c'est un motif interne qui forme le nœud de l'intrigue. Tous les autres drames pourraient être cités. On se limitera, en guise d'exemple, à mentionner l'insatisfaction des héroïnes du *Détour*, de *Frère Jacques*, du *Bercail*, de *La griffe*, du *Voleur*, de *Judith*, de *Mélo* et d'*Évangéline* – insatisfaction servant de déclencheur au drame.

Une autre marque dévoile l'influence de la pièce bien faite chez Bernstein : le personnage est un relais obligé de tout le système dramaturgique. Vecteur de l'action, élément de la fiction, sujet d'un discours, il contribue à la progression narrative, à la construction de l'illusion référentielle et au développement du dialogue. Souvent élaboré à partir d'une figure familière, celle du comédien ou de la comédienne qui l'incarne lors de la création de la pièce, le personnage unifie le drame et jamais l'auteur ne le met en question. Comme son parcours doit correspondre à celui de la plus grande partie du public, Bernstein en fait un bourgeois, mais un bourgeois menacé dans sa propre maison, comme au bord de l'exclusion, à la lisière de la bourgeoisie et d'autres espaces sociaux. Brachart est regardé comme un parvenu, Bourgade est devenu un voyou en complet veston, Méritail est accusé de vol, comme l'est Marie-Louise. Ces destinées semblent devoir toucher le bourgeois anxieux de perdre sa condition, comme l'aspirant bourgeois ou le récemment bourgeois inquiet de son intégration dans l'élite de la république. Pour le séduire, Bernstein engage en fait avec le spectateur un double jeu de reconnaissance et de dénégation. Les héros bernsteiniens sont tout à la fois conformes au public bourgeois qui foule le velours rouge des escaliers du Gymnase ou des Ambassadeurs, et en même temps ils s'en distinguent. Fernand Gregh formulait ce procédé grâce à un oxymore : « [Le] théâtre [de Bernstein] est toujours de l'anecdote tragique ; il ne crée pas des types, il met des hommes ordinaires dans des situations extraordinaires » (s. d.).

Ainsi, d'une part, le personnage qu'aime à mettre en scène Bernstein respecte les codes de la société bourgeoise, mais, d'autre part, il les pulvérise complètement, parce qu'il relève, comme le dit Gregh, de « l'anecdote tragique », c'est-à-dire de la page des faits divers, où l'humanité moyenne est projetée hors de ses limites.

Cette hiérarchisation qui centre le drame autour d'un protagoniste fort a pour conséquence directe une tendance monodramatique, dans la mesure où l'on conçoit le monodrame comme un genre qui « [...] s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un personnage, même à l'intérieur d'une pièce à nombreux personnages » (Pavis, 1996 : 215).

*Le détour* et peut-être plus encore *La galerie des glaces* semblent avoir été construits selon ce principe. Dans le dernier drame, le protagoniste, Charles, formule ainsi l'argument de la pièce : « Charles Bergé, peintre, n'est plus d'accord avec lui-même. » Par là, il indique que le conflit sur lequel repose l'intrigue ne regarde que lui, si bien que les autres personnages lui apparaissent comme de simples supports lui permettant d'objectiver divers aspects de son esprit. Lorsqu'il fait venir Madeleine, l'une de ses anciennes amies, il lance, à la fin de leur entretien : « Oui, petite âme cordiale !... Ah ! je ne t'aurai pas évoquée vainement du fond de mon passé ! » (1925 : II, 6) Le comparse n'a plus d'individualité propre, mais devient pour lui une « évocation », une image, un souvenir que sa mémoire fait ressurgir devant ses yeux. Même dans le dialogue le plus traditionnel, l'antihéros bernsteinien veut se trouver face à face avec lui-même. De nombreux passages du drame reposent d'ailleurs sur des allusions au mythe de Narcisse, qui est l'hypotexte dominant de la pièce. Bien entendu, le parallèle est évident dans le jeu de scène suivant : « Longtemps il [Charles] regarde, il interroge son image. Il a pris le miroir, il le penche, le redresse. Il le repose ; il a un geste d'incertitude, mais il sourit » (1925 : II, 6). La figure narcissique n'en est pas moins présente chez les autres personnages de *La galerie des glaces*, instaurant ainsi un niveau supplémentaire de symétrie et d'échos, chacun se confrontant à son propre reflet, comme le laisse entendre, par exemple, le récit dans lequel Agnès raconte une nuit d'insomnie : « AGNÈS – Combien de fois puis-je m'être levée, la nuit, de mon lit où je suffoquais ?... Devant chacune des glaces, je rencontrais ma pâleur, ma fatigue... » (1925 : I, 11)

Le monodrame, dans cette pièce comme dans *Le détour*, demeure latent, car son principe n'est assumé que par les personnages, sans que l'auteur en inscrive la marque dans la composition du texte lui-même. Symptôme d'une importante hiérarchisation des différentes figures de la fiction, la tendance monodramatique provient d'une focalisation sur le protagoniste, dont l'ombre altère tous les autres personnages et engage, pour eux, une sorte d'effacement discret qui est la condition de l'expansion du personnage principal.

On le constate, on touche ici aux limites de la pièce bien faite. À l'intérieur de l'ordonnement dramaturgique rigoureux imposé par cette forme, s'ouvre une brèche qui vient discrètement en perturber le bon fonctionnement, dynamique par ailleurs manifeste dans le drame moderne. Quels sont les autres effets de cette perturbation ?

## Perturbations

Tout d'abord, le nerf de la pièce bien faite, à savoir l'action, est loin d'être toujours au sommet de sa vitalité. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à la suspendre, comme on le voit dès *Le marché*. Durant trois actes, tout demeure figé, dans l'attente de l'argent que doit donner Simonein, et ce n'est qu'à la fin du troisième acte que Gaston se décide à aller à Paris, afin de régler ses dettes. Tout se passe comme si l'action laissait la place à une situation hypertrophiée. Mieux, un drame comme *Le voyage* est tout entier construit sur un refus de l'action : les personnages, cloîtrés dans un appartement parisien, veulent se soustraire à leurs connaissances le temps d'un voyage imaginaire, de sorte que les seuls événements qui interviennent sont extérieurs, et parviennent sur scène au moyen de relations, comme assourdis. L'action cède alors le pas aux petites occupations. *Le bonheur* prend un soin particulier à se placer à chaque fois à côté de l'action, en marge des faits. L'acte I se déroule dans la loge de Clara Stuart qui est victime, tandis qu'elle en est sortie, d'une tentative d'assassinat. Le point culminant de l'acte est donc rejeté dans le hors-scène. L'acte II, à dominante judiciaire, représente le procès de Lutcher, et revient en conséquence mais avec un temps de retard sur l'événement qui a été caché aux spectateurs pendant l'acte I. Quant à l'acte III, il met en scène les retrouvailles de Clara et de Lutcher après sa sortie de prison. Mais bien qu'ils s'aiment, Lutcher décide de quitter la jeune femme. L'acte est consacré aux explications de cette séparation. L'action est donc évacuée au profit de son commentaire.

On le voit, à travers ces dernières observations, c'est le Bel Animal dans son entier qui est mis en question, voire mis à la question – l'expression *Bel Animal*, rappelons-le, est la métaphore employée par Aristote pour désigner la construction harmonieuse de la tragédie. Non seulement le corps de l'œuvre se doit de posséder une taille convenable, mais encore ses différentes parties doivent être proportionnées entre elles et chacune doit assumer une fonction déterminée. Or, si Eugène Scribe ou Victorien Sardou satisfont à ces exigences, Bernstein commet souvent des entorses par rapport à elles. Certaines parties du drame sont hypertrophiées, comme on peut l'observer dans *Le voleur*. Une analyse dramaturgique classique qui tenterait de délimiter au sein de l'opus une exposition, une action et un dénouement se trouverait dans l'embarras, pour la simple raison que ces trois moments paraissent se recouvrir, et qu'il n'est pas un seul instant où un événement antérieur ne soit rappelé à notre mémoire. Jean-Pierre Sarrazac formulait ainsi ce phénomène :

« Chez Bernstein, le récit est l'objet d'une permanente ré-exposition. Il serait impossible d'isoler dans le corps de l'œuvre, une ou plusieurs scènes qui posent les données du conflit » (1969 : 51).

Effectivement, l'on peut se demander où est l'action, où est l'exposition dans *Le voleur*. L'acte I coïncide avec l'exposition, car Gondoin révèle aux deux couples le vol et l'identité de son auteur potentiel. L'acte II ne relève pas moins de l'exposition, car les mêmes événements que ceux exposés dans l'acte I sont réexposés selon le point de vue de Marie-Louise, cette fois-ci. La matière de l'acte I et de l'acte II est donc la même, mais présentée sous deux angles différents. Les frasques de Fernand apparaissent dénuées de fondement cupide, tandis que la cleptomane de Marise est dévoilée. De la même façon, l'acte III forme encore une sorte d'exposition, toujours du point de vue de Marie-Louise. Mais, dans cet acte, le destinataire et le récepteur changent. Richard se fait le porte-parole de sa femme, pour informer Raymond et Isabelle des aveux que Marise lui a faits. La pièce est donc une suite d'expositions, pendant lesquelles le passé est sans cesse remué, retourné, exploré. Dans *Le voleur*, les faits ont déjà eu lieu, et les personnages, souvent par le biais de longues tirades narratives, ne font que remâcher un passé perpétuellement remémoré. Il conviendrait de reprendre ici l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre d'Eugene O'Neill : « La succession d'instantanés présents, qui préside à chaque acte, se métamorphose, dans la progression générale de la pièce, en accumulation romanesque du passé » (1989 : 49).

Ainsi, la pièce s'écarte autant que faire se peut du dramatique, et s'absorbe dans un principe épique qui guide sa structure, à mesure que le récit – la « scène originelle », à savoir les quelques mois qui précèdent la soirée sur laquelle le rideau se lève – est pris en charge (et chaque fois de manière renouvelée) successivement par trois narrateurs : Gondoin, Marise, Richard. En fait, *Le voleur* est un triptyque narratif, où chaque récit est l'expression d'un point de vue, et où la lumière ne se fait que par le biais de regards croisés.

Cette intervention récurrente de l'épique dans les drames bernsteiniens est l'un des signes de leur romanisation progressive, cette notion recouvrant les phénomènes par lesquels « [...] drame et récit s'épousent, s'intercalent ou se confondent » (2001 : 111) comme le définit Muriel Plana. De façon classique, l'influence du roman est d'abord sensible dans le développement de la liste des personnages, où chacun fait l'objet d'une microbiographie permettant de le saisir au moment où le drame commence, comme cela est patent dans *Le détour* ou dans *Espoir*. Le phénomène est également très sensible dans *Le bonheur*, où chaque personnage, lors de sa première apparition, bénéficie d'une description dont la précision est destinée à déclencher l'imaginaire de l'acteur et celui du lecteur. Le personnage principal, Clara, est ainsi décrit :

Sur le seuil, dans une ravissante robe de scène – c'est-à-dire dans une robe du soir un peu « poussée » – paraît Clara. Tout de la star, et d'abord la beauté. Mais c'est plus compliqué que cela. De l'aisance et de grandes manières – même de grandes manières britanniques : des ducs et pairs français, anglais, écossais, ont passé par là. Par surcroît, l'impersonnelle cordialité d'Hollywood. Sous un exquis déploiement de charme, le sens des affaires et toute la dureté désirable. Une vanité qui n'est pas désobligeante, faite de la totale ignorance du monde extérieur. On ne découvre qu'après longtemps l'humble naissance.

Clara a la malice et la naïveté, le cœur vulnérable d'une petite fille du Berry (1987 : I).

Cependant, d'autres exemples montrent un infléchissement romanesque plus grand encore, tant la didascalie n'est plus totalement subordonnée à une réalisation scénique, mais plutôt émancipée dans un texte dont la dimension intrinsèque apparaît seule au lecteur du drame écrit, comme c'est le cas à la première entrée de M<sup>r</sup> Balbant, l'avocat de Lutchet :

Entre M<sup>r</sup> Balbant : prenez un code, un trombone, un violon, deux grosses larmes, le plus affectueux sourire, un bel œil, de la fausse indignation, l'amour de la publicité, une éloquence qui ne recule devant rien, un cœur en somme généreux. Agitez le tout. Et n'essayez surtout pas de laisser refroidir (1987 : I, II).

Plus discrètement, des notations didascaliques peuvent évoquer le roman dès lors qu'elles interviennent aussi dans ce qui déborde le *hic et nunc* du cadre scénique, ainsi qu'on le voit dans *Le cœur*, à propos du personnage de Vincent, lorsque le didascale précise : « Il remonte, s'arrête près de la baie ; c'est un endroit d'où il peut voir la mer ; il s'y tient souvent » (1937 : I, 8).

Par ailleurs, au sein des répliques parlées, le récit vient se substituer à l'événement et entraîne une rétrospection propre au roman, comme *Le voleur* ou *Mélo* en sont la preuve. Mais ce n'est pas tout. Le répertoire de Bernstein se structure non plus seulement à travers un temps donné, mais intègre la dimension de la durée et les possibilités proprement romanesques qu'elles apportent au drame. L'exemple de *Mélo* est frappant, ceux de *La griffe*, du *Jour* ou de *Victor* ne le sont pas moins. À propos de cette dernière pièce, Robert Kemp déclare d'ailleurs : « J'ai l'impression d'avoir lu un roman autant que d'avoir vu une pièce » (1950). En effet, le drame bernsteinien a souvent besoin de plusieurs mois, pour se développer – et même, parfois, de plusieurs années. *La griffe* voit vieillir lentement le personnage de Cortelon, et s'affirmer peu à peu l'homosexualité de sa fille Anne, ce qui est confirmé à chaque acte par les didascalies précédant la première entrée des personnages. Les six actes d'*Évangéline* sont précisément datés. C'est ici d'ailleurs qu'intervient la question du différentiel de réception entre le spectateur et le lecteur, le premier n'ayant pas accès au paratexte. Le drame se romanise donc aussi lors de son passage de la scène vers un support écrit. Enfin, soulignons un dernier rapprochement avec la forme romanesque : dès



1913 avec *Le secret*, et surtout à partir de 1922 avec *La galerie des glaces*, le théâtre bernsteinien se consacre plus aux transformations d'états psychologiques qu'à l'évolution d'une action.

Il semble que le matériau narratif des drames excède la pièce bien faite et cherche d'autres chemins pour trouver son expression, provoquant des turbulences dans la machine inventée par Scribe. Cependant, cela n'est pas l'effet, chez Bernstein, d'une visée subversive. Il n'en fait en aucun cas un geste esthétique revendiqué. Il s'agit avant tout d'être convaincant lorsque le rideau se lève en empruntant certains traits à la forme de plus en plus influente du genre romanesque. La coexistence de la pièce bien faite et d'ouvertures telles que la mise en cause de l'action ou l'introduction du mode épique provoquent donc, au sein du drame bernsteinien, un désordre, qui trouve en fait son origine dans un pragmatisme patent.

## Pragmatisme

La pragmatique, pouvant être définie, sur le plan linguistique, comme « la prise en compte des locuteurs et du contexte », il n'est pas impossible d'y voir l'intentionnalité qui régit à la fois le respect et la remise en cause de la pièce bien faite chez Bernstein. En effet, le pragmatisme de l'auteur est sensible dès la conception de sa première pièce : *Le marché*. En 1897, Bernstein est mis au ban de la société : il est condamné par contumace comme déserteur après avoir fui à Bruxelles ses engagements militaires. Entre deux nuits de plaisirs, il écrit *Le marché*, qui emprunte à la fois aux pièces d'Octave Mirbeau, d'Henry Becque, d'Henrik Ibsen, de Lucien Descaves, dont il a lu les critiques, qui sont alors de fort longs articles où l'argument de l'œuvre est précisément relaté. Il remet son manuscrit à Séverine, venue donner une conférence dans la capitale belge, fin 1899. Chantre de la Révolution, quarante-huitarde et communarde, la journaliste est séduite par la pièce, qu'elle porte à André Antoine lors de son retour à Paris. Ce dernier, à peine la lecture du premier acte achevée, fait téléphoner à l'auteur pour l'avertir que son texte est accepté. *Le marché* sera créé au Théâtre Antoine le 12 juin 1900.

L'attention que Bernstein porte à son « entrée en théâtre » entraîne un certain nombre de contradictions : bien qu'il soit né dans la grande bourgeoisie, il renie ses valeurs en se choisissant deux parrains, Séverine et Antoine, ayant toujours lutté contre la pensée bourgeoise. De même, le séjour bruxellois de Bernstein le met à l'écart de la vie artistique de Paris, mais il en suit le cours grâce à la presse française qu'il consulte régulièrement. Cet exclu – il ne faut pas oublier la privation de droits et les peines associées à l'état de déserteur – cultive sa marginalité en clamant haut et fort sa haine de l'armée, mais choisit habilement

deux personnalités en vue, pour parrainer le plus efficacement possible son entrée au cœur de la création théâtrale parisienne. Si l'auteur conteste donc d'emblée l'ordre établi, dans le même temps il envisage le théâtre comme un moyen de faire carrière. Cette incertitude spatiale, par laquelle l'auteur semble balancer entre inclusion et rupture avec son milieu ainsi qu'avec le monde théâtral, fonde ce qu'on appellera la *paratopie* de Bernstein. Cette notion, développée par Dominique Maingueneau, désigne les processus par lesquels l'écrivain gère son appartenance au champ littéraire, lien par nature difficile, lequel ne se caractérise pas par : « [...] l'absence de tout lieu, mais plutôt comme une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie » (1993 : 28). Cette paratopie est justement le résultat d'un pragmatisme qui pousse l'écrivain à se frayer la meilleure voie d'accès jusqu'au succès, quitte à voisiner avec des espaces antithétiques.

Ce pragmatisme peut par ailleurs expliquer le recours systématique aux monstres sacrés et aux vedettes, qui savent interpréter avec force les personnages de l'auteur et qui lui apportent une grande lisibilité dans le paysage théâtral de l'époque. Bernstein n'hésita pas à jouer de la porosité entre personnage et acteur, qui peut avoir tendance à s'installer dans l'esprit du public. Ainsi, les personnages principaux de *La soif* portent les mêmes prénoms que les interprètes de la création : Jean, créé par Jean Gabin ; Claude, créé par Claude Dauphin ; Simone, créée par Simone Renan. Il faut bien entendu y voir la recherche d'un effet de réel, visant à faire disparaître l'être de fiction, construit de toutes pièces, derrière la figure familière de l'acteur aimé du public. Sans aller jusqu'à cette tentative de recouvrement du personnage par l'acteur, il faut cependant souligner combien les comédiens que Bernstein croisa influencèrent la construction de ses personnages. Il entretint d'ailleurs nombre de compagnonnages théâtraux avec ceux qu'il avait particulièrement appréciés. Ainsi, Simone joua l'héroïne principale du *Détour*, du *Bercail*, de *La rafale*, du *Voleur*, de *Samson*, du *Secret* et de *Judith*. Lucien Guitry incarna le protagoniste de *La griffe*, du *Voleur* et de *Samson*. Charles Boyer prêta son visage tourmenté à *La galerie des glaces*, au *Venin*, au *Mélo*, au *Jour* et au *Bonheur*. Victor Francen officia dans *L'assaut*, *Le jour*, *Le messenger*, *Espoir*, *Le cœur* et *Le cap des tempêtes*. Claude Dauphin créa *Le messenger*, *Le cœur*, *Le voyage*, *Le cap des tempêtes* et *La soif*. Plus marginalement, Elvire Popesco donna son propre prénom au personnage éponyme d'*Elvire*.

Cela met en évidence combien le drame bernsteinien engage un processus de reconnaissance auprès du spectateur, processus rendant possible sa disponibilité à recevoir l'œuvre. Une autre pratique semble appartenir à la même intentionnalité : le dramaturge réutilise des genres validés par l'institution littéraire et théâtrale, qui facilitent la réception du drame, sans pour autant interdire l'expression de contenus neufs. Ainsi, dans *Le voleur*, le personnage de Gondoin, détective privé, rapproche la pièce du genre policier en même

temps qu'il l'en écarte. En effet, le roman policier naît au XIX<sup>e</sup> siècle en même temps que la Révolution industrielle. Devant l'essor de l'industrie, les villes se mettent à accueillir une population extérieure, qui vient travailler dans les usines nouvellement construites. Dans le même temps où les classes dirigeantes ont besoin de la classe ouvrière, elles l'appréhendent, car elle représente une menace sourde parce qu'inconnue. Le roman policier est la forme littéraire dans laquelle vont naturellement se loger ces peurs et ces phantasmes. Face aux bas-fonds où se cachent les assassins, se dresse la police, garante de l'ordre et de la sécurité des braves gens. Cependant, l'arme du détective n'est pas la force mais l'intelligence. Fils du positivisme, il résout l'énigme grâce à une méthode déductive où la logique est implacable.

Que reste-t-il de cet héritage dans *Le voleur* ? Tout d'abord, les bas-fonds n'existent plus. La menace ne vient plus d'ailleurs, elle est dans le voisinage. Elle n'arbore plus le masque d'un rustre qui réclame vengeance. Elle prend la forme d'une amie de la famille aimée, d'une voisine pareille aux autres héros. Le danger est donc bien là, mais caché. La menace est sous nos yeux, mais nous ne la voyons pas. Ouvrons les tiroirs, fouillons sous le linge fin, saisissons-nous des porte-cartes, dépeçons les êtres, et le terrible secret finira par émerger. La menace change de camp et vient désormais de la bourgeoisie elle-même, qui, par ses exigences sociales – le *paraître*, ainsi que l'exprime Richard dans l'acte III, scène IX, en faisant son *mea culpa* –, est génératrice de frustrations, de rancœurs sourdes, on serait même tenté de dire de « névroses », tant les vols répétés de Marie-Louise sont un déni extrêmement fort de la réalité.

Dès lors, le rôle dévolu au détective change radicalement. Notons d'abord que, dans *Le voleur*, l'apparition de Gondoin est tout à fait limitée : il n'est présent qu'à l'acte I. Au premier abord, il paraît adopter une rigueur de déduction qu'on rapprocherait volontiers de celle de Sherlock Holmes. Cependant, une fois le rideau tombé sur l'acte II, il est patent que son raisonnement s'appuyait sur des conclusions erronées, mais de plus, qu'il avait omis d'inscrire le nom de Marie-Louise dans la liste des suspects en raison de préjugés obsolètes. En effet, Gondoin ressemble à ces détectives du premier roman policier : le coupable ne peut être que celui qui diffère du bourgeois, celui qui se complaît dans une marge. Fernand, de par son âge et son comportement volontiers solitaire, correspondait effectivement à ce portrait. Le fin limier à l'ancienne mode devient donc totalement inopérant, et, au cours de l'acte II, c'est Richard qui endosse la fonction du détective. Là encore, la différence avec un Rouletabille est de taille. Il ne s'agit plus de regrouper divers indices pour élaborer rationnellement des hypothèses à vérifier par l'expérience. Certes, Richard découvre un indice : six cents francs dans le porte-cartes. Mais quoi ? Fernand n'avait-il pas rendu à Gondoin les billets que le détective lui-même avait marqués de son sceau, prouvant par là sa culpabilité ? Ces six cents francs sont donc un bien maigre indice. Cet indice

suffit pourtant à Richard pour, en un éclair, faire émerger à un niveau préconscient l'idée que sa femme est la coupable. De même, c'est une sorte de flash qui suggérera à Richard de faire revenir la conversation sur Fernand. La *ratio* n'a plus de rôle à jouer. Il s'agit ici non de retrouver un enchaînement causal de faits, mais de comprendre les motifs psychologiques qui ont présidé à l'éclatement de la crise. D'ailleurs, cette compréhension ne s'effectue pas dans le temps de l'acte II. Il faut à Richard toute la nuit pour remonter à l'origine du geste de sa femme.

Bernstein apparaît aujourd'hui comme l'un des auteurs français qui, au sein d'une sphère théâtrale déterminée par de multiples contraintes, a apporté sa contribution au mouvement dramatique moderne. En cela, toutes proportions gardées, il possède des parentés avec les théâtres d'Henrik Ibsen, d'August Strindberg et de Luigi Pirandello. Et si la mise en crise de la forme dramatique demeure le *telos* historiographique du théâtre moderne, alors il faut admettre que l'espace de Bernstein n'est ni une avant-garde ni une arrière-garde mais une « ailleurs-garde ». En marge de la modernité théâtrale telle que l'historiographie l'a élaborée, l'auteur, sans se plier au canon dominant, fait des expériences similaires, quand bien même sa visée est de conquérir le public de salles que la bourgeoisie occupe largement. Privé de lisibilité, car échappant à la typicité de l'auteur dramatique moderne, Bernstein a écrit un théâtre qu'il est permis de considérer à la fois comme moderne et traditionnel. L'œuvre de Bernstein, pétrie des contradictions inhérentes à sa paratopie, doit être relue sans faire fi de cette complexité, qui rassemble convention et innovation.

La pièce bien faite, correspondant à une dramaturgie centralisée, coexiste chez Bernstein avec des forces centripètes, la confrontation de ces deux régimes s'expliquant par un pragmatisme résolu. Cela a une conséquence inattendue : le désordre provoqué par la percussion de ces esthétiques contradictoires fait que le théâtre de Bernstein est particulièrement représentatif des mouvements que le drame moderne opère sur lui-même, puisque, loin de pratiquer la poétique de la *tabula rasa*, le drame bernsteinien poursuit la tradition en l'adaptant aux nouvelles pulsations de la sensibilité artistique. La pièce bien faite étant en permanence confrontée à ce qui lui résiste et l'excède – alors que chez d'autres elle est purement et simplement remplacée par une autre économie dramaturgique –, le théâtre de Bernstein devient la scène d'une lutte feutrée entre une forme dramaturgique vieillissante et son émancipation.

## Bibliographie

- ARISTOTE (1993). *Poétique*, trad. Claude Magnien, Paris, Le Livre de Poche.
- ARMENGAUD, Frédéric (1985). *La pragmatique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHES, Roland (2002). « Comment représenter l'antique », dans Jean-Loup Rivière (dir.), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, p. 147-155.
- BERNSTEIN, Henry (1907). « Le voleur : pièce en trois actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 57, 13 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1908). « Samson : pièce en quatre actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 83, 29 février.
- BERNSTEIN, Henry (1911). *Après moi : pièce en trois actes*, Paris, Arthème Fayard.
- BERNSTEIN, Henry (1912). *L'assaut : pièce en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle.
- BERNSTEIN, Henry (1912). « Le détour : comédie en trois actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 225, 30 novembre.
- BERNSTEIN, Henry (1925). « La galerie des glaces : pièce en trois actes », *La Petite Illustration*, n° 236 ; *Théâtre*, n° 138, 28 mars.
- BERNSTEIN, Henry (1936). « Espoir : pièce en cinq actes », *La Petite Illustration*, n° 767 ; *Théâtre*, n° 390, 4 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1937). « Le cœur : pièce en cinq actes », *La Petite Illustration*, n° 816 ; *Théâtre*, n° 410, 3 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1938). « Le voyage : pièce en trois actes », *La Petite Illustration*, n° 856 ; *Théâtre*, n° 429, 29 janvier.
- BERNSTEIN, Henry (1950). « La soif : pièce en trois actes et cinq tableaux », *Opéra*, n° 17.
- BERNSTEIN, Henry (1951). « Victor : pièce en trois actes et six tableaux. Le Messager : pièce en deux parties et quatre actes », *Paris-Théâtre*, n° 52.
- BERNSTEIN, Henry (1987). « Le secret : pièce en trois actes. *Suivi de* Le Bonheur : pièce en trois actes et quatre tableaux », *L'Avant-scène-théâtre*, n° 819-820.
- BERNSTEIN, Henry (s. d.). *La griffe. Le marché*, Paris, Arthème Fayard.
- BERNSTEIN-GRUBER, Georges, et Gilbert MAURIN (1988). *Bernstein le magnifique : cinquante ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- BRUNET, Brigitte (2004). *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan.
- CLAUDEL, Paul-André (2007). « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », *Fabula*, [En ligne], [[http://www.fabula.org/atelier.php?Une\\_esth%26acute%3Btique\\_des\\_%26%23%31%35%36%3Buvres\\_mineures\\_est%2Delle\\_possible\\_%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26acute%3Btique_des_%26%23%31%35%36%3Buvres_mineures_est%2Delle_possible_%3F)] (24 février 2009).
- CORVIN, Michel (1989). *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France.
- CORVIN, Michel (1992). « Le boulevard en question », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, p. 845-887.

- GREGH, Fernand (s. d.). Recueil d'articles de presse sur *Le voleur* d'Henry Bernstein, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Rf 51.965.
- KEMP, Robert (1950). Recueil d'articles de presse sur *Victor* d'Henry Bernstein, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, R. Supp.3022.
- LAGARDE, André, et Laurent MICHARD (1991). *XX<sup>e</sup> siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, édition mise à jour et augmentée, Paris, Bordas.
- LANDIS, Johannes (2006). « Mélo de Bernstein/Resnais : le réalisme n'est plus ce qu'il était », *Coulisses*, n° 33 (janvier), p. 171-186.
- LANDIS, Johannes (2009). *Le théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *L'Énonciation littéraire III : le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PLANA, Muriel (2001). « Romanisation », *Études théâtrales*, n° 22, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, p. 109-112.
- Sarcey, Francisque (1902). Quarante ans de théâtre, Paris, Bibliothèque des annales, 1900-1902, 7 vol.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1969). « Henry Bernstein et le mouvement théâtral, 1900-1953 », maîtrise spécialisée en études théâtrales, Université de Paris.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989). *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (1999). « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Études théâtrales*, n° 15-16.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2001). « Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche », avec la collaboration de Catherine Naugrette, d'Hélène Kuntz, de Mireille Losco et de David Lescot, *Études théâtrales*, n° 22.
- SZONDI, Peter (1983). *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Marthe Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme.